

Biopolítica y memoria

La televisión como estructuradora de relatos nacionales en Colombia

Diana Marcela Rodríguez Clavijo

Recibido: 20.02.2019 — Aceptado: 19.03.2019

Titre / Title / Titolo

Biopolitique et mémoire. La télévision en tant que système de structuration des récits nationaux en Colombie.

Biopolitics and Memory. Television as Structuring System for National Narratives in Colombia.

Biopolítica e memoria. La televisione come sistema di strutturazione delle narrative nazionali in Colombia.

Resumen / Résumé / Abstract / Riassunto

Los discursos televisivos actuales están marcados por la instauración de nuevas formas de ver para «hacer sentir» que no existe mediación entre la realidad creada por el medio televisivo y la realidad vivida por el sujeto. A lo largo del siglo XXI se han multiplicado las series definidas por sus productores como «ficciones basadas en hechos reales», dentro de ellas las narco-series realizadas principalmente en Colombia y México. *Escobar, el patrón del mal* es una producción de este tipo que promete hacer memoria histórica sobre la guerra colombiana vivida en el país durante las décadas de los años ochenta y noventa del siglo XX. El artículo que se presenta a continuación, surge de una investigación que se pregunta por las formas como se construye este discurso televisivo y sus posibles efectos sobre la memoria colectiva colombiana, partiendo del reconocimiento de la comunicación como mecanismo biopolítico de dominio en el nuevo orden mundial.

Les discours télévisés actuels sont marqués par la mise en place de nouvelles façons de voir pour «faire sentir» qu'il n'y a pas de médiation entre la réalité créée par le support de télévision et la réalité vécue par le sujet. Au cours du XXI^e siècle, les séries définies par ses producteurs se sont multipliées sous le nom de «fictions basées sur des événements réels», parmi lesquelles la série narco réalisée principalement en Colombie et au Mexique. *Escobar, le schéma du mal* est une production de ce genre qui promet de faire du souvenir historique de la guerre colombienne vécue dans le pays au cours des années quatre-vingt et quatre-vingt dix du vingtième siècle. L'article présenté ci-dessous est issu d'une enquête sur la manière dont ce discours télévisé est construit et sur ses effets possibles sur la mémoire collective colombienne, sur la base de la reconnaissance de la communication en tant que mécanisme biopolitique de domination dans le nouvel ordre mondial.

The current television discourses are marked by the establishment of new ways of seeing; make see to «make feel» that there is no mediation between the reality created by the television medium and the reality as it is experienced by the subject. Throughout the 21st century, television series, defined by their producers as «fictions based on real events», have multiplied; among them, the narco-series made mainly in Colombia and Mexico. *Escobar, el patrón del mal* is one of such productions, which promises to provide a historical reconstruction of the Colombian war which struck the country during the eighties and nineties of the 20th century. The article originates from a research about the ways in which such television discourse is articulated, and about its possible effects on the Colombian collective memory. It moves from the acknowledgement of communication as a fundamental biopolitical mechanism of domination in the new world order.

Gli attuali discorsi televisivi sono caratterizzati dall'instaurazione di nuovi modi di vedere: far vedere per «far sentire» che non c'è mediazione tra la realtà creata dal medium televisivo e la realtà vissuta dal soggetto. Per tutto il XXI secolo si sono moltiplicate le serie televisive, definite dai produttori come «ficcioni basate su eventi reali»; tra di esse, le narco-serie prodotte principalmente in Colombia e in Messico. *Escobar, el patrón del mal* è una produzione di questo tipo che promette di fare memoria storica della guerra colombiana vissuta nel paese durante gli anni Ottanta e Novanta del Novecento. L'articolo nasce da una ricerca che pone domande sui modi in cui questo discorso televisivo viene costruito e sui suoi possibili effetti sulla memoria collettiva colombiana, e parte dal riconoscimento della comunicazione come meccanismo biopolitico di dominio nel nuovo ordine mondiale.

Palabras clave / Mots-clé / Keywords / Parole chiave

Imperio, biopolítica, memoria, narratividad, televisión

Empire, biopolitique, mémoire, narrativité, télévision

Empire, biopolitics, memory, narrativity, television

Impero, biopolitica, memoria, narratività, televisione

Introducción

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 expansión global del internet, puesto que una de sus estrategias es la hibridación con la red, usándola no solo para circular y mantener una oferta inagotable de contenidos para ser vistos en cualquier momento y lugar —ya no exclusivamente en la intimidad del hogar—, sino también para incorporar al público espectador en el dispositivo comunicativo de múltiples formas, garantizando con ello, en el caso de los canales privados, su continuidad como la gran vitrina para la promoción de productos de las grandes empresas. Así, los discursos televisivos actuales están marcados por la instauración de nuevas formas de ver para «hacer sentir» que lo que aparece en pantalla es verdad y que no existe mediación entre la realidad creada por el medio televisivo y la realidad vivida por el sujeto.

En este contexto, a lo largo del siglo xxi se han multiplicado las series definidas por sus productores como «ficciones basadas en hechos reales», como las *narco-series* o *narco-novelas* realizadas principalmente en Colombia y México, producciones que pese al poco contenido narrativo e histórico presentado, han sido objetivo de numerosas investigaciones debido a su proliferación, a la difusión mundial que han tenido, a la aparente preferencia del público por estas producciones y a los modelos de lectura de la realidad que presentan.

Este artículo se centra en la investigación de un caso que consideramos paradigmático: la teleserie colombiana *Escobar, el patrón del mal* (estrenada en 2012), por cuanto tiene la pretensión explícita de hacer memoria histórica para evitar que hechos lamentables en el marco de la guerra colombiana de las décadas del 80 y comienzos del 90 del siglo pasado vuelvan a repetirse, y, al mismo tiempo, es un producto de entretenimiento elaborado en el marco de la televisión privada —de carácter comercial— de alcance gratuito en todo el territorio nacional.

Los resultados que se presentan a continuación, parten del reconocimiento de la televisión como integrante de un engranaje más amplio: la organización y funcionamiento del orden mundial actual y, con él, de la importancia política de la memoria como herramienta unificadora de relatos del pasado para una determinada sociedad. En este orden de ideas, nos preguntamos por las formas como se construye el discurso televisivo y los posibles efectos que tiene sobre la memoria colectiva colombiana. El texto se estructura en dos partes: la primera, un breve panorama de la relación entre imperio, biopolítica y televisión en Colombia y la segunda, la teleserie como objeto de la memoria colectiva y su uso biopolítico.

Imperio, biopolítica y televisión en Colombia

Desde la segunda mitad del siglo xx, la globalización económica y cultural se ha expandido por todo el planeta rápidamente forjando un nuevo orden mundial definido por Michael Hardt y Antonio Negri (2002) como Imperio: un sujeto político soberano que regula los intercambios globales, frente al retroceso de la soberanía de los estados-nación de la modernidad. Tres características dan forma al *Imperio*: 1) la ausencia de límites territoriales y temporales para su acción; 2) el monopolio de la fuerza y la capacidad de posicionarla como un bien puesto al servicio de la justicia y la paz para todas las naciones; y 3) la biopolítica como principal objeto de dominio, es decir, la producción, reproducción y regulación de la vida.

Como lo expresan los autores,

La creación de riqueza tiende cada vez más hacia [...] la producción de la vida social, en la cual lo económico, lo político y lo cultural se superponen e infiltran crecientemente entre sí.» (Hardt y Negri, 2002: 15)

de manera que 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, así el biopoder ya no solo opera de forma vertical y al interior de las instituciones, sino también de forma horizontal y fuera de ellas.

Además, el imperio se sostiene a través de tres mecanismos que operan a nivel global: 1) el dinero y el mercado mundial; 2) la guerra como estado de excepción permanente: creación de guerras justas y de enemigos abstractos; y 3) la comunicación, mediante la cual, las transnacionales y los grandes poderes financieros estructuran los territorios, las poblaciones y las subjetividades de múltiples formas. Dentro de ellas, me interesa resaltar que comunicación y tecnología se fusionan para formar el trabajo inmaterial encaminado a la producción y manipulación de los afectos, del cual forma parte la televisión. 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.

Escobar, el patrón del mal es un producto cultural que nos permite comprender el funcionamiento del Imperio y su poder biopolítico de dominio puesto que enlaza los tres mecanismos que lo sostienen: mercado, guerra y comunicación. Esta ubicación es importante para el análisis por dos razones: en primer lugar, por la complejidad del tema abordado en ella: el narcotráfico y la violencia de los carteles colombianos¹, en tanto que no se trata de un fenómeno aislado, sino de uno de los elementos centrales del conflicto armado colombiano, conflicto que a su vez forma parte de las guerras del imperio; y en segundo lugar, porque ofrece un relato que se inserta en la memoria colectiva del país.

Explicar los orígenes y el devenir de la guerra en Colombia es una tarea muy compleja por la cantidad de variables que la componen, solo para tener una idea, el informe que al respecto hizo la Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas² tiene una extensión de 800

¹ Tema recurrente, no solo en las «narco-series» producidas en Colombia, sino también en las extranjeras como la serie *Narros* de Netflix de 2015, dirigida por José Padilha, o en la industria cinematográfica como la película *Escobar: Paradise lost* de 2014, dirigida por Andrea Di Stefano.

² Elaborado en 2015 por 12 expertos en el tema, en el marco de las negociaciones

páginas, de manera que para no desviarnos de la línea argumental que venimos tratando (la relación entre imperio, biopolítica y televisión en Colombia), solamente mencionaremos dos elementos que consideramos relevantes: primero, sin restar importancia a la responsabilidad de la sociedad colombiana sobre nuestra guerra interna de casi un siglo³, la influencia externa ha sido un elemento crucial sin cuya presencia esta guerra no habría tenido la extensión y dinámica que comporta; y segundo, existen claras relaciones sobre la articulación de la guerra colombiana con el orden imperial, específicamente en lo concerniente a la incorporación de los enemigos abstractos creados a nivel global (entiéndase comunismo, narcotráfico y terrorismo), la intervención estadounidense como policía del imperio por invitación de los gobiernos nacionales de turno y la presencia de múltiples intereses económicos (nacionales e internacionales) a lo largo de este proceso.

Adicionalmente, los nexos entre poderosos sectores políticos y económicos han sido constantes en la historia de la televisión colombiana (Vizcaino, 2005), pasando de un funcionamiento bajo la completa tutela del Estado durante su primer año de funcionamiento (1954) a la distribución de funciones sobre el medio entre Estado y empresa privada que desencadenó en el sistema mixto actual, donde el poder económico sostiene el poder televisivo. Así, se han beneficiado mutuamente: mientras los grupos económicos promueven las agendas de las élites políticas en sus productos comunicativos, estas élites gestionan reglamentaciones que favorecen la mercantilización del servicio televisivo y —más recientemente— las actividades económicas de dichos grupos.

de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia) entre 2012 y 2016.

³ 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 inició 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.

Así, la guerra en Colombia —incluida la guerra contra el narcotráfico—, y la comunicación son industrias y mecanismos que funcionan, no necesariamente en un asocio premeditado, pero sí en paralelo respondiendo a la lógica del Imperio, no solo en términos económicos por la rentabilidad de sus operaciones, sino también por sus múltiples funciones para la producción y el control de la vida social, las cuales incluyen, por ejemplo, en el caso de la guerra, las dinámicas que ésta comporta, quiénes participan en ella directamente o la decisión sobre cuáles vidas importan y cuáles no, y en el caso de los medios de comunicación, las representaciones que al respecto construyen y reproducen en sus productos.

Escobar, el patrón del mal: objeto y uso biopolítico de la memoria

Ahora bien, entendemos por memoria colectiva un espacio amplio que engloba toda clase de fenómenos culturales que representan relaciones entre el pasado y el presente en contextos sociales determinados, de manera que allí convergen tradiciones, experiencias, estudios científicos, medios de comunicación, etc. Como lo sostiene Astrid Erll (2012), la memoria colectiva surge de la interacción de tres dimensiones de la cultura del recuerdo de la cual emerge: social, formada por las personas e instituciones que producen, almacenan y evocan el contenido de la memoria; mental, referida a los esquemas y códigos propios de la cultura; y material, aquella en la que se encuentran los medios y todas las formas de objetivación de los contenidos de la memoria.

En este orden de ideas, *Escobar, el patrón del mal* forma parte de la dimensión material de la memoria colectiva de la sociedad colombiana, así que fue analizada a partir de tres elementos que estructuran esta dimensión y que presentamos a continuación: 1) el Canal Caracol como lugar de producción del contenido de la memoria; 2) los instrumentos mediante los cuales se construye ese contenido; y 3) la memoria que moviliza la teleserie y sus funciones en el contexto nacional.

Canal Caracol, lugar privilegiado para la producción de contenidos de la memoria

Los medios de comunicación colombianos más grandes son propiedad de diez grupos o familias empresariales, Santo Domingo es uno de los dos más poderosos pues concentra el 19,5%⁴ de audiencia en televisión, radio y prensa. El Canal Caracol empezó a funcionar mediante un contrato de concesión firmado en 1997 entre este Grupo Empresarial y el Estado colombiano.

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 uno de los hombres más ricos del país. Su hijo Julio Mario Santo Domingo se hizo a la dirección del negocio y lo consolidó con cerca de 100 empresas en Colombia, dentro de ellas la cervecería Bavaria, la cual fue vendida en 2005 a *SABMiller*, la industria cervecera número uno del mundo, a cambio de una participación del 15% en esta compañía (Forbes, 2017). Para 2011, año en que falleció Julio Mario Santo Domingo, éste ocupaba el puesto 108 en el listado de los más ricos del mundo (Semana, 2011).

La empresa titular del Canal es Caracol Televisión S.A., controlada a través del Holding Valorem S.A., 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. En la Web de Valorem se informa que Alejandro Santo Domingo Dávila (hijo de Julio Mario Santo Domingo) es el presidente de la junta directiva de la compañía y director de Caracol Televisión S.A. Además, en el sector de medios de comunicación colombianos, el Grupo Santo Domingo es propietario de las empresas Comunican S.A., Inver-

⁴ Cifras de 2015 publicadas en la web del proyecto «Monitoreo de la Propiedad de Medios» (MOM por sus letras en inglés - Media Ownership Monitor): <http://www.monitoreodemedios.co>.

siones 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.

A la luz del nuevo orden mundial, es claro cómo la industria comunicativa en Colombia avanza de la mano del poder económico, en este caso particular, el Grupo 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 (2019), 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.

Pese a la dificultad en el acceso a la información, existen dos aspectos que nos muestran claramente la relación entre política y televisión privada en Colombia: los discursos políticos en pro o en contra de ciertos personajes de la vida política nacional por parte de los canales privados y la participación de personas que han ejercido cargos públicos en las juntas directivas o como accionistas de las empresas mediáticas. Respecto al segundo aspecto, a continuación citamos algunos ejemplos publicados por el proyecto *Monitoreo de los Medios de Comunicación MOM* (2015) sobre el 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 expresidente Juan Manuel Santos, el exvicepresidente y excandidato 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 Al-

fonso López Michelsen (1974-1978). Así mismo, dentro de los miembros principales de la Junta Directiva de 2013 a 2015, se encuentran: a) Alberto Lleras Puga, hijo del expresidente Alberto Lleras Camargo (1958-1962) y b) Álvaro Villegas Villegas, 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.

Por otra parte, *Escobar, el patrón del mal* fue producida por Juana Uribe Pachón, productora general y actualmente Vicepresidenta del canal (cargo que no ejercía durante la producción de la serie) y Camilo Cano Busquets, quienes tienen en común tres elementos: haber sido víctimas directas de la violencia ejercida por Pablo Escobar, su nexa de trabajo con la empresa Caracol Televisión y sus vínculos con un sector de la clase política tradicional del país. Debido a la extensión que tomaría explicar estos vínculos no nos detendremos en ello, basta mencionar que Juana Uribe Pachón es sobrina del político liberal Luis Carlos Galán e hija de la periodista Maruja Pachón de Villamizar, él asesinado y ella secuestrada junto a su cuñada por orden de Pablo Escobar, y que algunos de sus lazos familiares se extienden hacia el alto estrado del Partido Liberal colombiano y del partido Cambio Radical. Por su parte, Camilo Cano es hijo de Guillermo Cano, periodista y director del periódico *El Espectador* hasta el día en que fue asesinado (1986) por orden de Pablo Escobar. Tiempo después Camilo Cano fue nombrado en cargos diplomáticos por los gobiernos liberales de César Gaviria (1990-1994) y Ernesto Samper (1994-1998). En 1997, la familia Cano vendió el periódico al Grupo Santo Domingo, con el cual Camilo Cano continuó trabajando como asesor en el sector empresarial de comunicaciones y como promotor y productor de programas de televisión. Luis Carlos Galán y Guillermo Cano fueron blancos de Pablo Escobar por haberle hecho oposición desde sus actividades política y periodística, respectivamente.

Este panorama significa que, como medio de la memoria, Caracol ocupa una posición privilegiada desde

tres poderes fundamentales en el orden del imperio como son: el económico, el político y el comunicativo. Se trata de un lugar de producción y circulación, no solo privilegiado, sino dominante en la medida en que cuenta con el poder de alcance masivo para posicionar agendas políticas, poner en el debate nacional los temas que considere con determinados puntos de vista, contribuir a la creación de imaginarios y seleccionar acontecimientos específicos para alimentar la cultura del recuerdo de la sociedad colombiana.

Formas de construcción del contenido de la memoria

Escobar, el patrón del mal se construye, de una parte, mezclando elementos de la neotelevisión y la postelevisión descritos por Eco (1986) e Imbert (2008) como dimensiones que caracterizan el funcionamiento de la televisión en la actualidad con dos objetivos principales: a) eliminar la distancia de la mediación entre emisión y recepción para vestirse de realidad; y b) emocionar y capturar al público espectador. De la otra, mediante la narratividad como forma de contar acontecimientos para generar sentidos y 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 (White, 1992).

Los principales elementos neotelevisivos y postelevisivos de este audiovisual se sintetizan a continuación. En primer lugar, la vida del narcotraficante Pablo Escobar es construida en la pantalla con unos niveles tan altos de espectacularización y visibilidad de la intimidad que, utilizando la expresión de Imbert (2008), el producto deriva en un «simulacro» de vida. Precisamente para crear con el mayor detalle posible réplicas de la época, de los lugares y de los personajes interpretados, el costo total de la producción fue alrededor de siete millones de euros, los cuales incluyen también tecnología de cine y grabación en exteriores dentro y fuera de Colombia. El segundo aspecto, relacionado con el anterior, es la integración del público al dispositivo comunicativo de manera tal que la teleserie nos hace partícipes de lo que ocurre en la

pantalla, no solo por la intimidad creada, de la que nos hace testigos, sino a través de herramientas técnicas y tecnológicas como el manejo de cámaras *voyeur* mediante las cuales se nos ofrece la ilusión de ver sin ser vistos.



Fotograma 1. Entrega de Marino y Peluche a la policía. Capítulo 110.



Fotograma 2. Últimos días de Escobar en su Escondite. Capítulo 130.

En tercer lugar, el producto se viste de «verdad» a partir de varios mecanismos como la frase que aparece en pantalla antes de iniciar cada capítulo: «quien no conoce su historia está condenado a repetirla»; la canción principal que acompaña el video clip de inicio de cada episodio, cuya letra finaliza con el siguiente mandato:

«contar esta historia una y mil veces, no la borres de tu mente en honor a nuestros muertos que cayeron vilmente»;

o las afirmaciones de sus productores en medios de comunicación, por ejemplo, en una entrevista para la emisora W Radio del 25 de junio de 2012 Camilo Cano dijo:



Fotograma 3. Imagen de archivo de la toma del Palacio de Justicia



Fotograma 4. Imagen de archivo de un operativo.



Fotograma 5. Imagen de archivo

Fotograma 6. Escena actuada del operativo en la que aparece una periodista del diario *El Espectador*.

«[...] y tenemos claro desde un principio 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.»

En cuarto lugar, el producto contribuye a posicionar a los medios de comunicación como 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, además dando un protagonismo elevado al diario *El Espectador* —actualmente propiedad del Grupo Santo Domingo, como se ha mencionado antes—. Así mismo, se incluyen constantemente imágenes y sonidos registrados por algunos medios de comunicación de la época que simula la historia.

Los Fotogramas 4-6 forman parte de una escena en la cual se mezclan imágenes de archivo de la época con actuaciones que pretenden reproducir una operación

policial en la que se incautó un lugar de producción de cocaína perteneciente a Pablo Escobar.

El quinto elemento es la producción de posiciones contradictorias frente a los hechos representados, en la medida en que la serie se desarrolla en un espacio confuso situado en las fronteras de categorías narrativas, perceptivas y axiológicas. Se trata de un producto ficcional que combina elementos de los géneros televisivos de información y de entretenimiento, de humor —atroz cuando menos— que banaliza los dramáticos hechos históricos que pretende representar, y de personajes clasificados entre buenos y malos con un antihéroe como protagonista.

Finalmente, el sexto rasgo neotelevisivo y postelevisivo es la hipervisibilización de objetos de fuerte contenido simbólico para la representación cultural, los cuales terminan haciéndose fútiles en medio del espectáculo, esto se hace patente con la violencia, la muerte y el cuerpo.

En términos narrativos, la historia empieza con el personaje de Pablo Escobar, minutos antes de ser asesinado, mientras recuerda los asesinatos de los políticos Rodrigo Lara Bonilla, Luis Carlos Galán y del periodista Guillermo Cano, así como los atentados con explosivos más emblemáticos de la época. Acto seguido, la historia se remonta a la infancia del personaje en Rionegro (Antioquia-Colombia). Aparecen en orden cronológico distintos momentos que dan cuenta de su transformación de joven pobre en hombre rico a través de actividades delincuenciales hasta hacerse narcotraficante y político. Este trayecto nos muestra su intimidad (familia, divertimentos, amantes, amigos, etc.) y la concreción de un sujeto cada vez más malvado y poderoso que funda una industria de la muerte y el terror con la participación de gente pobre, en su mayoría jóvenes, con quienes emprende una guerra en contra de la élite política del país, en medio de la cual caen numerosas víctimas de todas las capas sociales. En el texto se representan y presentan constantemente imágenes de archivo de los atentados más conocidos de aquella época.

Pese a que la serie finaliza con el declive y asesinato del protagonista, durante la mayor parte del relato éste cumple las metas que se fija, sobre todo, salir de la pobreza (el deseo de la mayoría de la población colombiana) aunque lo haga a través de la delincuencia. Paralelo a esto, se presentan algunos personajes de políticos, periodistas y policías que le denunciaron y combatieron.

Ahora bien, memoria y narratividad son construcciones discursivas que comparten cuatro rasgos que no podemos perder de vista: 1) son interpretaciones de la realidad; 2) son el resultado de un trabajo de selección y exclusión de información; 3) esa selección se hace desde un lugar de producción determinado por un tiempo y un marco social, político, económico y cultural específico de la sociedad; y 4) dado que son producto de una selección decidida de hechos, la articulación entre ellos admite la ficción en su construcción. El elemento que las diferencia es la función que cumplen en la sociedad. La memoria busca mantener vivos aspectos del pasado que un grupo social considera necesarios o importantes en el presente, mientras que la narrativa, como se mencionó

antes, se utiliza para fijar una idea moralizante ante la lectura de un hecho sobre el cual existe controversia. En el siguiente apartado veremos las funciones que cumple la teleserie analizada en el contexto colombiano.

Escobar, el patrón del mal: contenido y funciones de la memoria

El Canal Caracol anuncia que la serie pretende hacer memoria histórica desde el lugar de las víctimas. La investigación demuestra que se trata de un texto audiovisual que a través de la articulación entre narratividad y memoria cumple dos funciones en la sociedad. Desde la narratividad, fija un juicio moral que consiste en reducir la problemática nacional a que 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. Y desde la memoria, hace un uso ideológico del relato que consiste en promover la confianza en la clase política dirigente que tradicionalmente ha gobernado el país, de la mano de los grandes medios de comunicación y fuerzas policiales, puesto que sobresalen en su doble rol: como principales víctimas de Pablo Escobar y como conjunto social que se organizó para combatirle hasta acabar con él.

El juicio moral interpela directamente a las personas empobrecidas del país debido a las formas como la teleserie representa la polaridad «bien» y «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 lado del mal son los narcotraficantes y la gente que trabaja para éstos, por lo general, personas empobrecidas a cuyas historias no se les da profundidad, simplemente aparecen como seres que por ambición o por no tener escrúpulos hacen el mal, caso último que ejemplifican las escenas en las cuales, por orden de Escobar, son reclutados el Chili (su sicario más fiel) y el Topo, per-

sonajes cuya maldad internalizada se sugiere desde la primera aparición.

Es importante mencionar que también aparecen personajes que representan la pobreza sin ser delincuentes, sin embargo —con excepción de un tendero de barrio que en unos de los primeros capítulos denuncia a Escobar y luego es asesinado por esto— no tienen profundidad en el relato y en repetidas ocasiones ni siquiera hablan.

El lado del mal también lo conforman personajes ambiciosos fácilmente sobornables, dentro de ellos, funcionarias y funcionarios de entidades del Estado, desde cargos bajos hasta altos, como dos políticos, uno de reconocimiento nacional y otro local. Vale la pena mencionar que si en el contexto colombiano que recrea la serie y en el actual los políticos relacionados con el narcotráfico y la ilegalidad fuesen solo uno o dos, Colombia sería «el país de las maravillas».

Además de las múltiples escenas en las que los pobres encarnan el mal o de los diálogos que hacen alusión a esa responsabilidad individual, la idea moralizante se refuerza a través de dos mecanismos importantes: 1) la música, específicamente *La última bala*, tema principal que acompaña el videoclip de apertura de todos los capítulos y muchas de las escenas y 2) el video clip con el cual finaliza el relato. La música, fue realizada por el cantante Yuri Buenaventura, cuya historia de vida es un ejemplo de superación acorde a la idea moralizante movilizadora por la narrativa del texto, pues pese a crecer en Buenaventura, una de las zonas más empobrecidas de Colombia, azotada por el narcotráfico y la violencia entre bandas armadas ilegales, guerrillas y grupos paramilitares, luchó por ser cantante hasta conseguirlo —fuera del país— sin involucrarse en la ilegalidad. Dentro de la letra de *La última bala* se incluyen los siguientes textos:

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

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

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...

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 y con paramilitares 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 la riqueza de una minoría, la pobreza para las mayorías, la guerra, el incumplimiento de Derechos Humanos y la desigualdad en el acceso a oportunidades para toda la población colombiana.

La canción le habla a los y las 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. Además, anuncia y autoriza la violencia como castigo merecido para quien elija el bando del mal: si el personaje Pablo Escobar (el patrón) eligió el mal y por justicia puede ser asesinado, este castigo es extensible a todo aquél que haga la misma elección.

El juicio moral se cierra y es más directo aún en el video clip con el cual finaliza el último capítulo de la tele-serie, el cual, acompañado por la mencionada canción, se compone de una secuencia de imágenes de personas de barrios populares que sonríen haciendo sus actividades cotidianas; el *video clip* sugiere un país en paz gracias

a que estas personas no optaron por caminos delictivos y a que Pablo Escobar está muerto.

En cuanto al discurso de memoria construido en la teleserie, si bien es un texto que nos recuerda la violencia ejercida por Pablo Escobar, se trata de un uso ideológico de la memoria en la medida en que se centra en cómo un sector privilegiado de la sociedad colombiana (élites políticas, policiales y medios de comunicación), fue víctima y ve esa época. El recuerdo y el dolor de las víctimas representadas es completamente legítimo y respetable, sin embargo, la memoria construida no es incluyente en la representación de las víctimas de la violencia, en tanto que dejó de lado la posibilidad de incluir la diversidad de relatos y perspectivas de la Colombia de aquella época por parte del resto de víctimas. Esto se hace evidente en la selección de hechos y la lectura ofrecida sobre los mismos, así como en los múltiples mecanismos utilizados para dar relevancia a las víctimas de las élites mencionadas.

Por citar un ejemplo de la selección de hechos del pasado incluidos en *Escobar, el patrón del mal*, resalta que no aparezca el genocidio del partido político de izquierda Unión Patriótica, el cual nació tras un acuerdo de paz entre el gobierno de la época y la guerrilla de las FARC y estaba conformado por diferentes grupos sociales, entre ellos, ex-militantes, académicos, indígenas y líderes sociales. En las elecciones de 1986, la UP obtuvo las votaciones más altas para un partido político alternativo en la historia del país (hasta ese momento), sin embargo, sus cerca de 3.000 integrantes fueron asesinados sistemáticamente. En la teleserie, se le cambia el nombre al partido, solo se representa la muerte de uno de sus miembros y nunca se hace alusión a lo que significó ese proyecto político.

Ahora bien, dentro de los mecanismos utilizados en este audiovisual para dar relevancia a unas víctimas sobre otras, citaremos los dos principales. En primer lugar, uno de los objetivos de la producción fue hacer visibles a las víctimas poniendo sus nombres a los personajes que las interpretarían, sin embargo, de 1.300 actores que el seriado tuvo en total, solamente 28 personajes cumplen esa característica, de los cuales, diez

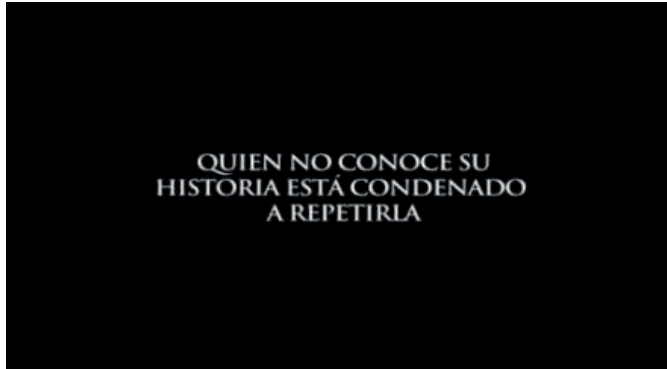
son familiares de los productores. Además, 24 de esas 28 víctimas pertenecen a un alto sector de la política colombiana tradicional y sus familiares.

En segundo lugar, la serie presenta a los políticos Luis Carlos Galán Sarmiento y Rodrigo Lara Bonilla y al periodista Guillermo Cano (el primero y el último familiares de los productores) como las pérdidas más valiosas para el país, mediante tres mecanismos: 1) el *video clip* que introduce cada capítulo y el que cierra la serie en su capítulo final, ambos cargados de imágenes de estos tres personajes; 2) el tiempo de aparición de estos personajes a lo largo de la serie, ya sea representados en las escenas o nombrados por otros personajes, como el mismo Pablo Escobar; 3) los minutos iniciales del primer capítulo cuando Escobar recuerda los males que hizo y dentro de ellos, piensa especialmente en el asesinato de estos tres personajes; y 4) los libretos que les asignan a estos tres personajes, los cuales incluyen mensajes sobre sus deseos de hacer una Colombia mejor.

Adicionalmente, este relato televisivo cumple también la función de promover una memoria centrada en la movilización de afectos que no trasciende al espacio del debate público ni a la generalización de los hechos para extraer lecciones y construir alternativas hacia el futuro. Como lo sostiene Todorov (2000) en su concepto de memoria ejemplar, la forma de evitar que hechos de violencia y barbarie vuelvan a repetirse en una sociedad determinada es identificando los patrones o esquemas que allí operaron para desencadenarlos y por esta vía transformarlos.

Conclusiones

El análisis de la serie *Escobar, el patrón del mal*, nos muestra 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 señalamos cuatro.



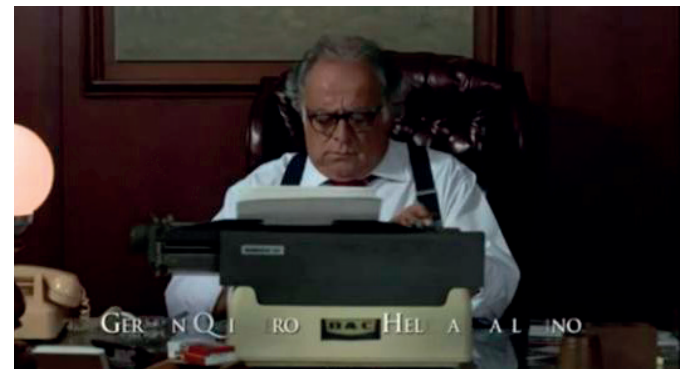
Fotograma 7.



Fotograma 8. Imagen de archivo de un evento público del partido liberal



Fotograma 9.



Fotograma 10. Guillermo Cano (personaje).



Fotograma 11. Luis Carlos Galán (personaje).



Fotograma 12. Rodrigo Lara Bonilla (personaje).

Fotogramas 7-12. Algunas imágenes de la secuencia del video introductorio de cada capítulo en las que se resaltan los personajes de los políticos Luis Carlos Galán Sarmiento y Rodrigo Lara Bonilla y del periodista Guillermo Cano.

El primero es la producción de la subjetividad a través de 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 requie-

re para la continuidad de la guerra como estado de excepción permanente. A través de este juicio moral, el producto excluye 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

y la igualdad de oportunidades para todas las personas. Esto hace que la serie tienda 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 empresariales, políticos y armados que la originan y se benefician de ella.

El segundo es el interés por 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.

El tercero, la emergencia de un personaje malvado como Pablo Escobar en medio de la división binaria construida, para depositar en él toda responsabilidad del mal y, al mismo tiempo, producir en el público espectador la separación entre un yo bueno y los otros malos, que lejos de aportar en la construcción de una memoria constructiva para que los acontecimientos trágicos no vuelvan a repetirse, aliviana la responsabilidad individual de construcción social y la transforma en culpa que es depositada en esos otros para justificar su eliminación. El cuarto interés, relacionado con el anterior, es la reproducción de la idea de necesidad de la guerra para contrarrestar «el mal» y restablecer el orden y la anhelada paz, tema crucial en el país.

Finalmente, la selección y exclusión de hechos del acontecer nacional, junto a su contextualización histórica parcial, terminan por construir un relato sesgado que trivializa el desarrollo y los efectos del pasado que el producto promete revelar para evitar que vuelva a repetirse. Al mismo tiempo, el uso de elementos neotelevisivos y posttelevisivos en la construcción de la teleserie buscan presentarla como «la realidad», aunque paradójicamente ocurra lo contrario (entre más artificios usa para acercarse a ella, más se aleja), sin embargo, estos elementos, aunados a la promesa de verdad que el audiovisual ofrece al público espectador, resultan problemáticos en términos de la fuerza que cobran la idea moralizante y la función ideológica de la memoria promovidas.

Bibliografía

- BAL, Mieke (1998), *Teoría de la narrativa. Introducción a la narratología*, Madrid: Cátedra.
- BUONANO, Milly (2000), *El drama televisivo. Identidad y contenidos sociales*. Barcelona: Anagrama.
- CARMONA, Ramón (1995). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico (1999), *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- COLAIZZI, Giulia (2006), *Género y representación*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- COLAIZZI, Giulia (2007), *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ECO, Umberto (1986), *TV: La transparencia perdida*. En U. Eco (Ed.). *La estrategia de la ilusión* (págs. 200-223). Barcelona: Lumen.
- ERLL, Astrid (2012), *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Universidad de Los Andes.
- FOUCAULT, Michel (1990), *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (1992), *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets editores.
- GMH (2013), *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.
- GONZÁLEZ, Jesús (1999), *El discurso televisivo: espectáculo de la postmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- HARDT, Michael y NEGRI, Antonio (2002), *Imperio*. Barcelona: Paidós
- IMBERT, Gérard (2002), *Televisión y cotidianidad, la función social de la televisión en el nuevo milenio*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid.
- IMBERT, Gérard (2008), *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra.
- (2010), *La sociedad informe. Postmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria Antrazyt.
- LE DIBERDER, Alain y COSTE-CERDAN, Nathalie (1990), *Romper Las Cadenas. Introducción a la Postelevisión*. Barcelona: GG Mass Media.
- LEAL, Francisco (2006), *En la encrucijada Colombia en el siglo XXI*. Bogotá: Norma.

- LOTMAN, Iuri y USPENSKIJ, Boris (1979), «El mecanismo semiótico de la cultura y la semiosfera» *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra.
- MOLANO, Alfredo (2015), «Fragmentos de la historia del conflicto armado (1920-2010)», *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia, Oficina del Alto Comisionado Para la Paz.
- PÉCAUT, Daniel (2014), «Una lucha armada al servicio del statu quo social y político», *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia, Oficina del Alto Comisionado Para la Paz.
- RAMONET, Ignacio (1998), *La tiranía de la comunicación*. Madrid: Temas de Debate.
- RODRÍGUEZ, Diana (2013), *Televisión, espectáculo y realidad: discursos de género en la serie colombiana Escobar el patrón del mal* (Tesis de maestría, Universidad de Valencia, España).
- (2014), «Televisión, espectáculo y realidad: discursos de exclusión y violencia en la serie colombiana Escobar el patrón del mal». En *Desafío de las Ciencias Sociales en tiempos de transformación*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín, págs. 203-221.
- (2017), *Orden del imperio, discurso televisivo y memoria: «narco-series» y construcción de realidad en la sociedad colombiana del siglo XXI* (Tesis doctoral, Universidad de Valencia, España).
- TODOROV, Tzvetan (2000), *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- (2009), *La memoria, ¿un remedio contra el mal?* Barcelona: Arcadia.
- VARGAS, Ricardo (2003), «Drogas, conflicto armado y seguridad global en Colombia». *Nueva sociedad*, 192, págs. 117-131.
- VEGA, Renán (2014), «La dimensión internacional del conflicto social y armado en Colombia. Injerencia de los Estados Unidos, contrainsurgencia y terrorismo de Estado», *Comisión Histórica del Conflicto y sus Víctimas*. Bogotá: Presidencia de la República de Colombia, Oficina del Alto Comisionado Para la Paz.
- VISACOVSKY, Sergio (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*, 04, págs. 49-74.
- VIZCAÍNO, M. Milcíades (2005), *La legislación de televisión en Colombia: entre el Estado y el mercado*. Historia Crítica, 28, págs. 127-144.
- WHITE, Hayden (1992), *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.

Webgrafía

- CARACOL TELEVISIÓN (2012), Portal Corporativo. Colombia: Caracol Televisión Portal Corporativo. Recuperado de: <http://www.caracol.tv/corporativo.com>.
- 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.
- El País* (20 de marzo de 2014), Situación en Buenaventura es una de las más alarmantes de Colombia: Human Rights Watch. 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* (22 de julio de 1994), Alberto Villamizar quiere ser alcalde. Recuperado de: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-178565>
- EQUIPO VALOREM. Estados Unidos: Valorem. Recuperado de: <http://www.valorem.com.co/es/site/equipo-valorem>.
- FORBES (27 de Abril de 2017), Profile Alejandro Santo Domingo. Recuperado de: <https://www.forbes.com/profile/alejandra-santo-domingo/>.
- 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-des-pues-del-asesinato-de-galan>.

MARLON BECERRA (2008), Entrevista a Yuri Buenaventura. Colombia. Archivo de video. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=l3iuCbWd6uE>.

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/>.

REPORTEROS SIN FRONTERAS Y FEDERACIÓN COLOMBIANA DE PERIODISTAS (2015), *¿De quién son los medios?* Monitoreo de la Propiedad MOM. Colombia: Monitoreo

de la Propiedad de los Medios MOM. Recuperado de: <http://www.monitoreodemedios.co/>.

Semana (17 de mayo de 1999), *Cerveza y comunicaciones*. Recuperado de: <http://www.semana.com/gente/articulo/cerveza-comunicaciones/39390-3>.

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>.

VALOREM, (2017), Portal Corporativo. Colombia. Recuperado de: <https://www.valorem.com.co/es>.