

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE COLOMBIA

**Magnicidios mediatizados en
Colombia: usos de la imagen en
Escobar, el patrón del mal
y *Tres Caínes***

Ingrid Katerina Ruiz Méndez

Universidad Nacional de Colombia
Facultad de Ciencias Humanas - Maestría en Estudios Culturales
Bogotá, Colombia
2019

Magnicidios mediatizados en Colombia: usos de la imagen en *Escobar, el patrón del mal* y *Tres Caínes*

Ingrid Katerina Ruiz Méndez

Tesis de investigación presentada como requisito parcial para optar al título de:
Magíster en Estudios Culturales

Director:

PhD. Fabio Enrique López de la Roche

Línea de Investigación en Comunicación, cultura y poder

Grupo de Investigación:

Comunicación, cultura y ciudadanía

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas - Maestría en Estudios Culturales

Bogotá, Colombia

2019

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a todas las personas e instituciones que acompañaron este proceso: Al profesor Fabio López de la Roche por su experiencia, su posicionamiento claro frente a la labor de los medios, por crear los puentes que permitieron las conexiones con diferentes expertos de la comunicación en Latinoamérica, por su confianza y su paciencia.

A mis jurados, los profesores Miladys Álvarez López y Julio César Goyes, sus observaciones generosas y certeras impulsaron la culminación exitosa de este proyecto y me inspiran a continuar en el camino de la academia.

Al Grupo de Investigación en Comunicación y Medios, los profesores y compañeros de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Colombia y al Grupo en Comunicación y Cultura de la Universidad Federal de Minas Gerais, con quienes compartí una parte del camino: su compañía, la alegría y sus lecturas críticas fueron fundamentales.

A Frey, Abelardo, Liliana, Ximena y Damián, por sus valiosas apreciaciones del texto en diferentes etapas, por las charlas y la amistad sincera. A Alicia Vega, porque sin ella nada funcionaría.

A mis padres Arcelia y Miguel, son mi admiración; a mis hermanos Julián y Miguel, son mi ejemplo; a mi sobrina Juana Sofía, por la imaginación y los colores que das a mi vida; a Luz Marina e Ivar Augusto, por el entusiasmo y el cariño; y a mi compañero de vida Ivar, porque eres el amor y mi faro siempre que hay niebla. Este trabajo va dedicado a cada uno de ustedes.

Lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto, pero una vez aprehendido forma parte sustancial de nuestro medio de vida. Lo visible es un invento. Sin duda, uno de los inventos mas formidables de los humanos.

Eulàlia Bosch

Resumen

Magnicidios mediatizados en Colombia es un análisis al fenómeno de los asesinatos de los candidatos presidenciales Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo y Carlos Pizarro - entre 1989 y 1990-, vistos como traumas culturales y estudiados desde los registros audiovisuales de la prensa antes, durante y después de los homicidios. Estas imágenes - que en principio actúan como documento periodístico- entran en un circuito de reutilizaciones en diferentes productos de la cultura mediática durante las dos décadas siguientes, incluyendo dos investigaciones periodísticas sobre los declarados autores intelectuales de los magnicidios: La parábola de Pablo de Alonso Salazar (2001), una biografía sobre Pablo Escobar, jefe del Cartel de Medellín, y Mi Confesión (2001), autobiografía de Carlos Castaño, líder paramilitar del grupo Autodefensas Unidas de Colombia -AUC-, presentada en forma de entrevista por Mauricio Aranguren. Estos libros fueron la base para dos series de televisión: Pablo Escobar, el patrón del mal (Caracol TV 2012) y Tres Caínes (RCN TV, 2013). Estas ficciones televisivas registraron alta audiencia y fueron polémicas por narrar, desde la forma del espectáculo, la compleja trama de violencias de la época, por presentar como protagonistas a los victimarios y por relegar el papel secundario a los personajes políticos asesinados.

Así, la pregunta de investigación apunta a las transformaciones, usos sociales, comunicativos y estéticos de la imagen en relación con los medios que la administran. El estudio evidencia la agencia de estas imágenes en tres instancias: como intertextos dentro de una trama de referencias culturales construidas históricamente, como remediaciones -reutilizadas y adaptadas a diferentes medios-, y como transcodificaciones, donde traducen la ideología, junto con la red de textualidades de cada producto. La metodología se aborda desde los estudios culturales y los estudios visuales, y apropia herramientas de la experiencia de lectura de la imagen del análisis del texto audiovisual.

Palabras clave: *Magnicidios en Colombia, Trauma Cultural, Cultura Mediática, Intertextualidad, Remediación, Transcodificación, Análisis del Texto Audiovisual*

Abstract

Magnicide Mediatization in Colombia, is an analysis of the phenomena that is the political assassinations of presidential candidates Luis Carlos Galán, Bernardo Jaramillo and Carlos Pizarro -registered between 1989-1990-, being these seen as cultural traumas, and studying them using audiovisual archives and registries from the press of before, during, and after each event. These images -that in principle, were used as journalistic documents-, enter a cycle of re-usage in different products of media culture during the following two decades, including two journal investigations pertaining to two of the intellectual authors of said crimes, these are: Pablo's parable by Alonso Salazar (2001), a biography of Pablo Escobar, the Medellín cartel's boss; and My Confession (2001), an autobiography of Carlos Castaño, leader of the paramilitary group the Colombian Self-Defense Army -AUC-, presented as an interview by Mauricio Aranguren. These books were the source material for two TV shows: Pablo Escobar, Drug Lord (Caracol TV, 2012), and Three Cains (RCN TV, 2013). These televised fictions had large audiences and were controversial for narrating from a very showbusiness focused perspective the complexities and horrors generated from the violent conflicts of the 80's, and for presenting victimizers as protagonists and relegating victims to supporting cast.

And so, the investigation's question now points towards the social, communicative, and aesthetic transformations of the image in relation to the media that handles it. The study shows evidence of these images' agency over three instances: as intertext in a thread of cultural references historically constructed, as remediations -re-utilized, and adapted to different media-, and as transcoding, where they're translated as an ideology, along with the web of textuality of each product.

Keywords: *Political Assassinations in Colombia, Cultural Trauma, Media Culture, Intertextuality, Remediation, Transcodification, Analysis of Audiovisual Text*

Índice

Resumen

Abstract

Índice

Introducción p.4

- a. Planteamiento del problema de investigación p.7
- b. Estado del arte relativo p.7
- c. Metodología y enfoques p.10
- d. Nota de ruta p.15

1. El magnicidio en Colombia como fenómeno social y mediático desde la construcción de los medios informativos p.1

1.1. Definiciones de magnicidio desde los estudios sociales p.16

- 1.1.1. El magnicidio como modalidad de asesinato selectivo p.16
- 1.1.2. Magnicidios como traumas culturales p.18

1.2. Los magnicidios en Colombia a través de sus imágenes p.20

- 1.2.1. La lectura intertextual como vehículo del recorrido visual p.21
- 1.2.2. Los magnicidios de las guerras de independencia p.22
- 1.2.3. El magnicidio de Uribe Uribe en El drama del 15 de octubre de 1915 p.24
- 1.2.4. El 9 de abril de 1948: El asesinato de Gaitán y el Bogotazo p.26
- 1.2.5. Los magnicidios de las décadas del ochenta y noventa en Colombia p.31

1.3. Un intertexto necesario: el asesinato mediático de John F. Kennedy (1963) - trauma cultural norteamericano p.34

1.4. Los magnicidios de Galán, Jaramillo y Pizarro desde la construcción de los medios informativos p.40

- 1.4.1 Galán, Jaramillo y Pizarro: tres candidatos presidenciales p.40
- 1.4.2. Cubrimiento periodístico de los atentados a Galán, Jaramillo y Pizarro p.42
 - 1.4.2.1. El video de Jesús Calderón: el registro de la muerte en directo p.43
 - 1.4.2.2. El elemento aurático: las fotografías de José Herchel Ruiz p.49
 - 1.4.2.3. Los atentados a Jaramillo y Pizarro, imágenes como vestigios p.50
- 1.4.3. Magnicidios como noticia en primera plana p.53
- 1.4.4. Exposición de las víctimas y los victimarios: cuerpos frágiles p.54
- 1.4.5. Las multitudes y el dolor en las marchas fúnebres p.57

2. Magnicidios en las ficciones: remediaciones desde la literatura y las series Escobar, el patrón del mal y Tres Caínes p.60

2.1. Remediación: aproximaciones al concepto p.61

2.2. Los magnicidios en La parábola de Pablo (2001) de Alonso Salazar: primera remediación p.63

- 2.2.1. La figura de Galán en La parábola de Pablo p.64
- 2.2.2. Bernardo Jaramillo y su conexión con Escobar p.67
- 2.2.3. Carlos Pizarro y el M-19 en la historia del Cartel de Medellín p.68

2.3. Los magnicidios en Mi confesión, la biografía de Carlos Castaño (2001) de Mauricio Aranguren: segunda remediación p.69

- 2.3.1. Pizarro, el candidato del narcotráfico p.70
- 2.3.2. El plan de exterminio a la UP - Bernardo Jaramillo p.71

2.4. De los libros a las narcoseries que remediaron los magnicidios p.72

- 2.4.1. Acotaciones sobre ficción y realidad en la televisión p.72
- 2.4.2. La ficcionalización en forma de espectáculo televisivo p.74
- 2.4.3. El boom de las narcoseries en Colombia p.76

2.5. Críticas y opiniones a la serie Escobar, el patrón del mal p.77

2.6. Críticas y opiniones a la serie Tres Caínes p.88

- 2.6.1. Gustavo Bolívar, guionista y activista político p.89
- 2.6.2. La autoría difusa de Tres Caínes p.91
- 2.6.3. Tres Caínes ¿la increíble historia real del paramilitarismo en Colombia? p.92

3. Experiencia de lectura del texto audiovisual en Escobar, el patrón del mal y en Tres Caínes p.100

3.1. Herramientas de lectura desde el análisis textual audiovisual p.100

3.2. Lectura del texto audiovisual en Escobar, el patrón del mal p.101

- 3.2.1. Cabezote de Escobar, el patrón del mal p.102
- 3.2.2. Piloto - Escobar, el Patrón del mal p.113
 - 3.2.1.1. La fábula: ¿el niño que venció el miedo?- Puntos de ignición p.114
 - 3.2.1.2. Teaser: El final y el espejo retrovisor p.116
 - 3.2.1.3. I Parte: La infancia de Pablo p.118
 - 3.2.1.4. II Parte: La juventud de Pablo p.126
- 3.2.3. Magnicidio de Galán en Escobar, el patrón del mal p.131
 - 3.2.3.1. Galán, el prohombre p.132
 - 3.2.3.2. Secuencia del magnicidio de Galán p.133
 - 3.2.3.3. El dolor, las multitudes, el homenaje a Galán p.144
- 3.2.4. Lo político y lo humano de Jaramillo en Escobar, el patrón del mal p.145
 - 3.2.4.1. Los candidatos de la izquierda aclaran su papel p.146
 - 3.2.4.2. Secuencia del magnicidio de Jaramillo p.147
 - 3.2.4.3. El entierro de Jaramillo, sin las multitudes p.149
- 3.2.5. Pizarro, el poeta p.149
 - 3.2.5.1. Secuencia del magnicidio de Pizarro p.151
 - 3.2.5.2. Las multitudes, el dolor, los legados que deja Pizarro p.152

3.3. Lectura del texto audiovisual en Tres Caínes p.153

- 3.3.1. Cabezote Tres Caínes p.153
 - 3.3.1.1. La falsedad como constante de lectura en Tres Caínes p.153
 - 3.3.1.2. Construcción en contrapunto del cabezote de Tres Caínes p.154

3.3.2. Piloto de Tres Caínes: La venganza lleva a la autodestrucción p.159

3.3.3. Los magnicidios en Tres Caínes p.169

3.3.3.1. Galán como enemigo de Escobar y su posición de élite p.169

3.3.3.2. La participación de los Castaño en la muerte de Galán p.171

3.3.3.3. La secuencia del magnicidio de Galán p.172

3.3.3.4. La sentencia de los Castaño a la izquierda colombiana p.4

3.3.3.5. Jaramillo busca la protección de Pablo Escobar p.173

3.3.3.6. El magnicidio de Jaramillo p.175

3.3.3.7. Pizano negocia la toma del Palacio de Justicia con Escobar p.176

3.3.3.8. El magnicidio de Pizano y la historia subalterna de Heraldo p.177

4. Transcodificación en Escobar, el patrón del mal y Tres Caínes p.182

4.1. Transcodificación en Kellner (2011): La ideología de las imágenes p.182

4.2. Hipótesis del discurso transcodificado en Pablo Escobar p.184

4.3. Hipótesis del discurso transcodificado en Tres Caínes p.187

5. Conclusiones p.194

6. Referencias p.199

6.1. Libros p.199

6.2. Tesis p.201

6.3. Artículos p.201

6.4. Referencias en línea p.202

6.5. Filmografía – videografía p.207

6.6. Lista de imágenes p.207

Introducción

Dos relatos nacieron a la par en Colombia: el de la génesis de su producción fílmica y el de un país donde se asesina a sus líderes políticos. El producto audiovisual que lo demuestra es el llamado primer largometraje colombiano El Drama del 15 de Octubre (1915), de los hermanos Di Doménico, un docudrama con una sofisticada estructura audiovisual para la época, que recreaba el magnicidio del general Rafael Uribe Uribe -caudillo liberal, muy querido por el pueblo-, quien muere al recibir sendos golpes de hacha en su cráneo por parte de dos hombres: Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, justo cuando cruzaba frente al Capitolio Nacional, el 15 de octubre de 1914.

Según la investigación histórica de Álvaro Concha Henao (2013), la película de los Di Doménico era impresionante, ya que mezclaba registros reales de los multitudinarios homenajes al general, un año después del hecho, con recreaciones ficcionales -como estrategia de taquilla (Concha, 2013)-, en las que incluyeron la dramatización del momento del atentado actuado, sorprendentemente por los mismos Galarza y Carvajal, a quienes permitieron la salida del Panóptico Nacional para la filmación y también recibieron un sueldo por su trabajo en la cinta, otro hito histórico, ya que fue el primer pago por aparición en cinta a un actor en Colombia. También se dieron a la tarea de la recreación de la autopsia de Uribe Uribe, incluidos planos muy cercanos de su cráneo vencido en dos partes.

Del filme se conservan sólo fragmentos puesto que, al momento de su estreno, generó tal ola de indignación y en los teatros donde se alcanzó a presentar, el público entraba en cólera al ver las imágenes y se presentaron disturbios que terminaron en destrucción de las instalaciones. Las gobernaciones decidieron prohibir la exhibición de la película, la prensa la tildó de irrespetuosa y a los productores italianos de mercantilistas por intentar lucrarse con el espectáculo de la muerte (Concha, 2013). Es por ello por lo que los Di Doménico sacaron la película de circulación y permaneció desaparecida, hasta 2014, cuando la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano restauró algunos fragmentos la cinta.

Esta relación paradigmática entre de cine y magnicidio, y las preguntas que suscita, hacen eco en el presente estudio, además porque el magnicidio de Uribe Uribe no sería un caso único; al contrario, este tipo de violencias han sido intensas y repetitivas en la historia del país.

Me refiero tanto a los magnicidios, como a la particularidad de las imágenes que de estos hechos circulan. Primero, porque Colombia ostenta uno de los primeros lugares en el mundo como país con la mayor cantidad de magnicidios a candidatos presidenciales en la misma campaña electoral entre 1989 y 1990, con solo meses de diferencia entre ellos; se trata de los asesinatos de Luis Carlos Galán, el 18 de agosto de 1989, en Soacha, Cundinamarca; el de Bernardo Jaramillo Ossa, el 22 de marzo de 1990, en el Aeropuerto El Dorado de Bogotá; y el de Carlos Pizarro Leongómez, el 26 de abril de 1990, también en el mismo aeropuerto.

Cada uno de estos tres candidatos representaba valores de cambio, renovación y esperanza con los que gran parte de la sociedad colombiana se sentía identificada. Fueron personajes realmente apreciados popularmente y sus muertes violentas -a manos de las fuerzas criminales del narcotráfico y el paramilitarismo, en una siniestra alianza con agentes del Estado- produjeron un fuerte impacto en la sociedad del momento. El pueblo se manifestó y multitudes, de diferentes clases, marcharon acompañando cada uno de los cortejos fúnebres, expresando sentidamente el dolor y el rechazo por la pérdida de estos jóvenes líderes y pensadores; todas estas imágenes de multitudes indignadas quedan también en el registro de la prensa.

En ese momento la sociedad colombiana recordó que esta práctica de acallamiento violento de líderes políticos no era algo excepcional, ni un hecho aislado, sino que se sumaban a una larga lista de casos de una práctica sistemática y traumática, en donde han sido asesinados jueces, periodistas, senadores, generales, ministros y tristemente, un extenso etcétera, que incluye hasta el genocidio y exterminación de todo un partido político, la Unión Patriótica entre los años ochenta y noventa, con la muerte y desaparición de más de cinco mil miembros. A treinta años de estos hechos, lo más grave es que es un ejercicio del terror que no cesa. Hoy en día, a casi tres años de la firma de los acuerdos de paz entre el Estado y la antigua guerrilla de las Farc, en 2016: “han sido asesinados 702 líderes sociales y 135 excombatientes de las Farc. De los líderes sociales y defensores de derechos humanos asesinados, la mayoría pertenecían a minorías y comunidades rurales” (Indepaz & Fundación Heinrich Böll, 2018). Con estos datos, una aproximación al estudio del fenómeno de los magnicidios es pertinente y necesaria.

Así mismo, los magnicidios de los candidatos presidenciales del período 1989-1990, tienen registros fotográficos y audiovisuales periodísticos de alto impacto visual, que fueron capturados casi como testigos directos en los momentos y lugares de los atentados. Son imágenes que capturan la muerte violenta en directo. Estos registros fueron emitidos y

reiterados por los medios de comunicación del momento. En los siguientes años, estas imágenes continuaron circulando, y eran convocadas y usadas en diferentes circuitos de memoria y en productos documentales o periodísticos que recordaron o analizaron los casos. Pero, entre 2012 y 2013 -periodo en el que me preparaba para asumir los estudios de maestría- estas imágenes entran a ser parte del dispositivo audiovisual de dos series de ficción televisiva en Colombia: Pablo Escobar, el patrón del mal (Caracol TV, 2012), la historia del mayor narcotraficante del país, jefe del cartel de Medellín, y Tres Caínes (RCN TV, 2013), la historia de los hermanos Fidel, Vicente y Carlos Castaño, fundadores del grupo paramilitar de las Autodefensas Unidas de Colombia. Estas dos series usaron e integraron en su relato audiovisual las imágenes capturadas por la prensa del momento, tanto desde el archivo original, como recreaciones que se acercan al simulacro del archivo.

Las dos series de televisión son producidas por los dos únicos canales privados del sistema de televisión actual en Colombia y presentan los relatos de los magnicidios desde el espectro de lo espectacular, con un gran despliegue de efectos visuales, una trama con tintes del género bélico, de acción y melodrama, y cuentan con la participación de una nómina de actores reconocidos en la televisión colombiana, gancho funcional para los televidentes en Colombia. Las dos series tuvieron un buen nivel de sintonía, y han sido vendidas a varios países y distribuidoras, incluida la plataforma digital Netflix; fueron series ganadoras de premios de la industria televisiva nacional en los años que estuvieron al aire. Pero, contra ellas, también, se lanzaron todo tipo de críticas provenientes de círculos de la academia, las asociaciones de víctimas, la prensa y los espectadores en general, quienes, a través de las redes sociales, plantones y conversatorios, manifiestan un descontento en torno a las formas de representación de estos temas históricos, sensibles y aún en procesos de construcción y disputas por la memoria. Fueron catalogadas por algunos sectores como *narco novelas*, apologistas del crimen y mercantilistas, por usar como personajes principales de la narración a los autores intelectuales de estos magnicidios, entrecruzados con otros hechos complejos y dolorosos de violencias recientes en Colombia. Las opiniones apuntaban en general, al problema de la responsabilidad de los medios de comunicación en la reconstrucción de la memoria de un país de múltiples y largas violencias, aún activas. Todo este escenario es similar a lo acontecido con la película de los Di Doménico en 1915.

Bajo este marco, algunas de las preguntas movilizadoras que comenzaron a atravesar mi proceso investigativo fueron ¿por qué al citar un magnicidio, inmediatamente se invoca a los demás? ¿cuál es la relación entre este fenómeno violento y reiterativo con las imágenes que de estos circulan? ¿cuál es la función de las imágenes de los magnicidios dentro del

dispositivo de las series de ficción? ¿cómo estas series generan en simultánea crítica e indignación y/o emoción y seducción a las audiencias, y abren el debate en torno al uso de las imágenes de los magnicidios?

a. Planteamiento del problema de investigación

Dadas estas condiciones y las capas de lectura que permite el fenómeno, decido abordar el estudio con el objetivo de rastrear e hilar el ciclo de producción y circulación de las imágenes de los magnicidios de los candidatos presidenciales Galán, Jaramillo y Pizarro desde su génesis, con el registro periodístico documental de cada asesinato entre 1989 y 1990, hasta su reutilización en las series de ficción televisiva comercial Escobar, el patrón del mal (Caracol TV, 2012) y Tres Caínes (RCN TV, 2013), para enunciar los posibles usos y efectos dentro de los procesos de construcción de memoria cultural en Colombia.

b. Estado del arte relativo

Sobre magnicidios e imagen el estudio *Zapruder: The Kennedy Assassination Film in Visual Culture* del investigador y novelista noruego Øyvind Vågnes (2011), fue fundamental para desarrollar la metodología del presente análisis. *Zapruder* es un término que Vågnes toma de una novela de William Gibson -*Pattern Recognition* (2003)-, en el cual se habla de la desinformación y las cortinas de humo que pueden crear los medios de comunicación, a través de fenómenos impactantes y mediáticos, tal el caso del asesinato del presidente John F. Kennedy y el registro fílmico que queda de este magnicidio a través de la cámara con la que filmaba el 22 de noviembre de 1963 Abraham Zapruder¹. Vågnes (2011) realiza un análisis de las imágenes de este famoso video y cómo fueron insertadas y reinterpretadas en los imaginarios colectivos a través de diferentes dispositivos e intervenciones en medios visuales y artísticos a lo largo del siglo XX. La reseña de Edinburg University Press describe el valor de la investigación de Vågnes así:

Vågnes convincingly demonstrates that although the film has been scrutinized as evidence of one of the most controversial murders (indeed, one of the most controversial events) of the twentieth century, 'the images have increasingly come to figure heavily in a range of diverse cultural expressions, including movies, television series, documentaries, video artworks, performances, plays, gallery installations and exhibitions, prints, paintings, videogames, novels, and comic books' (p. 5). This has meant that the film – which has become the highest-priced

¹ La película de Zapruder tiene una duración aproximada de un minuto y es el registro más completo de los disparos que recibió el presidente cuando iba en una caravana por la ciudad de Dallas, en Texas. Estas imágenes fueron repetidas, recreadas, analizadas en diferentes contextos de la cultura mediática de los Estados Unidos, y del mundo.

photographic artefact in the world – has transitioned from an evidentiary to an aesthetic image. This, in turn, Vågnes argues, calls for a shift in critical focus to the performativity of the images. So, while this book deals with the Zapruder film itself, it is also – and perhaps more so – a book about how the images originally captured in that film have subsequently proliferated in American visual culture. [Vågnes demuestra de manera convincente que, aunque la película ha sido analizada como evidencia de uno de los asesinatos más controvertidos (de hecho, uno de los eventos más controvertidos) del siglo XX, "las imágenes han llegado a figurar cada vez más en una amplia gama de diversas expresiones culturales, incluyendo películas, series de televisión, documentales, obras de video, representaciones, obras de teatro, instalaciones de galerías y exposiciones, grabados, pinturas, videojuegos, novelas y cómics (Vågnes, 2011, p.5). Esto ha significado que la película, que se ha convertido en el artefacto fotográfico más caro del mundo, ha pasado de ser una imagen probatoria a una estética. Esto, a su vez, argumenta Vågnes, requiere un cambio en el enfoque crítico hacia la performatividad de las imágenes. Entonces, si bien este libro trata de la película de Zapruder, también es, y tal vez más, un libro sobre cómo las imágenes capturadas originalmente en esa película han proliferado posteriormente en la cultura visual estadounidense] ("Øyvind Vågnes, *Zaprudered*", s.f).

Es así como las referencias y algunas herramientas de análisis desde los estudios visuales, utilizadas por Vågnes, son retomadas en el presente análisis, en el cual realizo un primer inventario de los usos de las imágenes de los magnicidios en la cultura mediática colombiana. Las investigaciones más cercanas y recientes al tema y objeto de investigación fueron categorizadas en tres grupos: las investigaciones sobre memoria de los magnicidios -o que atraviesen el fenómeno- se encuentra en primer lugar la ponencia de Erika Zulay Moreno (2018), titulada Aproximación semiótica a los discursos sociales en torno a un hecho político de finales de siglo XX en Colombia, en que usando el método de Marc Angenot (2012) en el *discurso social* para integrar ciertos puntos de vista y opiniones tomadas de la prensa escrita, la literatura y la televisión de los magnicidios de los candidatos de las elecciones presidenciales. Zulay toma como fuente comparativa las portadas de los periódicos que narran los magnicidios, el capítulo de Escobar el Patrón del mal que muestra el magnicidio de Pizarro y la novela El Eskimal y la mariposa, de Nahum Montt (2004), que cuentan los sucesos de los magnicidios desde diferentes encuadres. En su reconstrucción va comparando el hecho histórico con datos, acontecimientos y opiniones que contextualizan el hecho. Encontré esta investigación en el último año de la investigación, y es interesante ver las coincidencias en el análisis de fuentes cercanas, lo cual demuestra que esta investigación tiene relevancia para las discusiones en torno a los relatos de país.

Otras investigaciones base son la de Liuvoff Morales: Memoria e imágenes de la violencia: relatos que marcaron a niños y jóvenes en la segunda mitad de los años ochenta en Colombia de 2014, donde recoge en forma de entrevistas audiovisuales las memorias y sentires de los hijos e hijas de personajes asesinados en medio del mismo periodo de conflicto del presente estudio. Esta tesis me permitió reconocer la importancia del punto de vista y de la experiencia

al enfrentarse a los temas de violencia. Además, propone un marco de comprensión a diferentes formas de narración, desde la reconciliación y el arte como medios propios de la resiliencia y la reparación.

Sobre análisis de la serie de Caracol Televisión, encontré relevante el artículo de Miguel Hernández Madrid (2014): La banalidad del mal y el rostro contemporáneo de su ideología en una teleserie del narcotraficante Pablo Escobar en Colombia, expone los resultados de un análisis narrativo realizado sobre la iconografía religiosa presente en la serie Escobar, el patrón del mal, en dicho análisis el autor toma como punto de referencia ideológico el concepto de banalidad del mal propuesto por Hannah Arendt. Hernández realiza un ejercicio de conexión entre los conceptos éticos que maneja la religión católica y como estos se tergiversan bajo la utilización de dichos signos por personajes que no los representan.

Otra investigación es Narco-celebridad y representaciones de Pablo Escobar en Narcos y Escobar, el patrón del mal, de Rodrigo Martínez (2017) de la Universidad del Norte, en la cual, desde el análisis del formato televisivo de la *cultura narco*, realiza un análisis textual de la figura de Pablo Escobar, desde las narrativas de la serie de Caracol Televisión y luego Narcos, como fenómeno internacional y transnacional, que ha sido estudiado desde el concepto de *transducción cultural* (Uribe y Espinoza, 2016), el cual se explica como la adaptación de un formato de ficción de los códigos de una cultura a otra para hacerlo de más fácil aceptación entre las audiencias.

También está el capítulo dedicado al narco mundo y Pablo Escobar, del estudio propuesto por Beatriz Quiñones, Doly Sotomayor, Eduardo Peña y Jaime Andrés Wilches en el libro *Violencia y ficción televisiva, el acontecimiento de los noventa*, de 2018, donde los autores toman la figura de Escobar y lo analizan desde las construcciones de la serie de Caracol y la de Netflix, para discutir el protagonismo del antihéroe narco, que llena el vacío de la representación de valores civiles y propone cómo las narco ficciones se han convertido en el relato de nación preferido para la internacionalización de una marca nacional.

Sobre la serie *Tres Caínes*, se hacen pertinentes los estudios El que no conoce su historia ¿está condenado a que se la cuente Gustavo Bolívar? Estudio de recepción de la serie “Tres Caínes”, de Erika Castañeda (2014), Discursos de respuesta social frente a la teleserie “Tres caínes”, de Luis Ospina (2016) y El Estado colombiano y los crímenes de lesa humanidad en el prisma de la pantalla televisiva. Un estudio acerca de la serie *Tres Caínes* de Liliana Rodríguez (2018), en los cuales se analizan las críticas y los enfoques narrativos que

presentaron de manera distorsionada los guiones de la serie escrita por Gustavo Bolívar, así como una aproximación a las prácticas de respuesta social como resistencia y objeción frente a estas representaciones mercantiles sobre los actos de la memoria nacional. Los tres estudios coinciden en demostrar que la serie tiene falencias en la investigación histórica, en el posicionamiento de los autores y la falta de empatía con las víctimas que se sintieron re-victimizadas cuando la serie fue emitida. Además, presentan interesantes desgloses y demostraciones sobre el tipo de discurso ideologizado que valida las acciones del paramilitarismo desde la defensa de supuestos valores tradicionales como la familia y la propiedad privada.

c. Metodología y enfoques

El enfoque del análisis se sitúa desde los planteamientos de los estudios culturales visuales, una intersección entre campos de estudio interdisciplinarios que proponen una dislocación en el planteamiento de las preguntas sobre la producción y consumo de imágenes dentro del denominado giro icónico (Mitchell, 2009), que superan los enfoques sobre recepción y efectos de los mensajes, para preguntarse sobre el fenómeno de la visualidad (Foster, 1987), propuesta, que en su espíritu más político, plantea modos de ver diferentes, sacar la mirada de las instituciones hegemónicas, para pasar a la idea de socializar la visión, y de mostrar con ello su intervención en la producción de la subjetividad e incluso de la intersubjetividad, también como una práctica de resistencia.

Este posicionamiento recupera la idea de preguntar a la imagen cómo está construida; la imagen no solo como punto de partida, sino como punto de encuentro y de goce, para luego ponerla en acción, como herramienta de lectura de la cultura, en juego con la construcción a través de la visibilización o invisibilización de las diferencias sociales; en suma, propone a la imagen como texto, visto como una fuerza dinámica:

El texto se presenta ante nosotros no como la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino como un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes, un generador informacional que posee rasgos de una persona con un intelecto altamente desarrollado (Lotman, 1996, p. 82).

Esta posición, permite plantear el foco del estudio en las imágenes de los magnicidios, pero además realiza la interlocución con el funcionamiento de estas imágenes con sus contextos históricos, sociales y comunicacionales, todos campos de estudio interrelacionados, que los estudios culturales reconocen y exigen como necesarios para establecer este agenciamiento

de la mirada con una visión crítica. El proceso de construcción de las fuentes y el archivo objeto de estudio, se fue complejizando, ya que las imágenes sobre magnicidios se encontraban en manifestaciones textuales periodísticas, pictóricas, fotográficas, cinemáticas y televisivas de gran volumen, lo que exigió convocar a metodologías de análisis de la imagen desde diversos enfoques que reconozcan a la imagen en su labor como texto. Así mismo, se hace necesario acudir a las interpretaciones que la sociología y la antropología entregan sobre el fenómeno de violencia complejo del magnicidio.

Así, en la construcción de los análisis empecé a explorar con metodologías de diferentes campos para estructurar este corpus. Decido abordar de manera cronológica el fenómeno y los casos de magnicidio en Colombia y sus imágenes desde tres momentos: en la producción de la noticia, a través de todo el dispositivo de los medios periodísticos, luego cuando estos relatos de magnicidios emergen desde la mirada literaria, sobre comienzos de la década del dos mil, y luego cómo estos textos funcionan como base de la construcción de las series de ficción en televisión. Los capítulos quedan configurados con esta línea histórica y en cada uno de ellos utilizó herramientas de lectura que me permitan dar cuenta sobretodo de los procesos de relación entre los tres estadios.

En el capítulo 1, que es contextual, hago una aproximación histórica y social, desde los estudios de la violencia y los magnicidios, abordados desde los estudios de la socióloga colombiana Elsa Blair (2004): Muertes violentas: la teatralización del exceso y la herramienta teórica de trauma cultural, de los sociólogos norteamericanos Ron Eyerman y Jeffrey Alexander (2004), quienes la desarrollan para hablar de los sucesos que funcionan como hitos sociales, momentos de cambios radicales en la trama histórica, que irrumpe violentamente, paraliza y crea una herida social, que luego es reinterpretada y significada por las culturas, los pueblos, los ciudadanos, con ayuda del relato de los medios de comunicación y las propias formas de apropiación de la memoria que cada sociedad establece. Dentro de estos sucesos paralizantes, Eyerman (2011) estudia el impacto de los magnicidios en la sociedad norteamericana, en especial el gran magnicidio mediático del siglo XX: el del presidente John F. Kennedy en 1964.

En seguida, se despliega un recuento histórico de los magnicidios, con el énfasis en las imágenes que se produjeron en tres momentos: 1. Los magnicidios en el marco de las guerras de independencia, los magnicidios de comienzos del siglo XX, el de Rafael Uribe Uribe en 1915 y el de Jorge Eliécer Gaitán en 1949, y 3. los magnicidios de las décadas de los ochenta y noventa, tomando como referente los antecedentes y la forma que culturalmente se fue

desarrollando como método de cubrimiento de los magnicidios en cada medio informativo, establezco en la parte final del capítulo 1, cinco categorías de lectura intertextual para evidenciar la construcción de los perfiles y asesinatos de Galán, Jaramillo y Pizarro: 1. Los personajes políticos y sus imágenes de campaña; 2. Las imágenes inmediatas de los atentados y los vestigios que de ellos quedaron; 3. Los principales titulares de la prensa; 4. La exposición de los cuerpos sin vida, tanto de las víctimas como de los que fueron declarados en su momento autores materiales o intelectuales; y 5. Las multitudes y las expresiones de dolor acompañando los funerales de cada caso. A través de una simple comparación de los elementos permitirá establecer el mapa de la siguiente etapa, la remediación, en el capítulo 2. El objetivo de este recorrido es encontrar lo que podríamos denominar la génesis visual de unos modos de representación de los magnicidios, revisar cómo han ingresado al banco cultural, cómo se han vuelto inmanentes, eidéticas y cómo funcionan en las referencias contemporáneas y en sus usos comerciales por parte de la televisión y sus series de ficción en Colombia.

Como herramienta de lectura de las imágenes de los medios informativos en el cubrimiento de los casos en Colombia, decido plantear la lectura intertextual, que encontré en el estudio de las prácticas de consumo de televisión de John Fiske (1987), quien plantea que la construcción de sentido es un proceso relacional, en el cual las para establecer el tipo de lectura preferente (Hall, 1980), es necesario analizar los textos desde los procesos de intertextualidad, la cual se refiere a la forma en que los significados de cualquier imagen o texto discursivo dependen no solo de ese texto o imagen, sino también de los significados que tienen otras imágenes y textos, y en la búsqueda de los orígenes y de las relaciones que se establecen, se pueden establecer algunas hipótesis sobre los regímenes de visualidad en cada medio o momento histórico en donde se ponen en juego estas imágenes relacionales.

En el capítulo 2, reviso los momentos en los cuales primero la literatura y luego la televisión de ficción integran los casos de magnicidio como parte de sus textos. Específicamente, dos investigaciones extensas y de buenas ventas en Colombia y en el mundo: La parábola de Pablo: Auge y caída de un gran capo del narcotráfico de Alonso Salazar de 2001, que además fue el libro base con el que se construirán luego los guiones de la serie de televisión de Caracol. También, el análisis del discurso sobre los magnicidios en la entrevista y recolección biográfica sobre Carlos Castaño, realizada por Mauricio Aranguren: Mi confesión de 2009², un relato explosivo en su momento, porque por primera vez, el jefe paramilitar declaraba

² Un relato polémico y que personalmente escogí también al recibir un dato al aire, como uno de los libros más vendidos en Colombia, a la par de Mi Lucha, la biografía de Adolfo Hitler.

públicamente su participación en diferentes crímenes nacionales, entre ellos el del candidato Carlos Pizarro. Estos dos libros funcionaron como fuentes para la construcción del guion de las dos series de televisión. Así, el interés está no sólo en los casos de magnicidios, sino como realizan el tránsito entre medios. Como marco para el análisis en este punto tomo el concepto *remediation*³, un término acuñado inicialmente por Bolter y Grusin (2001), que les permite establecer una conexión entre las formas de interacción y de comprensión visual de la *World Wide Web*, remontándose a estrategias rastreables en medios precedentes: pintura, fotografía, cine, televisión. Para estos autores son híbridos -ninguno tiene un lenguaje puro- y son reales para las culturas que los crean y los utilizan:

La fotografía es real, no solo como pedazos de papel que resultan del proceso fotográfico, sino como una red de artefactos, imágenes y acuerdos culturales sobre lo que significan y hacen estas imágenes especiales. La película es real; su realidad está constituida por la combinación del celuloide, el significado social de la celebridad, la economía de la industria del entretenimiento y las técnicas de edición y composición (Bolter y Grusin, 2001.p. 45).

Así, en el torrente de imágenes, sonidos e información a las que nos vemos avocados en el mundo contemporáneo, los autores deciden llamar *remediación* a la cadena de reciclajes de una imagen dentro de los medios, el cual es posible rastrear los actos de mediación y se reconoce que estos han sido mediados previamente (Bolter y Grusin, 2001). Ahora bien, a partir de este estudio, Astrid Erll entrará a definir la *remediación* como una representación reiterada de un mismo contenido por diversos medios y la propone como una de las características claves en los procesos de memoria cultural:

La memoria cultural es producida no solo por diferentes medios (discurso oral, documentos escritos, películas), sino también dentro de diferentes sistemas simbólicos (arte, historia, religión). Cada uno de estos tiene características y limitaciones específicas. Una película de ficción, incluso si es una "película de historia", no puede juzgarse utilizando criterios derivados de la "historia" como disciplina académica, porque las películas funcionan de acuerdo con un sistema simbólico diferente (Erll, 2012, p.17)

Erll (2009) establece una metodología de rastreo de esos elementos de cultura, que fueron de mi total inspiración para aplicar en este capítulo. Allí, me propongo a revisar cómo fueron asumidas por la literatura y luego por la ficción televisiva los magnicidios de los tres candidatos presidenciales del noventa. El fenómeno televisivo -ya que es el punto de llegada del recorrido de las imágenes de los magnicidios- se revisa desde el modo productivo, así como desde las opiniones que la crítica y los televidentes realizaron sobre estas series, en búsqueda del denominado *sentido tutor*, propuesto por el especialista en estética del cine y psicólogo

³ Para el texto utilizo la traducción literal *remediación* en español.

español Jesús González Requena⁴, como parte de una de las herramientas de lectura de la metodología denominada el *análisis del texto audiovisual*, en la cual a través del contraste de estas opiniones, críticas y justificaciones que se lanzaron sobre el producto audiovisual, puede ponerse en cuestión al realizar una experiencia de lectura desde la subjetividad de cada sujeto que se enfrenta al relato. El método permite desentrañar o por lo menos preguntar, qué atrapa, qué seduce, qué obsesiona de las imágenes. Esta propuesta, establece tres registros de la imagen: los *sígnico* -o *semiótico*-, lo *imaginario* -o la *imagen delirante*, que conecta con el *deseo*- y lo *real* -aquello que escapa a la explicación, lo *indecible*, pero que en efecto atraviesa al lector -sujeto de la experiencia-.

En el capítulo 3, precisamente, utilizo estas herramientas de lectura experiencial del método de análisis textual audiovisual, llamadas por González Requena la *búsqueda del punto de ignición* -una imagen o secuencia que permite la fisura desde la construcción simbólica, hasta el registro de lo real-, y la *aplicación del deletreo*, - una descripción densa de los elementos desplegados en el dispositivo audiovisual-. Utilizo para la ejecución tres estructuras claves de las series de televisión: 1. el *cabezote* o inicio de capítulo, la pieza que condensa los elementos narrativos y estilísticos de la producción; 2. El capítulo 1 o piloto de la serie, donde en general se establecen las premisas de la historia, se hace la presentación de los personajes principales y queda planteado el conflicto principal; y 3. Las escenas de las series en donde aparecen las representaciones de los personajes políticos Galán, Jaramillo y Pizarro, para establecer el modo en el que son contadas las historias de los magnicidios y la manera en que son reutilizadas y adaptadas las imágenes de los archivos periodísticos al respecto. Considero que lo más interesante de este método es que se desarrolla frente a los lectores, tratando de enunciar esa experiencia de subjetividad y, en este sentido, desplegar visualmente a las series de televisión, permite una nueva entrada y poner en contraste con las críticas extendidas que cierran la interpretación al clasificar simplemente como *narco ficciones* a estas series.

En el capítulo 4 -que es un capítulo de resultados- conecto la experiencia de lectura y los hallazgos de las series con la construcción de sentido. El concepto guía que utilizó allí es el de la *transcodificación*, planteado por Ryan & Kellner (1988), utilizado para describir el proceso de lectura crítica de textos mediáticos en términos de relaciones de poder. Para el autor, las

⁴El teórico ha desarrollado este sistema de análisis desde finales de los años setenta, y ha extendido su uso como metodología en el grupo de investigación *Análisis del Texto Audiovisual, Desarrollos Teóricos y Metodológicos (ATAD)* de la Universidad Complutense de Madrid. En la actualidad están presentando los resultados con el uso software de análisis audiovisual propio llamado *Encuadre*. El método lo ha puesto a prueba en varios textos de la cultura visual contemporánea, tanto en cine, televisión de ficción, documental o noticiosa. Sin embargo, el mismo autor advierte que el método es de aplicación más satisfactoria en las obras que él denomina las grandes obras del cine - tal vez las llamadas películas de culto -.

producciones recogen el espíritu político de una época, y a través de sus constituyentes internos, en el desglose, es capaz de develar el código que utilizan los grupos dominantes a expensas de otros, para oponer ideologías, instituciones y prácticas hegemónicas o de resistencia ,y ver cómo esos elementos codificados traducen las relaciones de poder y dominación en la lucha de los grupos dominantes, frente a las posibles prácticas de resistencia que, también, aparecen en esta textualidad.

d. Nota de ruta

Extiendo una invitación a los amables lectores de este estudio para hacer este recorrido - siniestro, pero necesario-, por los casos de magnicidios, a través también de la lectura de las imágenes que, aunque están para ilustrar, realmente han sido dispuestas para dialogar de manera intertextual entre ellas, con el texto escrito y también con su mirada a medida que avance por las páginas.

1. El magnicidio en Colombia como fenómeno social y mediático desde la construcción de los medios informativos

1.1. Definiciones de magnicidio desde los estudios sociales

Como un contexto necesario para establecer las particularidades en el ciclo de producción de las imágenes de los magnicidios en Colombia, es necesario establecer una aproximación crítica al concepto de magnicidio, el cual, desde su etimología es excluyente, puesto que estratifica el fenómeno de los asesinatos por causas políticas, poniendo en un nivel preferente el de las figuras mediáticas, personajes a los que una sociedad otorga el estatus digno de procesos de dolor colectivo, y banaliza o ignora el de otros actores sociales, tal vez de menos difusión mediática. El fenómeno será abordado desde los estudios de la socióloga colombiana Elsa Blair (2005), *Muertes violentas: la teatralización del exceso y el concepto de trauma cultural*, de los sociólogos norteamericanos Ron Eyerman y Jeffrey Alexander (2004).

1.1.1. El magnicidio como modalidad de asesinato selectivo

Dentro de una de las definiciones de este fenómeno, decidí usar como referencia inicial el trabajo de la socióloga Elsa Blair (2005), quien realiza el análisis de las imágenes de la muerte en Colombia -que ella define como teatralizadas y excesivas, aquellas que sobrepasan ya el hecho estadístico-. Siguiendo las ideas de María Victoria Uribe, Blair (2005) presenta una aproximación a las violencias desde una perspectiva que sobrepasa la dimensión física de la muerte, para adentrarse en sus contenidos simbólicos, “el propósito es hacer una lectura interpretativa que nos permita interrogar desde esta dimensión el sentido, o lo que llamamos con Geertz las tramas de significación, de todas esas muertes” (Blair, 2005, xvi). El libro realiza un recorrido por los fenómenos de la muerte más reiterados en las historias nacionales: las muertes en combate, las masacres, las muertes violentas de los jóvenes en conflictos urbanos, las amenazas, las desapariciones, las muertes anónimas, y dedica un apartado a lo que denomina los asesinatos políticos, las muertes selectivas y los magnicidios.

El magnicidio es definido en este estudio como una táctica de acallamiento violento, utilizada por diferentes sectores sociales, que se caracteriza por la selección minuciosa de las víctimas. Para Blair (2005) en esta modalidad caben todos los asesinatos dirigidos contra opositores políticos, dirigentes sindicales y gremiales que simpatizaban con movimientos sociales, principalmente de la izquierda. Es esta la característica que se verá como constante en la historiografía que se reconstruye en este capítulo: la persecución a las ideas de librepensadores, a personajes de la vida política o a personas pertenecientes a sectores e instituciones con alguna injerencia en la sociedad, con lo cual sus muertes han sido llamadas magnicidios.

Blair (2005) utiliza la definición del diccionario de la Real Academia de la Lengua: “Magnicidio es un atentado contra la vida de un jefe de Estado o contra la de una persona relevante de algún gobierno” (RAE, s.f). Agrega que estos asesinatos selectivos suelen tener móviles ideológicos, y para ella este fenómeno violento, como todos los demás en Colombia, “ha sucedido en exceso” (Blair, 2005, p.63). Como magnicidios la autora incluye una lista que comienza en los cimientos de Colombia como Estado- República independiente, en la primera parte del siglo XIX, con el asesinato del prócer José María Córdova en 1829 y que va hasta el que ella denomina el último gran magnicidio del siglo XX, el del humorista y activista político Jaime Garzón en 1999.

Sin embargo, aquí es clave precisar que no desconocemos que realizar esta selección de casos históricos genera dudas sobre la enunciación de las muertes violentas que se recuerdan y se magnifican, por encima de otras. Como veremos, la mediatización afecta directamente esta proporción desigual. Al respecto, el informe ¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad (2013) presenta el problema de jerarquización y la visibilización de los casos, ya que la práctica de los asesinatos selectivos, a pesar de ser la más extendida⁵, tiende a pasar desapercibida en el plano informativo nacional con excepción de los magnicidios.

Para Mires (2018) existen diferentes estrategias y móviles de los magnicidios. Por ejemplo, el magnicidio como atentado⁶, -a diferencia del tiranicidio o el auto- magnicidio-, tiene el objetivo

⁵ La base de datos del Observatorio del CNMH (2018) establece que esta modalidad de violencia es la más alta: de 261.619 víctimas fatales, 177.719 han sido ejecutadas de esta manera.

⁶ Meires (2018) en su artículo también discute sobre las categorías de tiranicidio, en la cual los pueblos están en el derecho de ejecución de un dictador, tal el caso de Benito Mussolini. También habla sobre el auto-magnicidio, en el cual el dictador toma la decisión del suicidio, como el caso de Getúlio Vargas en Brasil. Finalmente realiza la diferenciación entre magnicidio por ejecución, generalmente resultado de un acto revolucionario o post-revolucionario, por ejemplo, el de Luis XVI después de ser capturado en Varennes. “Los magnicidios por ejecución han sido el resultado de revoluciones, revueltas o rebeliones populares. Todos fueron realizados siguiendo dictámenes emitidos por tribunales. En cierto sentido pueden ser considerados magnicidios legales” (Meires, 2018).

de insertar nuevas ideologías a través de un hecho sorpresivo, planeado y ejecutado para desestabilizar a los entes estatales; sus realizadores buscan crear condiciones favorables para una causa, eliminando a un personaje incómodo u opositor a través de la propaganda por el hecho, “en la que el impacto de un hecho le da mucha más relevancia e importancia” (Mires, 2018). Es precisamente el fenómeno en el que se encuentran la mayoría de los casos de magnicidio en Colombia, como se verá.

Contextualizando esta práctica de magnicidio por atentado en Colombia, Gustavo Morales (2006) recuerda, en un estudio sobre la irrupción de la mafia en Medellín en la década del ochenta, que los carteles del narcotráfico llamaban a estos crímenes ejemplarizantes; los tomaban como práctica necesaria para imponer el nuevo orden, en lo que Morales llama también un para-estado, en el cual los funcionarios del Estado permitían la compra de sus conciencias o eran tratados como presas, y las mafias interpretaban el papel de cazadores implacables, persiguiendo, amenazando, hostigando y asesinando ejemplarmente a las víctimas como castigo (Morales, 2006).

1.1.2. Magnicidios como traumas culturales

Este tipo de práctica violenta también ha sido objeto de estudio del sociólogo Ron Eyerman (2011), quien tomó como referencia seis casos de magnicidios a nivel mundial⁷ y los observó a través del lente de la categoría del trauma cultural, la cual ha desarrollado en colaboración con su colega, el sociólogo y filósofo Jeffrey Alexander, quienes definen el concepto así:

Cultural trauma occurs when members of a collectivity feel they have been subjected to a horrendous event that leaves indelible marks upon their group consciousness, marking their memories forever and changing their future identity in fundamental and irrevocable ways. [El trauma cultural ocurre cuando los miembros de una colectividad sienten que han sido sometidos a un evento terrible que deja marcas indelebles en su conciencia grupal, marcando sus recuerdos para siempre y cambiando su identidad en el futuro, de manera fundamental e irrevocable] (Alexander, 2004 p. I).

Para Alexander (2006) a través de esta herramienta teórica, los grupos sociales e incluso las naciones se aglutinan, se sienten identificadas y conmovidas en torno a los sucesos de horror,

⁷ En un ejercicio a gran escala Eyerman (2011) plantea el objetivo de estudiar casos de magnicidios en diferentes sociedades, además de la norteamericana, sobre los conceptos de identidad en la constitución de los Estados - nación. Analiza cómo ciertos eventos violentos permitieron la construcción del concepto de trauma cultural como proceso de reconciliación y resiliencia de las naciones, o que permitieron abrir el debate en estas sociedades a problemáticas en torno a la inmigración, la otredad y el multiculturalismo. En estos casos de estudio incluye los asesinatos de: Martin Luther King Jr., Robert Kennedy, Olof Palme, Anna Lindh, Pim Fortuyn y Theo van Gogh, el director de cine holandés asesinado por un fundamentalista del islam en 2004, hecho que conmocionó a los Países Bajos y abrió un debate muy importante sobre fundamentalismo religioso en esta sociedad aparentemente estable.

permitiendo posteriormente la reflexión, asimilación, relectura y resignificación, básicamente para evitar la repetición y movilizar a acciones políticas responsables por las comunidades.

En el caso específico de los magnicidios, Eyerman (2011) utiliza la categoría de trauma cultural en la forma de un discurso público que toca los cimientos de la identidad colectiva de un país, sin importar si las personas son simpatizantes de la causa ideológica que representa la figura asesinada, o si no forman parte de ningún electorado político en sentido estricto; en general el sentimiento de duelo por la pérdida de un personaje reconocido moviliza este sentimiento de unidad⁸ (Eyerman, 2011).

Este fenómeno de trauma y reparación es analizado por Eyerman (2011) a través de diferentes dispositivos en los cuales incluye el papel fundamental que juegan los medios de comunicación en la manera cómo son transmitidos ciertos mensajes preferentes (Hall, 1980), por parte de algunos grupos ideológicos. Para Eyerman (2011) los medios masivos, involucrados en el cubrimiento de los asesinatos en el siglo XX, son quienes crean la coherencia en medio del caos y del shock a través de sus titulares, las imágenes que producen y reiteran, proporcionando un marco narrativo a través del cual el hecho adquiere un sentido para los ciudadanos, pero al mismo tiempo, convierten el evento en mediático. Y agrega:

This frame is then disseminated far and wide to an anonymous multilayered audience, providing it with a common point of reference. In the process, an occurrence is transformed into a social drama with many layers of meaning and affect. [Este marco narrativo -las imágenes, los titulares, las entrevistas, etc.- se disemina a lo largo y ancho de una audiencia diversa y anónima, proporcionándole un punto de referencia común. En el proceso, un suceso -el magnicidio- se transforma en un drama social con muchas capas de significado y afectos] (Eyerman, 2011, p.7).

Este tipo de actos violentos marcan a las comunidades de diferentes formas y generan asociaciones de memoria que permean la cultura. Un de los ejemplos al respecto es la asociación directa de la ciudad de Dallas y el estado de Texas, el cual siempre invocará al magnicidio de Kennedy⁹ (Eyerman, 2011).

⁸ Siguiendo el relato de Blair (2005), en el caso de Colombia podríamos pensar que así funcionó con los magnicidios de Gaitán, y posteriormente en los casos de los años ochenta y noventa. El número de magnicidios se disparó en ese período atravesado por las guerras del narcoparamilitarismo, y fueron víctimas ideólogos representativos de diferentes vertientes, del partido Liberal, del Conservador, de diferentes movimientos de izquierda, e incluso el de periodistas, que alcanzaron a crear el relato necesario para generar el sentido de unidad y de dolor colectivo. Un gran sector de la sociedad colombiana se conmovió y movilizó por la pérdida de sus pensadores (López, 2007).

⁹ En este mismo sentido el Centro Memoria Paz y reconciliación ha adelantado a lo largo de diez años en Colombia cartografías de la memoria, piezas gráficas y acciones performativas que buscan activar la memoria colectiva en torno a diferentes sitios en Bogotá donde se han presentado diferentes asesinatos contra personalidades que marcaron un pensamiento libertario (Centro Memoria Paz y reconciliación, 2012).

Eyerman (2011) aclara que para que realmente se pueda establecer el trauma cultural en torno a un magnicidio debe existir una sociedad de medios de comunicación bien establecidos que detenten el poder de la construcción de sentido y además una cultura de celebridades, donde los detalles de la vida privada de las figuras públicas hacen parte de la esfera de consumo mediático. Estas sociedades establecen a través de esta esfera de medios, rituales de asimilación y recuperación post-trauma, actividades que exigen el esclarecimiento de los acontecidos, una asignación de responsables y el desarrollo de ejercicios de memoria individual y colectiva que resignifiquen el hecho violento.

La categoría de trauma cultural se hace compleja de asir en el caso colombiano en la medida en la que los magnicidios en el país se han presentado de manera casi sistemática, en gran número y han estado enmarcadas en formas de diferentes violencias complejas y entrelazadas. Son además casos en su mayoría sin resolver; son heridas latentes que no alcanzan aún el nivel de la reparación en la colectividad. Algunos magnicidios en Colombia entrarán en esta categoría de trauma cultural -otros, tal vez no-, pero los procesos de la construcción del magnicidio a través de los medios y estas capas de significación que se establecen a través de ese relato son el visor a través del cual haré la revisión y el listado de magnicidios en Colombia a continuación.

1.2. Los magnicidios en Colombia a través de sus imágenes

Revisar el fenómeno del magnicidio como una práctica sistemática violenta en Colombia y las tramas de significación que de cada muerte se ha creado requiere un mapa básico, un recuento a través de los casos más mediatizados. La cartografía va en orden cronológico, usando el recuento historiográfico de Blair (2005), quien -citando a Pécaut (2004)- que establece tres periodos en los que este fenómeno del magnicidio se ha presentado de manera contundente en Colombia: 1. Los casos del siglo XIX, en el contexto de las guerras independentistas entre 1829 y 1861; 2. La primera mitad del siglo XX, donde suceden dos magnicidios claves entre 1915 y 1949; y 3. El periodo de las violencias de la lucha entre el estado, el narcotráfico, el paramilitarismo y las guerrillas de las décadas de los ochenta y los noventa. El énfasis de este recorrido está en una búsqueda relacional, hilo conductor y lo que podríamos denominar la génesis de unos modos de representación de los magnicidios, para revisar cómo han ingresado al banco cultural, cómo se han vuelto inmanentes, eidéticas y cómo funcionan en las referencias contemporáneas y en sus usos comerciales por parte de la televisión y sus series de ficción en Colombia. Para ello, en el recuento conecto los relatos y

las imágenes del registro periodístico con manifestaciones culturales del presente, en un ejercicio que denomino experiencia de lectura intertextual.

1.2.1 La lectura intertextual como vehículo del recorrido visual

Al emprender esta ruta de aprehensión del fenómeno del magnicidio a través y con las imágenes, encontramos una serie de elementos comunes y un proceso de referenciación continuo: un suceso conecta con el anterior y con los sucesivos, de manera que se convierten en una red de relaciones intertextuales, definidas por Martínez (2001), citando a Barthes (1968), así:

Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores (2001, p. 58).

John Fiske (1987), siguiendo a Barthes, menciona que la intertextualidad es un ejercicio de agenciamiento que los lectores - espectadores de la televisión ejercen en el momento de la experiencia frente al consumo de las imágenes y que le permiten ampliar la interpretación en la búsqueda de construcción del sentido. Estas relaciones no toman la forma de alusiones específicas de un texto a otro y no hay necesidad de que los lectores tengan familiaridad con los mismos textos o con otros textos específicos para interpretar la intertextualidad, la cual existe más bien en un espacio entre textos, haciendo un llamado a un imaginario más profundo que subyace en los espectadores, en el banco de imágenes implantadas en la cultura Fiske (1987). Sin embargo, esta forma de lectura intertextual presenta una característica en la cual la realidad nunca es accesible desde las pantallas o las reproducciones de esta realidad. A esta característica Barthes (citado por Fiske, 1987) la llamaría la construcción cultural de lo real y podríamos entenderla también en forma de simulacro (Baudrillard, 1969). Fiske (1987), referenciando a Stuart Hall (1986) habla sobre el valor de las imágenes que representan la realidad:

Images are clearer, more impressive than the reality they claim to represent, but they are also fragmented, contradictory and exhibit a vast variety that questions the unity of the world of experience. Images are made and read in relation to other images and the real is read as an image. [Las imágenes son más claras, más impresionantes que la realidad que dicen representar, pero también son fragmentarias, contradictorias y exhiben una gran variedad que cuestiona la unidad del mundo de la experiencia. Las imágenes se hacen y leen en relación con otras imágenes y lo real se lee como una imagen] (Fiske, 1987, p. 116).

Fiske (1987) establece tres tipos de procesos intertextuales: primero el horizontal, que se trataría de la relación entre textos que de forma directa comparten elementos comunes de género, personajes o contenidos. Allí se incluye la manera más directa que es la citación. El

segundo nivel es el vertical, en el cual existe una relación entre un texto primario, como un programa de televisión o una serie y otros textos diferentes que se refieren a él, como la publicidad o promocionales de los programas y las críticas y revisiones que se realizan del producto en prensa u otros medios. Estos textos secundarios trabajan para promover la circulación de significados preferentes del texto primario. Para Fiske (1987) del seguimiento a la circulación de las imágenes, en la intertextualidad vertical, se obtiene una aproximación a la construcción del sentido. La intertextualidad terciaria es aquella donde los usuarios producen apreciaciones o reinterpretaciones de lo que han visto y se abre también la veta a los productos de *prosumers* que se convocan en los procesos actuales de transmediación y convergencia de medios (Fiske, 1987) -fenómeno incluido en el estudio de los *fan fiction* por Jenkins (2009) y Scolari (2004) entre otros autores-.

En el recorrido que se presenta en seguida, usaremos el recurso de la intertextualidad primaria -todas las imágenes hablan de los magnicidios y unas empiezan a citar a otras- y la secundaria, entre las imágenes del momento, las reacciones de los medios que las registraron y algunas manifestaciones contemporáneas que permiten rastrear qué elementos permanecen en la memoria cultural.

1.2.2. Los magnicidios de las guerras de independencia

Dice la redacción de la Revista Semana: “Las cifras no mienten (...) el siglo XIX, plagado como estuvo de guerras civiles y sangrientas luchas por el poder, apenas fue testigo de tres” (“*El magnicidio en Colombia*”, 1989). Se refiere a los asesinatos de los héroes de la guerra independentista José María Córdova, conocido como el héroe de Ayacucho, muerto el 17 de octubre de 1829 a golpes de espada, en una persecución por la insurrección que lideraba contra Simón Bolívar, en el Santuario Antioquia.

También el asesinato del Mariscal Antonio José de Sucre, un militar aguerrido en el periodo de la independencia en Colombia, conocido por ser la mano derecha del libertador Simón Bolívar después de haber dirigido la campaña de liberación en Venezuela. Muchos lo apuntaban como próximo gran candidato presidencial, cuando fue abatido por unos sicarios el 4 de junio de 1830 en la montaña de Berruecos, muy cerca a Pasto. Se habló de un complot político en el que se vio señalado el entonces presidente José María Obando, quien también sería asesinado 30 años después el 29 de abril de 1861, atravesado por una lanza en la batalla de El Rosal, en medio de una revolución contra el presidente liberal Tomás Cipriano Mosquera. El de Obando es el único caso de magnicidio de un expresidente de Colombia

(“José María Córdova”, s.f.). De estos tres, el asesinato de Sucre tiene una representación pictórica plasmada por Pedro José Figueroa, pintor perteneciente a la denominada escuela colonial.



Imagen 1. Pintura. La muerte de Sucre. Pedro José Figueroa, 1835. Tomada de Banrepcultural.

La pintura está fechada y firmada en 1836, seis años después de los acontecimientos en los cuales cae asesinado, quien sería el favorito de Bolívar para asumir la presidencia, el mariscal Antonio José de Sucre. En ella aparece el cuerpo del mariscal Sucre justo cuando ha caído de su caballo, el cual tiene una pose de huida, de sorpresa. En las montañas al fondo aparecen cuatro personajes que empuñan las armas, son los asesinos. Al fondo otro caballo con un personaje negro -su sirviente- parece alejarse del peligro. Al otro lado de la montaña está la figura de un felino que lleva una corona de flores blancas, que observa a la distancia el cuerpo de Sucre. Beatriz González (2013) explica como Figueroa, aunque pertenecía a una escuela tradicional y estaba dedicado a la enseñanza de retratos de próceres y de los cánones de las imágenes religiosas, en su última etapa un poco antes de su muerte, realiza esta particular pintura con el objetivo de crear una denuncia a través de un recurso alegórico, evidente en la figura del tigre con la corona de flores y las fauces y garras llenas de sangre, que representa a los principales sospechosos de la autoría intelectual de este magnicidio: José María Obando, a quien apodaban el tigre de Berruecos y al general venezolano Juan José Flórez. “Se puede

pensar que Figueroa, tan diestro en las alegorías de Bolívar, empleó este sistema para representar el crimen y sin saberlo, estaba pisando el terreno de la caricatura” (“*La muerte de Sucre*”, s.f.).

Esta obra es un antecedente importante de lo que será el fenómeno de los magnicidios y sus imágenes en el siglo XX, ya que la disposición y la narrativa utilizadas por Figueroa, auguran las posibilidades del arte fotográfico -que aparecería pocos años después, en 1839-, el de capturar la instantaneidad del momento, congelarlo y fungir para la cultura en simultánea como índice, metáfora y denuncia, es decir trabajar con el instante decisivo de Cartier-Bresson¹⁰

1.2.3. El magnicidio de Uribe Uribe en El drama del 15 de octubre de 1915

El siglo XX comienza en Colombia con el magnicidio de Rafael Uribe Uribe, una reconocida figura política, combatiente de la guerra de los mil días, ideólogo del partido liberal luchador por los trabajadores, oponente activo de la Regeneración conservadora y un personaje carismático, que incluso se daba como futuro candidato presidencial. El periódico El Tiempo lo recuerda así: “La *Oración por la igualdad* fija los principios sociales de esa corriente política orientándola hacia posiciones socialistas. Fue el primero en hablar de conquistas laborales para los trabajadores” (“*Magnicidios impunes*”, 2005). Fue asesinado con golpes de hacha en su cabeza, propinados por dos artesanos llamados Leovigildo Galarza y Jesús Carvajal, el jueves 15 de octubre de 1914, en las escaleras del Capitolio Nacional. Como en otros magnicidios, la investigación estuvo llena de vacíos, se tejieron redes que apuntaban a diferentes posibles autores intelectuales, pero al final, solo estuvieron en un periodo penitenciario lleno de irregularidades los dos artesanos: “es el primer magnicidio del siglo pasado que quedó sin esclarecer” (“*Magnicidios impunes*”, 2005). La muerte de Uribe Uribe produjo una gran consternación y rechazo nacional. Su entierro fue multitudinario y este hecho violento se constituyó en la primera experiencia nacional de luto colectivo: “si bien los liberales se unieron al dolor de la familia del inmolado también hubo personas de otras filiaciones que lloraron su muerte” (Rivadeneira, 2014). A partir de allí esta imagen de grandes congregaciones de personas que acompañarán los funerales será recurrente en los siguientes magnicidios que listan el siglo XX.

¹⁰ Sobre el concepto de instante decisivo, Óscar Colorado (2011) cita a David Bate (2009), quien relaciona la noción con una función dramática dentro de la fotografía, además del hecho temporal de la fugacidad. “Esto implica que la fotografía debe mostrar una historia completa dentro del cuadro tal como se hacía en el marco de la pintura historia” (Bate, 2009, p.29). También recordará que las funciones de este momento decisivo aluden al concepto helénico de *peripateia*, que en fotografía implica la captura de un momento definitorio, justo cuando el futuro es alterado irremisiblemente por un momento crucial (Bate, 2009, p.29 en Colorado, 2011).



Imagen 2. Fotograma. El drama del 15 de octubre. Francesco y Vincenzo Di Doménico, 1915. Tomado de "El drama del quince de octubre - reconstrucción fragmentada". Canal de YouTube Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2015. **Imagen 3.** Pintura. *La Liberté guidant le peuple* [La Libertad guiando al pueblo]. Eugène Delacroix, 1830. Imagen de dominio público tomada de artsy.net

En el Cementerio Central de Bogotá se alza un mausoleo sobre la tumba del general Rafael Uribe Uribe, la cual fue usada en 2014, por la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano para la proyección de uno de los pocos fragmentos restaurados que se conservan del primer largometraje producido en Colombia en 1915: El drama del 15 de octubre, de los hermanos Francesco y Vincenzo Di Doménico, italianos precursores de la producción cinematográfica en el país. En este fragmento los Di Doménico, un año después del asesinato, filmaron sobre el mausoleo a una adolescente ataviada con un largo vestido y que mira a la cámara tímidamente mientras ondea una bandera de Colombia; se trata de una alegoría a La libertad guiando al pueblo, el famoso cuadro de Delacroix (1830), que realizaron los hermanos cineastas, con la intención de enriquecer la forma del filme y atraer así a multitudes de espectadores. El fin comercial fue el derrotero de la producción fílmica en el país en su génesis.



Imagen 4. Fotogramas. El drama del 15 de octubre. Francesco y Vincenzo Di Doménico, 1915. Tomados de "El drama del quince de octubre - reconstrucción fragmentada". Canal de YouTube Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2015.

Otros fragmentos recuperados del film muestran a multitudes de ciudadanos, de todas las clases sociales, acompañando las honras fúnebres, el 18 de octubre de 1914 y luego un año después, visitando el Cementerio Central y el mausoleo que se erigió en su honor.



Imagen 5. Fotografía. Los asesinos de Uribe Uribe Galarza y Carvajal en la Policía Nacional. Fotografía por Arístides Ariza, 1914. Tomada de *"El Drama del 15 de octubre"* en Revista Arcadia, enero 23 de 2013. **Imagen 6.** Fotografía. Las hachuelas con las que se ejecutó el asesinato de Uribe Uribe. Tomadas de *"Los asesinos cuentan su crimen"* en Revista Credencial, s.f.

A través de recuentos de prensa se ha determinado que el documental además mostraba en su apertura una fotografía de Uribe Uribe abaleado, imágenes médicas de la cirugía que le practicaron con la exposición del cráneo abierto, algunos discursos y la presentación de los asesinos, en una estrategia políticamente incorrecta por parte de los Di Doménico (Galindo, 2016), quienes para enriquecer aún más su narrativa, decidieron contratar a los mismos Galarza y Carvajal - a pesar de que se encontraban en reclusión-, para que actuaran en una auto recreación de los hechos del magnicidio para el celuloide, haciendo uso de una estrategia muy novedosa para el momento: la dramatización documental.

1.2.4. El 9 de abril de 1948: El asesinato de Gaitán y el Bogotazo

En 1948 el país contaba con un grupo de excelentes reporteros gráficos que se encontraban en Bogotá para el momento del magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán y la consecuente revuelta que se conoció como El Bogotazo. Encontraremos en las imágenes una narrativa muy dramática y con un énfasis espectacularizante en mostrar con detalle el casi minuto a minuto de este caso.



Imagen 7. Fotografía. Gaitán llena la Plaza de Bolívar. Fotografía por Sady González, 1947. Tomada de “*Homenaje a Jorge Eliécer Gaitán y a las víctimas de la violencia*” en La Crónica del Quindío, abril 8 de 2016. **Imagen 8.** Fotografía. Icónica imagen de campaña presidencial de Gaitán. Fotografía por Lunga, 1947. Tomada de “*Lunga: el fotógrafo que siguió a Gaitán hasta su muerte*” en Revista Arcadia, marzo 21 de 2018.

La historia en imágenes comienza con el trabajo de Sady González y Luis Alberto Gaitán, Lunga, quienes trabajan como fotógrafos del líder y candidato presidencial. Las fotografías demuestran el poder de movilización de multitudes que arrastraba el líder político. Se han convertido en iconos las imágenes de Sady González donde aparece Gaitán en sus discursos en el balcón, que llenaban hasta reventar la Plaza de Bolívar. Así como la imagen de Lunga que se convertiría en la imagen de su cartel de campaña. Para Jurisch (2018) desde esta fotografía de Lunga, todas las imágenes de campaña presidencial subsiguientes parecerían una imitación de Gaitán.

La mitad del siglo queda marcada en la memoria del país, cuando el 9 de abril de 1948 se produjo en Bogotá el magnicidio con repercusiones políticas y sociales más fuerte hasta el momento, cuando Jorge Eliécer Gaitán cayera muerto a tiros frente a su oficina en la carrera séptima en el centro de Bogotá, al parecer ejecutado por un obrero bogotano llamado Juan Roa Sierra. Inmediatamente los ciudadanos fueron en ayuda del líder abatido, fue llevado rápidamente a la Clínica Central de Bogotá, pero las heridas eran mortales. Juan Roa fue perseguido y linchado por los ciudadanos enardecidos. Rasgaron sus vestiduras, golpearon su rostro hasta deformarlo y su cuerpo desnudo fue arrastrado por la carrera séptima hasta las escaleras de la Casa de Nariño, a la voz de “¡Mataron a Gaitán!, ¡Mataron a Gaitán!” (Braun, 1987).



Imagen 9 y 10. Fotografías. Cuerpo de Gaitán rodeado de los médicos del Hospital Central. Fotografías por Sady González, 1948. Tomadas de “Foto Sady. Recuerdos de la realidad” en Banrepcultural.org, s.f.

Sady González se acercó hasta el hospital Central y allí tomó una serie de fotografías del cuerpo ya sin vida de Gaitán, rodeado de las enfermeras y médicos que intentaron lo que pudieron con el cuerpo ya sin vida del candidato¹¹.



Imagen 11 y 12. Fotografías. Exhumación del cuerpo de Juan Roa a la vista de curiosos. Fotografías por Sady González, 1948. Tomadas de “Juan Roa Sierra” en Criminalia, s.f.

Sady también registró el cadáver de Juan Roa Sierra, tanto en el momento en el que lo arrastraban desnudo hacia el Capitolio, como tres días después cuando lo exhumaron para realizar las investigaciones. Sobre esta fotografía Lapenda observa la acción aleccionadora en su composición: “El cuerpo de Roa Sierra enseña brutalmente los rastros de la violencia ejercida sobre el mismo, sin haberse efectuado ningún tipo de procedimiento para ocultarla” (Lapenda, 2017).

¹¹ Agustina Lapenda (2017) resalta la asombrosa coincidencia de una de esas imágenes con otra de su estudio sobre cadáveres ilustres y fotografía, en una clara lectura intertextual, la del cuerpo Che Guevara muerto en Vallegrande en 1967.



Imagen 13. Collage de fotografías. Las masas y el pueblo se levantan en revuelta frente al asesinato de Gaitán. El Bogotazo. Fotografías de Sady González, 1948. Tomadas de “Foto Sady. Recuerdos de la realidad” en Banrepcultural.org, s.f.

La muchedumbre enardecida se apoderó de las calles de Bogotá, hubo saqueos a diferentes tiendas, incluidas las licoreras y las ferreterías. Destruyeron varios edificios del centro de la ciudad, quemaron el tranvía. Las fuertes manifestaciones y la represión policial se extendieron por tres días y produjeron un saldo de miles de muertos y desaparecidos. “En las aceras embriagadas se mezclaron la lluvia, el alcohol y la sangre por tres días”. Este fue el suceso que se denomina históricamente como El Bogotazo. Las fotografías de los reporteros se encargaron de traducir la ira de las multitudes que saquearon y destruyeron gran parte del centro de Bogotá.



Imagen 14. Portada de El Tiempo, 10 de abril de 1948. Tomada de: “¿quiénes ordenaron la muerte de Gaitán?” en Observatorio Nacional de Colombia, abril 11 de 2016. **Imagen 15.** Portada de Vanguardia Liberal. Tomada de “Juan Roa Sierra” en Criminalia, s.f.

Los medios realizaron un trabajo de ideologización en torno al magnicidio, el cual se evidencia en los titulares de diferentes periódicos y los registros de la radio que aún se conservan, lanzando juicios sobre los autores del asesinato. Los titulares de prensa hacen énfasis sobretodo en estos hechos de destrucción, utilizando el término guerra civil, una hipérbole en el momento, teniendo en cuenta sólo los resultados de las manifestaciones en Bogotá.



Imagen 16. Collage de fotografías. Velorio de Gaitán en la sala de su casa. Las multitudes acuden a manifestar su dolor en el edificio Agustín Nieto y en el Parque Nacional de Bogotá. Fotografías de Sady González, 1948 - 1949 Tomadas de "Foto Sady. Recuerdos de la realidad" en Banrepcultural.org, s.f.

Amparo Jaramillo, esposa de Gaitán, llevó el cuerpo sin vida de su esposo desde el hospital hasta su casa camuflado en una *zorra*¹², para evitar que los seguidores dieran el intento de robar el cuerpo. Como pudieron, realizaron una velación en la casa de la familia Gaitán, en el barrio Teusaquillo de Bogotá. A los dos días, por un decreto en medio del estado de sitio, fue ordenado el entierro en la misma sala de la velación, en la sala de la casa Gaitán (Osorio, 2010). Durante un tiempo no fue revelado el lugar exacto de la tumba del caudillo, por tanto, no existieron marchas fúnebres oficiales, pero si hay registros de las multitudes que se convocaron alrededor del edificio Agustín Nieto, donde ocurrió el hecho, y de los homenajes póstumos que se realizaron en la Plaza de Bolívar y el Parque Nacional en Bogotá.

La ola de indignación se extendería a todo el país y este asesinato sería en parte el detonante de lo que conocemos como la época de la violencia bipartidista, sobre todo rural, que daría paso luego a la conformación de las guerrillas a mitad del siglo XX en Colombia. El magnicidio de Gaitán ha sido denominado el crimen del siglo, aquel que dividió la historia de Colombia¹³ (Torres, 2006). El carácter mítico (Barthes, 1964) que adquirió este hecho histórico es sin duda otro de los fenómenos académicamente más estudiado y ha dado la posibilidad a libros,

¹² Es una carreta hechiza de tracción animal usada en Colombia por personas que se dedican a los trasteos o reciclaje.

¹³ Para varios historiadores, incluyendo a Pécaut (2004), el acontecimiento del asesinato de Gaitán marca un punto de inflexión y ruptura en la historia de violencia en Colombia y abre paso a esta etapa que se ha llamado la Violencia -con V mayúscula- (Pécaut, 2004).

ensayos, obras de teatro, películas y series de televisión en torno al tema. La responsabilidad por el crimen recayó en Juan Roa Sierra, sin embargo, la investigación nunca llegó a los autores intelectuales. Las especulaciones apuntaron en varios sentidos: al comunismo internacional, a la Agencia de Inteligencia de los Estados Unidos (CIA), al gobierno de Mariano Ospina Pérez, a la oligarquía liberal y hasta al simple fanatismo de Roa Sierra (*"Magnicidios impunes"*, 2005).

1.2.5. Los magnicidios de las décadas del ochenta y noventa en Colombia

"Hasta ahí -refiriéndose al asesinato de Gaitán- se podría decir que el número de magnicidios no era particularmente grande y podía colocarse al mismo nivel que el de la mayoría de los países del mundo", (*"El magnicidio en Colombia"*, 1989) anota la revista Semana. Pero los números de magnicidios y asesinatos selectivos se acentuaron dramáticamente en la denominada tercera etapa, en la década del ochenta, en una compleja trama de violencias.

El primer magnicidio de este periodo de lucha del Estado colombiano contra el narcotráfico sería el del ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla, el 30 de abril de 1984, quien denunció la infiltración del narcotráfico en el congreso y exigió la salida de Pablo Escobar, líder del mayor cartel de la coca colombiano en la época y representante a la cámara en ese entonces, lo cual sería su sentencia de muerte. Se le atribuye también al cartel de Medellín y a Pablo Escobar, la autoría del asesinato del director del diario El Espectador, Guillermo Cano, férreo oponente de las mafias y quien dedicó varios editoriales denunciando la corrupción en la que se sumía en país a manos del narcotráfico. El 17 de diciembre de 1986 fue abaleado por sicarios cuando salía en su carro de las oficinas del periódico en la calle 26, también conocida como Avenida El Dorado o la Avenida Jorge Eliécer Gaitán, en Bogotá.

En paralelo, se presenta en Colombia un fenómeno también sin precedentes, excesivo en palabras de Blair (2005), el genocidio del movimiento político de izquierda Unión Patriótica - UP. En un procedimiento de aniquilación sistemática a través de una alianza macabra entre altas esferas de la sociedad, empresarios, agentes del estado, grupos paramilitares y agentes políticos que se dieron a la tarea de hacer una persecución sin tregua que deja, según Romero: "más de 5.000 muertos, con magnicidios, asesinatos selectivos, masacres, persecución, tortura y la prohibición de recordar" (2015, p. 11).

El país fue testigo de los magnicidios sucesivos de los líderes de la UP. Primero sería el de Jaime Pardo Leal, alegre abogado y líder social, primer líder de la izquierda en Colombia en

obtener una alta votación en los comicios presidenciales de 1986 (Romero, 2015, p. 118). Es abaleado el 11 de octubre de 1987 en su carro, ante los ojos de su esposa y sus hijos cuando regresaban de un paseo familiar en la Mesa Cundinamarca. Tres años más tarde, el 3 de marzo de 1989 un joven sicario, acribilló con 26 tiros, en pleno aeropuerto El Dorado de Bogotá, a una joven figura de la izquierda colombiana: José Antequera, - Pepe como lo llamaban sus amigos -. Declara Romero (2015): “Esa era la misión principal de los autores de estos atentados, borrar del país una generación de relevo en la dirección de la izquierda y con visión de asuntos capitales del país” (p.127).

En el marco de la campaña presidencial entre 1989 y 1990 se presentaría un hecho estadísticamente inusual, tres candidatos fueron asesinados¹⁴: Galán, Jaramillo y Pizarro, que debemos ver como casos en bloque, no solo por sus móviles ideológicos, sino como construcción mediática. Primero el magnicidio del candidato por el partido liberal Luis Carlos Galán, ametrallado el 18 de agosto de 1989, en una noche de viernes, cuando recién acababa de subir a una tarima donde realizaría un acto público de su campaña y se encontraba saludando a una multitud que se reunía en la plaza principal del municipio de Soacha. Galán era un político santandereano, abogado, economista y periodista, con gran aceptación popular y quien se daba en las encuestas como firme ganador de las elecciones presidenciales a realizarse en 1990.

El 22 de marzo de 1990 fue asesinado en el Aeropuerto El Dorado de Bogotá el candidato y director de la UP, Bernardo Jaramillo Ossa, un abogado manizalita, quien defendía el camino de la paz y la reconciliación, haciendo un llamado a las facciones extremas de los movimientos de izquierda a buscar caminos lejos de la lucha armada. Cuatro balazos que salieron de una Mini Ingram 380, accionada por un joven sicario de 16 años, acabaron con el candidato de la Unión Patriótica quien se perfilaba como una opción seria de la izquierda colombiana. “Me mataron estos h.p., muchacho, no siento las piernas -le dijo Jaramillo Ossa, a su compañera Mariela Barragán y a su escolta del DAS mientras lo llevaban al hospital” (“*General Maza Márquez, de héroe a villano*”, 2017). El caso del magnicidio de Jaramillo sigue sin esclarecer. Napoleón Vanegas (2015) recuerda que en ese momento de indefensión ante la persecución de la Up y al acudir a la ayuda de las comisiones internacionales de defensa de derechos humanos, la comitiva del Estado aplicaba la teoría de ser un Estado indefenso y de la multiplicidad de factores de la violencia le achacaba exclusivamente la culpa al narcotráfico,

¹⁴ Esta particularidad estadística, los cruces entre los casos y la manera mítica (Barthes, 1964) como fueron contruidos los relatos de cada uno y que han dado pie a las producciones culturales historicistas en literatura y televisión, son la razón de la selección de estos tres casos para el análisis que realizaré en el capítulo 3.

incluida la de las muertes de los integrantes de la UP, “Esta tesis logra prosperar y todavía hoy, es la veloz salida oficial ante cada magnicidio. La mala conciencia de algunos dirigentes nacionales se tranquiliza todavía hoy, pensando que, a Jorge Eliécer Gaitán, lo mató Pablo Escobar cuando estaba pequeño” (Vanegas, 2015, p. 73).

En el mismo marco de persecución caería el también candidato de izquierda por el partido Alianza Democrática M-19, Carlos Pizarro Leongómez, el 26 de abril de 1990, quien fue ametrallado por un sicario dentro de un avión comercial que se dirigía a Barranquilla, a pocos minutos de haber despegado del aeropuerto en Bogotá. El comandante *papito*, como le decían sus admiradores, era un ex militante de la guerrilla nacionalista M-19 quien, a sólo cuarenta días de su asesinato había entregado las armas, firmado el tratado de paz con el gobierno del presidente Virgilio Barco y entrado en un proceso de reintegración y reconciliación social que incluía la participación política legal.

Estas tres muertes de los presidenciales de 1990: Galán, Jaramillo y Pizarro fueron analizadas por la escritora colombiana Laura Restrepo en *La Herencia de los héroes* (1990), un especial para la revista *Semana*, en el que habla de lo que ella denominó *el rito circular*. Restrepo recuerda cómo los tres candidatos tenían conocimiento de las amenazas que se cernían sobre ellos; cada uno a la muerte violenta sabía que sería el siguiente, pero eso no frenó sus carreras: “En otras latitudes los políticos amenazados recurren al exilio, al retiro, a la clandestinidad. Aquí no; la muerte es uno de los gajes del oficio” (Restrepo, 1990, p. 48). Restrepo también habla sobre los lugares de la memoria y su resignificación para los colombianos:

La muerte que acompaña a la actividad política les cambió el sentido a los lugares familiares. El Capitolio, donde Galán, Jaramillo y Pizarro debían estar sentados en escaños, se convirtió en funeraria y los acogió estirados en ataúdes. El aeropuerto y la plaza pública se volvieron altares de sacrificio. (Restrepo, 1990, p. 55).

Estos elementos de coincidencia, evidentes primero para la prensa, luego para las ficciones, llegaron finalmente al ejercicio judicial más de veinte años después de perpetrados estos asesinatos y gracias al arduo trabajo de las organizaciones que se han encargado de no dejar perecer las investigaciones y que han logrado que se declaren estos magnicidios como casos de lesa humanidad, en 2013 la Fiscalía General de la Nación dio un giro al encontrar más de veinticinco coincidencias entre los tres magnicidios -los métodos, los tipos de arma y las relaciones entre los implicados-; se decide estudiar los tres de manera conjunta, como un solo gran caso y arguye que se trataría de un complot en el cual están incluidos narcotraficantes, paramilitares, agentes del estado y políticos. En esta sangrienta historia de persecución en la

década del noventa se encuentra también el magnicidio del último senador de la Unión Patriótica, el abogado Manuel Cepeda el 9 de agosto de 1994, ocurrido cerca al barrio Banderas, cuando se dirigía hacia el Congreso de la República en su carro y fue interceptado por unos sicarios que dispararon y huyeron. Recuerda Romero: “Habiéndose posesionado como senador el 20 de Julio de 1994, sólo pudo ejercer dieciocho días” (2015, p. 137).

Un año más tarde, en medio de las disputas de los carteles del narcotráfico en Cali, y de las noticias constantes sobre el uso de dineros de este cartel en la financiación de la campaña presidencial de Ernesto Samper, el 2 de noviembre de 1995 fue asesinado el líder conservador, periodista y excandidato presidencial Álvaro Gómez Hurtado, quien es baleado en su auto, justo a la salida de las instalaciones de la Universidad Sergio Arboleda donde era catedrático. Para Blair (2005), el rito de transmisión simbólica de las herencias -en el cual después de los asesinatos siempre llegaban los representantes que recibían sus legados, para continuar con sus luchas y aceptar así mismo, la condena a muerte que firmaba de manera casi automática-, se rompe con el asesinato del gran humorista, activista político y defensor de derechos humanos Jaime Garzón, quien muere ametrallado en su camioneta el viernes 13 de agosto de 1999, cuando se dirigía hacia su trabajo en la emisora Radionet. Blair (2005) recuerda que desde este magnicidio no hemos vuelto a encontrar una figura con tal reconocimiento y genialidad que lleve las banderas que representaba Garzón. Todos los magnicidios en Colombia tienen un elemento conector claro: la impunidad de sus sentencias judiciales. No se han esclarecido por completo las autorías intelectuales, las investigaciones han pasado por dilaciones y errores¹⁵, y aunque, con los años, se han encontrado algunas evidencias, en general nadie se hace responsable por las muertes.

1.3. Un intertexto necesario: el asesinato mediático de John F. Kennedy (1963)-trauma cultural norteamericano

Sobre el medio día del 22 de noviembre de 1963, en la ciudad de Dallas - Texas, el presidente Kennedy, su esposa Jackie y una comitiva conformada por el gobernador de la ciudad John Connally, su esposa, un agente del servicio secreto y el conductor, se transportaban en un vehículo descapotable Lincoln X-100, avanzando en una caravana estatal, dispuesta como acto público para la comunidad, la cual se reunió desde temprano y se apostó a lado y lado

¹⁵ Un craso error fue el de la injusta acusación a Alberto Júbiz Hazbún y otras dos personas del asesinato de Galán. El Consejo de Estado ordenó a la Fiscalía y la Policía a pagarles a las víctimas más de 3 mil millones de pesos. Se lee en el fallo que “se presentó una grave violación a los derechos de buen nombre y honra de las aludidas víctimas, puesto que fue un hecho notorio a nivel nacional (...) que provocó el odio, el desprecio público y el rechazo frente a esas personas” (“Indemnizan a familia de Júbiz Hazbún”, 2014).

de la vías por las cuales pasaría el auto con la intención de saludar a uno de los presidentes más carismáticos y queridos por la opinión norteamericana. Al entrar en la plaza Dealey, a la altura de la calle Elm, se escuchan tres disparos.



Imagen 17. Fotogramas. Zapruder Film (1963). Tomados de: "Zapruder Film JFK Assassination Best Quality HD 1080p". Canal de YouTube de windvale, abril 11 de 2018.

El primero falló, el segundo golpeó a Kennedy en la parte superior de la espalda, atravesando su cuerpo y entrando en la parte posterior del gobernador, quien estaba sentado frente al presidente. Al oír el tercer disparo, Jacqueline Kennedy se volvió instintivamente hacia su marido para verlo caer hacia delante cuando la bala explotó en la parte posterior de su cráneo. Ella reacciona extendiendo su cuerpo hacia la parte trasera del vehículo, al parecer para recuperar parte de los sesos de su esposo que habían salido disparados por el impacto o para escapar de las balas. El agente del servicio secreto a bordo de la limusina rápidamente le pide que regrese a su silla. Ella intenta regresar a su asiento, junto a su esposo ya muerto, mientras la caravana desaparece de la escena entrando debajo de un puente. El nivel de detalle en estas descripciones se debe a uno de los documentos fílmicos más estudiados en el siglo XX, capturada por Abraham Zapruder un sastre y aficionado a la filmación casera, quien, desde una colina aledaña, muy cerca de su oficina, había esperado desde la mañana para registrar el paso del presidente Kennedy. Usando una moderna cámara Bell & Home de 8 mm con película Kodachrome a color al paso de la caravana Zapruder activa su cámara y sigue a la limusina por la calle Houston hasta que se pierde de vista bajo el triple paso de las vías del ferrocarril. Son en total 26 segundos, 486 frames -fotogramas-, a una velocidad de 18 cuadros por segundo (Pasternak, 2012).



Imagen 18. Fotogramas. Los medios de estados unidos informando sobre la muerte de Kennedy. Zapruder es invitado a la estación de televisión local a narrar su testimonio. Tomados de: "JFK Assassination on Live Dallas TV". Canal de YouTube de X.F. Pine, octubre 13 de 2006.

Abraham Zapruder entrega el rollo de su película a la policía de Dallas, quienes realizaron rápidamente el revelado y tres copias. Zapruder es entrevistado inmediatamente en la estación local de Dallas y son mostrados los primeros fragmentos del film. Allí Zapruder cuenta todo su testimonio en directo para la transmisión nacional, que a partir de ese momento no dejaría de transmitir el segundo a segundo del desarrollo de los acontecimientos.



Imagen 19. Collage de fotografías. Cubrimiento mediático en torno a la conmoción ciudadana por el asesinato de Kennedy. La televisión transmite minuto a minuto desde que se da a conocer la noticia. Lee Harvard Oswald es arrestado a los 45 minutos del magnicidio y su imagen comienza a circular en la televisión y la prensa. Tomadas de: "50th anniversary of the JFK assassination", en Boston.com, noviembre 22 de 2013.

Las multitudes se agolpan a la salida del hospital, cuando reciben la noticia del deceso del mandatario. En simultánea se informó sobre la captura de un sospechoso con un arma que estaba siendo perseguido en una sala de cine local, a sólo 45 minutos del atentado. Este hombre, identificado como Lee Harvey Oswald, fue arrestado y llevado a interrogación, mientras su rostro salía en la televisión y empezó circularía en la prensa del día siguiente. Eyerman (2011) hace énfasis en el papel que la televisión, en su transmisión minuto a minuto

de los acontecimientos, se encargó de conmover a la nación en torno a este hecho de dolor colectivo, en esta reacción colectiva visualizada, la nación estadounidense se constituyó como nunca lo había sido antes.



Imagen 20. Fotogramas. Video de la transmisión televisiva en directo. A la salida de las oficinas de la policía de Dallas es asesinado Lee Harvey Oswald. Tomados de: *"Lee Harvey Oswald shot by Jack Ruby"*. Canal de YouTube de CNN, noviembre 13 de 2013

Fue precisamente a través de la televisión en vivo que se dio lugar a otro asesinato, cuando Oswald era escoltado del cuartel general de la policía de Dallas, un hombre llamado Jack Ruby salió de entre la multitud y disparó a Oswald en el abdomen. Todo quedó registrado en las cámaras de la NBC; millones de televidentes en Estados Unidos fueron testigos oculares del asesinato del supuesto asesino de Kennedy.



Imagen 21. Fotografía. Asesinato de Lee Harvey Oswald, publicada en el Dallas Herald. Fotografía por Robert H. Jackson (1963). Tomada de: *"En fotos: las mejores imágenes ganadoras del premio Pulitzer desde 1942"*, en BBC.com, abril 10 de 2014.

También se encontraba en ese lugar el fotógrafo Robert H. Jackson, quien sin dudarlo disparó su cámara en el instante decisivo. Por su fotografía publicada en el Dallas Time - Herald recibió en 1964 el Premio Pulitzer (*“Las mejores imágenes ganadoras del premio Pulitzer”*, 2014). Oswald es trasladado al mismo Hospital Parkland, pero la herida de Ruby había sido mortal.

Eyerman (2011) recuerda que por este asesinato, las autoridades de Dallas fueron fuertemente criticadas y los medios de comunicación acusados: “The Dallas authorities, abetted and encouraged by the newspaper, TV, and radio press, trampled on every principle of justice in their handling of Lee H. Oswald” [Las autoridades de Dallas, instigadas y alentadas por la prensa, la televisión y la radio, pisotearon cada principio de justicia en el manejo del caso de Lee H. Oswald] (Eyerman, 2011, p. 3).



Imagen 22. Fotografía. Cortejo fúnebre de John F. Kennedy. **Imagen 23.** John F. Kennedy Jr. saluda con gesto militar al paso del carruaje que lleva el féretro de su padre. Tomadas de: “50th anniversary of the JFK assassination”, en Boston.com, noviembre 22 de 2013.

Vinieron luego las honras fúnebres del presidente Kennedy, un despliegue de elementos monumentales planeados por Jacqueline Kennedy¹⁶. La imagen del pequeño John Kennedy Jr. haciendo un saludo militar al paso de la carroza con el cuerpo de su padre es otra de las imágenes icónicas que es recordada como una de las imágenes símbolo del magnicidio.

¹⁶ El desfile incluyó carrozas decimonónicas tiradas por caballos, una corte fúnebre con soldados de un ejército extranjero, además del norteamericano, una banda de gaitas y un desfile aéreo con la Fuerza Aérea de Estados Unidos (*“El saludo de John John en el funeral de John F. Kennedy”*, 2018). Estos detalles sobre el funeral y otros datos sobre los días del magnicidio se ven en la película Jackie de Pablo Larraín (2016).



Imagen 24. Portada del New York Herald Tribune en 1963 Tomada de: "New York Herald Tribune front page reporting the shooting of Lee Harvey Oswald by Jack Ruby in Dallas" en Age Fotostock (s.f.)

Todo el cubrimiento mediático a través de la prensa, la radio y la televisión será para Eyerman (2011) la base de su estudio sobre los siguientes magnicidios y por ello denomina este caso The primal scene [la escena primaria o escena primordial]. En el titular del New York Herald la frase alude al golpe que toda la nación ha recibido, no sólo por el asesinato de Kennedy, sino también por la intolerancia y violencia subsecuente al asesinar también a Oswald, el supuesto implicado. Con esa muerte desaparece la posibilidad de una investigación profunda, el objetivo era silenciar y encubrir.



Imagen 25. Collage de fotografías. El dolor en los rostros de ciudadanos que recibieron la noticia del asesinato de Kennedy y sus guardaespaldas. Tomadas de: "50th anniversary of the JFK assassination", en Boston.com, noviembre 22 de 2013.

La manera en que fueron reproducidas las imágenes del dolor colectivo en diferentes sectores de la sociedad norteamericana, a lo largo de los cuatro días de los acontecimientos hasta el entierro del presidente Kennedy, para Eyerman (2011) crearon un sentido de solidaridad, un sentimiento de comunidad, que según su estudio, perdura por generaciones y ha entrado a hacer parte del banco cultural de memoria colectiva y global, a la que acudirían siempre, voluntaria o involuntariamente los medios de comunicación para el cubrimiento de otros magnicidios alrededor del mundo.

1.4. Los magnicidios de Galán, Jaramillo y Pizarro desde la construcción de los medios informativos

Tomando como referente los antecedentes y la forma que culturalmente se fue desarrollando como método de cubrimiento de los magnicidios en cada medio informativo he establecido cinco categorías de lectura intertextual horizontal: 1. Los personajes políticos y sus imágenes de campaña; 2. Las imágenes inmediatas de los atentados y los vestigios que de ellos quedaron; 3. Los principales titulares de la prensa; 4. La exposición de los cuerpos sin vida, tanto de las víctimas como de los que fueron declarados en su momento autores materiales o intelectuales; y 5. Las multitudes y las expresiones de dolor acompañando los funerales de cada caso. Estas clasificaciones están vistas bajo el prisma del trauma cultural propuesto por Eyerman (2011) y su despliegue será la ruta comparativa del capítulo 2.

1.4.1. Galán, Jaramillo y Pizarro: tres candidatos presidenciales

En la lectura comparativa de las imágenes encontramos que los tres candidatos presentan un afiche de campaña en el cual la figura en primer plano es la protagonista.



Imagen 26. Fotografía. Retrato de Luis Carlos Galán por Hernán Díaz. Tomada de: "*Hernán Díaz Revelado*" en Banrepcultural, 2015 -2016. **Imagen 27 y 28.** Fotografía de Galán en Campaña y afiche de campaña de Luis Carlos Galán en 1989. Tomadas de "*La Javeriana recuerda a Galán*" en Javeriana.edu.co, s.f.

La campaña de Luis Carlos Galán contó con la participación del reconocido fotógrafo y publicista colombiano Carlos Duque quien evidentemente se inspiró en la imagen de campaña de Gaitán. Galán es recordado como un político estudioso, de discurso argumentado, gran estadista y economista. Fue una de las figuras con las que la clase media de Colombia en ese

entonces sintió empatía y reconocimiento (López, 2007), además por sus discursos de ataque frontal al narcotráfico, fuerza que transmite su afiche de campaña, de aire gaitanista.



Imagen 29. Fotografía. Bernardo Jaramillo candidato. Tomada de: “Esta fue la bancada de la UP, víctima del genocidio político” en El Espectador, agosto 12 de 2017. **Imagen 30.** Fotografía. Tomada de “Bernardo Jaramillo sabía que lo iban a matar” en Revista Semana, marzo 19 de 2010 2015. **Imagen 31.** Fotografía. Afiche de campaña. Tomadas de: y “¡Colombia vive!” en Gabriel Jaraba.com, Julio 10 de 2014.

Jaramillo era un personaje carismático, un manizalita con un discurso claro y transparente, un hombre muy joven para el momento de su muerte, alegre y juicioso (Rodríguez, A., 2015). Un ejemplo de ello son las respuestas a la prensa siempre que le preguntaban sobre la persecución a su partido: “Con mezcla de frialdad y quizá con un poco de humor negro, Bernardo Jaramillo Ossa, aseguraba en todas las entrevistas que lo iban a matar” (García, 2010). Jaramillo utilizó como frase de campaña *Venga esa mano país*, con los colores verde y amarillo de partido UP, aludiendo a la idea del diálogo, la reconciliación y la búsqueda de la alianza. A diferencia del puño y altivo de la campaña clásica de Gaitán, el gesto de Jaramillo es el de la reconciliación, mirando de frente al espectador, con una sonrisa amplia que interpela y se diferencia de los gestos de lucha de otras campañas políticas.

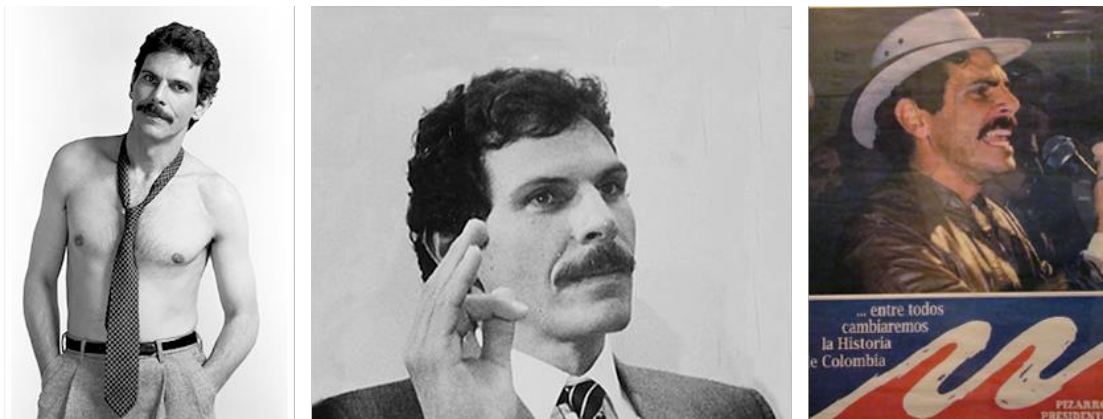


Imagen 32. Fotografía. Retrato de Carlos Pizarro en 1989. Fotografía de Hernán Díaz. Tomada de: “Hernán Díaz Revelado” en Banrepcultural, 2015 -2016. **Imagen 33.** Fotografía. Pizarro en campaña. Tomada de: “Hace 29 años asesinaron a Pizarro”. Foto Colprensa en El Colombiano.com abril 26 de 2019. **Imagen 34.** Fotografía. Afiche de campaña. Tomada de: “Exposición Hacer la paz en Colombia”, Monroy, mayo 2 de 2011.

Carlos Pizarro era un personaje enigmático, con una herencia familiar de élite. Descendiente de militares, proveniente de una familia con buenos recursos, fue primero estudiante de sociología, y en medio del movimiento estudiantil de la época decidió entrar a la guerrilla. Cuando da el salto a la política, firmados los acuerdos de paz entre la guerrilla del M-19 y el Estado colombiano en 1989, entra en el círculo mediático, es entrevistado por los periodistas más populares del momento y fotografiado para varias portadas de revistas nacionales.

Se da a conocer como un joven promesa en la política colombiana, además por ser “Carismático, con facha de protagonista de un spaghetti western, fue siempre uno de los líderes más importantes del movimiento” (“*El comandante papito*”, 1990). En la fotografía de Hernán Díaz (1989) donde aparece sin camisa, “en esta pose de galán que demuestra un gran interés por usar a favor de su campaña esos elementos de irreverencia y su buena pinta” (“*Retratos: Carlos Pizarro Leongómez*”, 2012). Su lema de campaña, primero para la alcaldía de Bogotá y luego para la campaña presidencial era: *Palabra que sí* -en el gesto de la segunda fotografía de la Imagen 28-, recordando el valor de la firma de los acuerdos y una promesa de trabajo social en legitimidad política a través de la Alianza Democrática M-19. “La importancia de Carlos Pizarro estriba en haber sido el líder del primer pacto de paz efectivo entre el gobierno y las guerrillas” (Villarraga, 2015).

1.4.2. Cubrimiento periodístico de los atentados a Galán, Jaramillo y Pizarro

En el corto periodo entre agosto de 1989 y marzo de 1990, cuando se producen los asesinatos de los tres candidatos, el país ya venía de una fuerte ola de magnicidios. Los medios de comunicación informativos encontraron maneras de mostrar sin mostrar, utilizando recursos como los planos muy cerrados, movimientos de cámara y encuadres que sugieren tangencialmente, contando a través del fragmento, al estilo del montaje de atracciones de Sergei Eisenstein (1923). Sucede así en el caso de las imágenes del atentado a Bernardo Jaramillo y Carlos Pizarro, las cuáles suceden en el Aeropuerto El Dorado, lugar del asesinato del también líder de izquierda José Antequera, un año antes, en marzo de 1989.

El caso de Galán es particular y paradigmático en Colombia - y tal vez en el mundo-. Debido a que el atentado contra su vida se da en medio de un acto público de campaña, y siendo el candidato con más seguimiento mediático en el momento, para la noche del magnicidio se encuentran en la plaza el camarógrafo Jesús Calderón y el reportero gráfico de la Revista Cromos, José Herchel Ruiz, quienes lograron los registros visuales sobre magnicidios más importantes de la historia en el país. La producción de la noticia con las imágenes de Calderón

a pocos minutos del atentado, con imágenes en directo, interpela directamente al suceso mediático del asesinato de Kennedy - referenciado en el ítem 1.5.-. Las fotografías de Ruiz han funcionado para todos los especiales conmemorativos del candidato, al cumplirse años de su muerte y han entrado a trabajar en forma del mito, en términos de Barthes. A continuación, realizaré la descripción -el delecto (Requena, 2015)- de las secuencias registradas en video y fotografía por la prensa nacional, en búsqueda de los elementos que pueda permitir nuevas conexiones o quiebres dentro de la interpretación de estos textos visuales.

1.4.2.1. El video de Jesús Calderón: el registro de la muerte en directo

La noche del viernes 18 de agosto de 1989, en la plaza principal de Soacha, estaba esperando el camarógrafo de la campaña Jesús -Chucho- Calderón. Es un evento muy concurrido y desordenado. Calderón anota en su relato que desde tempranas horas de la tarde se percibía un ambiente enrarecido y totalmente falto de dispositivos de seguridad. Prepara sus equipos y en cuanto ve asomarse por la esquina de la plaza una camioneta Jeep descapotada, con un gran grupo de personas con pancartas y al candidato Galán acercarse, enciende su cámara.

Registra la llegada de Galán con sus escoltas a la plaza, en medio de las arengas, los gritos y el murmullo de la multitud que se agolpaba en medio del alcohol, la música y el desorden. Calderón graba a Galán subiendo a la tarima y saludando a la multitud. Calderón se disponía a subir también cuando escucha la plomacera más brava ("*Gran especial: Luis Carlos Galán de 30 años de impunidad*", 2014). Galán cae, es rápidamente cubierto por sus escoltas. El caos se apodera de la plaza. Minutos después de la confusión, suben a Galán en un auto negro que sale rápidamente del lugar rumbo a un hospital.

Una hora más tarde, mientras Galán se desangra en un paseo mortal entre un centro de salud en Bosa y el hospital de Kennedy, Calderón aparece en la emisión en directo del Noticiero Nacional¹⁷, el de mayor audiencia en el momento. Javier Ayala, director del noticiero, pregunta a Calderón en vivo sobre los detalles del atentado. Durante 9 minutos Ayala y Calderón tratarán de develar lo ocurrido. La secuencia grabada por Calderón en total tiene una duración de 4 minutos 32 segundos. Fue grabada con una cámara de televisión de formato de cinta ¾.

¹⁷ El Noticiero Nacional, de la programadora Prego Televisión, nació modelo mixto de televisión en Colombia en 1983, en el que el Estado era el dueño de los canales y empresas particulares alquilaban los espacios y producían los programas. Para la noche del magnicidio de Galán, La dirección del noticiero estaba a cargo de Javier Ayala y Gabriel Ortiz y el jefe de redacción era Daniel Coronell (Pimentel, 2018).

A lo largo de la entrevista se repetirán tres veces los acontecimientos específicos que van desde que Galán baja de la tarima hasta que el carro arranca, con una duración total de 3 minutos 38 segundos. A continuación, se presentan algunas secuencias de la transmisión en directo con la transcripción de los diálogos y algunos sonidos que acompañan la emisión.



Imagen 35. Fotogramas. Emisión del Noticiero Nacional del 18 de agosto de 1989. Tomadas del video Asesinato de Luis Carlos Galán. Canal de YouTube Asmodeo XII, marzo 24 2009¹⁸.

-Ayala: Les tenemos el video, el documento, del momento en el cual el senador Luis Carlos Galán fue herido por unos sicarios que lo atacaron en una tarima donde iba a hablar a manifestantes de la población de Soacha.

La emisión del noticiero arranca con Javier Ayala centrado, calmado, llamando la atención de los espectadores sobre un extra noticioso acerca del atentado que acaba de sufrir el candidato presidencial Luis Carlos Galán. Su mirada cambia, se agita y su cuerpo casi se levanta de la silla para anunciar que el noticiero tiene la primicia de las imágenes del atentado.



Imagen 36. Fotogramas. Emisión del Noticiero Nacional del 18 de agosto de 1989

- Ayala: El camarógrafo Jesús Calderón estaba en ese momento con el senador Luis Carlos Galán. Jesús Calderón logró estas imágenes, que las presentamos en verdadera primicia informativa. Jesús Calderón, quien estaba al lado del doctor Galán, sostiene que él no recibió heridas en la cabeza, que él le vio dos heridas en la parte del estómago y que habló, que no perdió el conocimiento en ningún momento, de tal manera que (silencio corto) oremos y hagamos todos la fuerza necesaria para que no vaya a suceder nada malo con el doctor Galán.

Hay un cambio de cámara, a un encuadre de tres, donde a la derecha de Ayala aparece el camarógrafo Jesús -*Chucho*- Calderón; la cámara se acerca el zoom hasta su rostro que expresa algo de conmoción e inquietud. Ayala anuncia que Luis Carlos Galán está siendo atendido en la Caja de Previsión Nacional y que Calderón sostiene que no ha recibido una

¹⁸ Todas las imágenes a continuación hasta la Imagen 42 pertenecen a la misma fuente.

herida en la cabeza¹⁹. Ayala pide orar y hacer fuerza por Galán. La incertidumbre es latente, y aunque en el relato hace un llamado a la tranquilidad y a la esperanza, las imágenes mostrarán el caos, y la gravedad de lo sucedido.



Imagen 37. Fotogramas. Emisión del Noticiero Nacional del 18 de agosto de 1989.

-Calderón: Ahí va Santiaguito, el moreno, el de amarillito (...) ahí van todos, eso sí, el doctor Galán todos lo tenían muy bien protegido. Las imágenes lo demuestran.

Aparecen las imágenes captadas por el camarógrafo Jesús Calderón, quien en narración en off describe todo el suceso del atentado. Galán se desplaza en un carro saludando a la multitud en Soacha. Se baja del vehículo, camina entre muchas personas que lo saludan fervientemente. Calderón llama la atención sobre los escoltas que precedían a Galán. Años más tarde, en las imágenes se ve cómo el jefe de escoltas, Jacobo Torregrosa quien había sido asignado por Maza Márquez poco tiempo antes, se va quedando atrás a medida que Galán avanza a la tarima (*"Galán 25 años de impunidad"*, 2014).



Imagen 38. Fotogramas. Emisión del Noticiero Nacional del 18 de agosto de 1989.

-Calderón: ¡oiga! ¡ponga cuidado! (suena la ráfaga de disparos) ¡Ahí fue!

-Ayala: ahí se nota que le dispararon a quemarropa.

-Calderón: sí, el tipo estaba frente a esa tarima. (...) ¡mírelo! ¡allá está el doctor Galán tirado!

-Ayala: ¿el de vestido claro?

-Calderón: el de vestido oscuro, mírelo, mírelo, allá está tirado!

Suenan una primera ráfaga de metralleta, y ese sonido no dejará de acompañar el resto de la grabación. Se ve a mucha gente corriendo. Algunos en primer plano, muy cerca de la cámara muestran el rostro del horror. La voz de Calderón en la narración no nos permite apartar la

¹⁹ Durante la presentación de estas imágenes, tres veces más Ayala preguntará a Calderón, insistente, sobre las heridas en la cabeza. De nuevo, el film Zaprunder, las imágenes del magnicidio de Kennedy están presentes en el relato de Ayala.

mirada de este horror. Nos interpela como espectadores a seguir viendo, tal cual como él lo vio.



Imagen 39. Fotogramas. Emisión del Noticiero Nacional del 18 de agosto de 1989.

-Calderón: hubo un momento en el que la cámara la paré, pues porque no podía... ¿no cierto? Al doctor Galán lo bajaron de la tarima, yo me acerqué y el doctor Galán me decía: "¡Chucho, Chucho llévame!... ¡llévame, llévame a un hospital!"

Durante unos segundos la cámara queda en oscuridad, pero sigue registrando los gritos y las metralletas como sonido de fondo. Calderón argumenta que hubo un momento en el que para la grabación y enriquece el relato con un dato dramático, el del pedido de ayuda a Chucho²⁰. Como espectadores inmersos en la narración, este punto marca la máxima tensión, el desgarrar -el punto de ignición-. La luz se va y allí hay lugar para imaginar que todo está empeorando. Es una de las convenciones clásicas del cine de terror.



Imagen 40. Fotogramas. Emisión del Noticiero Nacional del 18 de agosto de 1989.

-Calderón: Ahí lo llevan, en estos momentos lo llevan a él ahí. (...) Ahí llega el carro del doctor Galán, sigue la balacera, todo el mundo da plomo, todos estábamos pendientes de qué le sucedía al doctor Galán. Yo me acerqué más, miré más a ver si estaba mal, estaba mal... Ahí él estaba consiente diciendo que lo llevaran urgente a un hospital. Todo el mundo estaba tratando de entrarlo, era tanto el desespero que no lo podían ni entrar... Mire, es que en realidad yo estoy un poquito asustado...

²⁰ En Colombia, un país donde la religión católica es practicada por una mayoría poblacional, la invocación a Chucho o Chuchito es común, en alusión a la figura del Divino Niño Jesús, el nombre con el que se reconoce la devoción a la infancia de Jesucristo. Esta frase desgarradora que pronunciara Galán reaparece en los relatos de la prensa la mañana siguiente. Allí advertimos lo grave de la situación. Galán muere, no sólo por el atentado, sino el absurdo -lo real- que se hace manifiesto en estos fotogramas.

Ayala permite sin interrupciones que Calderón haga todo su recuento a medida que se ven las imágenes. Calderón trata de describir lo que se ve y de justificarlo. Son segundos de angustia, con dificultad el cuerpo de Galán es subido al auto, después de varios forcejeos, por fin arranca este carro negro que lo llevará por tres hospitales del sur de Bogotá²¹. En este video aparecen constantemente los hombres del sombrero blanco, quienes eran todos parte del complot²². En la última parte se ve a uno de los hombres del sombrero blanco acercándose al carro donde es puesto Galán. Se sabe ahora que tenía la orden de rematar a Galán en caso de que no estuviera herido mortalmente. La sombra de este hombre cubre el carro antes de que arranque.



Imagen 41. Fotogramas. Emisión del Noticiero Nacional del 18 de agosto de 1989.

-Calderón: Ahí va este señor que era el que estaba animando

-Ayala: Pero usted vio al doctor Galán... ¿estaba consciente, estaba tranquilo?

-Calderón: Sí, sí, los simpatizantes del doctor Galán pueden estar tranquilos, que no tengan miedo, que el doctor Galán no se va a m... no le va a pasar absolutamente nada.

Las imágenes captadas por Calderón no tuvieron ningún tipo de edición en la transmisión al aire la primera vez que aparecen. Después de que el carro arranca con Galán a bordo, durante un minuto continuo, la cámara regresa al lugar donde están intentando auxiliar a un hombre, que Calderón identifica como el presentador del evento. Está en el piso, desvanecido y cubierto de sangre. Le quitan la camisa en búsqueda de la herida. A lo largo de estas imágenes Ayala vuelve a preguntar por Galán y mientras vemos cómo este hombre se desangra, Calderón trata de enviar un mensaje de alivio a los simpatizantes de Galán, evidentemente por petición editorial, evitando hacer un llamado a revueltas o mítines, como sí ocurrió en el momento del magnicidio de Gaitán²³. La grabación termina cuando este hombre herido es levantado con dificultad²⁴.

²¹ Esta imagen eidética del auto se repite en el magnicidio de Gaitán, por ejemplo, quien fue subido a un taxi hasta el Hospital Central y la limusina negra en la que iba Kennedy al ser impactado en Dallas, en 1963.

²² Gracias a la imagen de uno de los personajes del sombrero blanco que aparece el fin de semana en circulación nacional, un testigo reconocerá a uno de los implicados y abrirá una de las vetas de la investigación. Ver a continuación en la descripción de las fotografías logradas por José Herchel Ruiz.

²³ Durante los eventos del 9 de abril de 1948 las radios fueron tomadas por los seguidores de Gaitán, quienes incitaban a la población civil a salir a las calles, a exigir la renuncia de Ospina Pérez, acusando al gobierno conservador del asesinato, al grito constante de: ¡Mataron a Gaitán!

²⁴ De esta persona no queda registro, por lo menos en medios de la época de quién se trataba exactamente, pero su imagen desangrada y desvanecida es el contacto con lo real, con lo que hiere dentro del relato visual.



Imagen 42. Fotogramas. Emisión del Noticiero Nacional del 18 de agosto de 1989.

-Ayala: Nosotros hemos presentado este documento, nos pareció necesario hacerlo, porque así se presentaron las cosas (...) Jesús muchas gracias, nos alegramos de que a usted tampoco le haya pasado nada y estas imágenes constituyen la primicia informativa seguramente del año en Colombia (dirigiéndose a Calderón, pero sin mirarlo a los ojos), porque su trabajo y su hombría le ha permitido captar el momento de la balacera que se formó en la tarima donde estaba el doctor Galán Sarmiento.

Regresan a estudio con Ayala y Calderón quienes tratan de mostrarse optimistas frente al hecho recalcando que Galán estuvo consciente todo el tiempo en Soacha. Ayala justifica la presentación de las imágenes desde la necesidad de no ocultar el suceso de los hechos. Felicita a Calderón por su registro y lo que podríamos llamar sangre fría para grabar en medio de la conmoción. Calderón asoma una sonrisa, nerviosa y Ayala anuncia que seguirán informando sobre los acontecimientos antes de finalizar la emisión.

El video de Calderón fue editado y fragmentado en siguientes emisiones. Han desaparecido de las siguientes versiones las imágenes finales, después de que arranca el auto donde va Galán, donde Calderón alcanza a registrar a otros personajes muertos o heridos. En prensa se dedica muy poco a las otras víctimas del atentado esa noche en la plaza central de Soacha. La pregunta por los que quedan fuera del registro es otro elemento importante de la mediatización. El impacto de estas imágenes audiovisuales hace que el despliegue de la prensa, en el caso de Galán, sea mucho más amplio que en los otros dos casos de magnicidios. Estas imágenes se repetirán constantemente por los medios y posteriormente los conmemorativos, documentales y especiales que hablarán sobre el magnicidio de Galán. Ha funcionado como elemento probatorio y se ha convertido en nuestro propio Film Zapruder, que conserva todo el elemento aurático (Benjamin, 1936). El estado de shock se perpetúa, se congela en ese momento, se paraliza. Con este circuito, la primera condición del fenómeno como trauma cultural está dada.

1.4.2.2. El elemento aurático en las fotografías de la muerte de Galán por José Herchel Ruiz



Imagen 43. Fotografía. La esperanza Asesinada. Fotografía de: de José Herchel Ruiz, 1989. Tomada de: *"Luis Carlos Galán, político"* en Colarte, 2009.

Esa noche de viernes trágico también se encontraba en la plaza principal de Soacha el reportero gráfico José Herchel Ruiz. Estaba trabajando en paralelo al cubrimiento de eventos de la Revista Cromos, como fotógrafo de la campaña del candidato Galán. "Cuando el candidato se asomó a la tarima y la gente comenzó a gritar, José Herchel atinó a tomarle una foto mientras Galán levantaba el brazo. Era un saludo, pero el fotógrafo lo llama "su última despedida" (Escobar, 2014).

Ruiz ha sido entrevistado varias veces para que cuente su relato. Siempre menciona que cuando a Galán le dispararon, él desde su punto de vista pensó que el candidato había resbalado y al comienzo no le pareció conveniente tomar fotografías que pudieran afectar la imagen de Galán. Pero cuando empezó a escuchar los gritos comprendió que realmente esos sonidos en la plaza no era pólvora, sino metrallas. Comenzó a disparar con su flash al azar, cubriéndose de las balas como podía.



Imagen 44. Fotografías. Secuencia tomada en la plaza principal de Soacha en el atentado a Galán. Fotografías por José Herchel Ruiz, 1989. Tomadas de: “*El día que mataron a Galán, crónica triste de una tragedia anunciada*”, en El Espectador, agosto 18 de 2015.

Las imágenes fotográficas logradas esa noche aparecieron como primicia en la revista Cromos del día siguiente. A partir de una de las imágenes en la cual se ve a uno de los hombres del sombrero blanco es que se comienza a armar un caso, que hoy en día sigue sin esclarecimiento completo (Cardona, 2014). José Herchel Ruiz, curiosamente para él, solo fue llamado a rendir testimonio 20 años después del magnicidio. (“*Habla por primera vez ante un juez el fotógrafo que retrató muerte de Galán*”, 2015).

1.4.2.3. Los atentados a Jaramillo y Pizarro, imágenes como vestigios

El Aeropuerto de Bogotá se convirtió en lugar de acceso fácil y de ejecución de varios atentados a figuras políticas colombianas en el periodo de finales de la década de los ochenta. Sucedió así con el 3 de marzo de 1989 con el asesinato a José Antequera, miembro de la Unión Patriótica y secretario general del Partido Comunista Colombiano. En este mismo atentado, el entonces precandidato liberal, Ernesto Samper recibió trece disparos. Meses después se llevarían a cabo, con los mismos modos de operación, los atentados a Bernardo Jaramillo, quien muere por los disparos propinados por un joven sicario de Medellín llamado

Andrés Gutiérrez²⁵, cuando se disponía a abordar un vuelo de vacaciones a la costa, en compañía de su esposa Mariela Barragán.



Imagen 45. Fotogramas. Cubrimiento de las noticias del atentado a Bernardo Jaramillo por televisión, en los pasillos del Puente Aéreo de Bogotá en 1990. Tomados de: “*Vinculan a 15 escoltas de Bernardo Jaramillo*”, en Noticias Caracol, marzo 22 de 2017.

En la secuencia de imágenes anterior los planos televisivos van en un recorrido a través de los detalles de los agujeros de bala en las sillas de espera, en las vitrinas de los almacenes aledaños. Una mujer de saco azul se asoma curiosa a través de los pedazos que quedan en la droguería donde cayó primero el cuerpo de Bernardo Jaramillo abaleado, y encima el de Mariela Barragán, quien estuvo con él hasta los últimos minutos. A través de los orificios, como marco de composición de los encuadres, el camarógrafo centra a miembros de la Policía y del DAS, que aún revisan el lugar. De nuevo las imágenes anticipan lo que será el desarrollo de las investigaciones en los siguientes años.

Meses después, el 26 de abril de 1990, el Aeropuerto sería de nuevo el escenario del atentado fatal a Carlos Pizarro, quien recibe varios disparos cuando el avión HK-1400 de la aerolínea Avianca, rumbo a Barranquilla, llevaba ocho minutos de vuelo desde Bogotá. La tripulación rápidamente ejecuta maniobra para el regreso a Bogotá y llevar al candidato con atención médica.

²⁵ Sobre Gutiérrez, al día de hoy el expediente revelado por la Fiscalía demuestra la alianza de la organización de seguridad DAS y el paramilitarismo en la responsabilidad sobre el asesinato de Jaramillo: “En 1991, aproximadamente un año después de que Andrés Arturo Gutiérrez Maya asesinara en el aeropuerto El Dorado de Bogotá al candidato presidencial de la Unión Patriótica Bernardo Jaramillo Ossa, uno de sus hermanos y su madre empezaron a recibir misteriosos pagos del Departamento Administrativo de Seguridad” (“*Los pagos del DAS a familiares del asesinato de Bernardo Jaramillo Ossa*”, 2018)



Imagen 46. Fotogramas. Cubrimiento de las noticias por televisión del atentado a Carlos Pizarro en la pista de aterrizaje del Aeropuerto El Dorado de Bogotá en 1990. Tomados de: *"Revelaciones del magnicidio de Carlos Pizarro 26 años después de su muerte"* en Canal de YouTube Los Informantes, mayo 10 de 2018.

En este caso, las imágenes de televisión muestran el momento en el que el avión regresa a pista en Bogotá. Los escoltas del DAS que acompañaban a Pizarro, ya habían disparado contra el gatillero, un joven de 22 años, sicario de las comunas de Medellín, llamado Gerardo Gutiérrez, alias Jerry, a quien le dispararon un tiro de gracia en la frente. Los camarógrafos van de afuera hacia adentro del lugar²⁶.

De nuevo, se muestran los vestigios de la violencia que se acaba de presentar dentro del avión a través de planos fragmentados, en encuadres detalle: las personas agolpadas en la pista esperando noticias, el impacto de bala en la ventanilla donde iba Pizarro, la Mini Ingram calibre 380 que usó Jerry dentro de una bolsa de evidencia, la sangre en las servilletas con el logo de Avianca. Lo radical fotográfico (González Requena, 2001) en definitiva se hace presente en estas imágenes como vestigios, revelando de formas azarosas y tercas, lo real que habita en ellas.

²⁶ Veremos que, al ingresar, también nos encontraremos como espectadores con el cuerpo sin vida del asesino. El recorrido, la espiral y el descenso será una de las figuras usadas para las narraciones ficcionales -ver capítulo 3-.

1.4.3. Magnicidios como noticia en primera plana

La prensa nacional establece un diálogo dramático en el cubrimiento del magnicidio al día siguiente. Se ennoblece la figura del político. El tratamiento visual es respetuoso, las imágenes del atentado se publican en las páginas interiores, más no en la primera plana.



Imagen 47. Portada de periódico El Espectador el 19 de agosto de 1989. Tomada de: “La trágica noche del 18 de agosto”, en El Espectador, agosto 18 de 2015; **Imagen 48.** Portada de El Tiempo. Tomada de: “Así registró EL TIEMPO la noticia del magnicidio de Luis Carlos Galán” en El Tiempo, noviembre 24 de 2016.

En el caso de Galán El Tiempo culpabiliza a la mafia y apunta a los autores intelectuales y les da paso a las acciones del Estado frente al crimen, recrudescer las penas y declarar la guerra dura y pura contra los narcotraficantes.



Imagen 49. Portada de El Espectador el 23 de marzo de 1990. Tomada de: “Los años turbios de asesinatos a líderes políticos” en EL Espectador, marzo 25 de 2017. **Imagen 50.** Portada de El Colombiano. Tomada de “Hoy se cumplen 28 años del asesinato de Bernardo Jaramillo” en la cuenta de Twitter Hacemos Memoria, marzo 22 de 2018.

Para el magnicidio de Bernardo Jaramillo es El Espectador quien anuncia a la mafia de nuevo como los autores del atentado y asesinato del candidato. Aparece en la portada el rastro, el vestigio de la violencia, y una mujer con un trapero realizando la limpieza en los pisos del aeropuerto. El periódico El Colombiano pone la fotografía del dolor de los copartidarios de la

UP al conocimiento de la noticia y de nuevo acude a la idea del asesinato de la esperanza, que es también el leitmotiv a lo largo del cubrimiento de la prensa en los casos de los magnicidios.



Imagen 51. Portada del periódico El Espectador el 27 de abril de 1990. Tomada de: "Los años turbios de asesinatos a líderes políticos" en EL Espectador, marzo 25 de 2017. **Imagen 52.** Portada de El Tiempo. Fotografía. Afiche de campaña. Tomada de: "Exposición Hacer la paz en Colombia", Monroy, mayo 2 de 2011.

En el asesinato de Pizarro la prensa hace énfasis ya en los números, en la repetición. Para el espectador el número cuatro de los candidatos asesinados. Las imágenes del dolor y las reacciones de los amigos y acompañantes que recibieron la noticia a la salida del hospital Caja Nacional de Previsión. Por su parte el Tiempo ubica una infografía que recrea la manera en que sucedió el atentado y una fotografía de Pizarro acompañando el féretro de Bernardo Jaramillo, meses antes²⁷.

1.4.4. Exposición de las víctimas y los victimarios: cuerpos frágiles

Las imágenes de los cuerpos de los candidatos asesinados fueron puestos en capilla ardiente en el Congreso de la República, los ciudadanos se agolparon para dar el último adiós a los personajes. En comparación, a la derecha está la exposición de los cuerpos sin vida y acribillados, de los denominados autores intelectuales o materiales con imágenes que los medios no tuvieron reparo en no censurar.

Para describir esta exposición de la muerte, tomo la expresión de Cuerpos Frágiles del documental del cineasta colombiano Óscar Campo (2010). Se trata de un ensayo visual documental elaborado a partir de la experiencia de lectura del autor con las imágenes de

²⁷ El Tiempo presenta una especial fascinación por la recreación de este atentado. Además de las infografías presentadas en la edición de 1990, realizan un especial en la tecnología de video 360° de YouTube ("A bordo del avión en el que mataron a Carlos Pizarro", 2017).

archivo, tomadas de la reiteración y repetición innumerable que noticieros nacionales hicieron con un fragmento en video de baja calidad donde se expone el cadáver destrozado de Raúl Reyes - uno de los máximos comandantes de la guerrilla FARC -, en un ataque aéreo que las Fuerzas Militares de Colombia ejecutaron sobre territorio ecuatoriano, en el contexto de la denominada guerra contra el terrorismo, implantada en el periodo de la seguridad democrática del presidente Álvaro Uribe.

Campos establece un diálogo con las imágenes, y en un narrativa en forma de puesta en abismo - el documental muestra cómo se edita el documental - plantea unos interrogantes personales sobre los cuerpos, las fronteras, los límites éticos en las representaciones de la muerte: “a través de la desmitificación de los discursos totalizantes hacer una exploración acerca del lugar del ser humano, y más precisamente del frágil cuerpo humano, dentro del maremágnum de violencias tanto reales como discursivas que lo azotan” (Tolozá, 2014).



Imagen 53. Fotografía. Féretro de Luis Carlos Galán. Foto Colprensa. Tomada de: “*Conozca a los tres candidatos presidenciales que fueron asesinados en los años ochenta*”, en Publimetro, s.f. **Imagen 54.** Fotografía. Miembros del Bloque de Búsqueda con el cuerpo de Pablo Escobar. Imagen de Dominio Público. Tomada de: “*En imágenes: el horror y últimos días de Pablo Escobar hace 25 años*” en El Tiempo, diciembre 2 de 2018.

En el caso del asesinato de Galán, se desplegó en medios, de manera reiterada, el asesinato de Pablo Escobar, en 1993, como uno de los más exitosos operativos policiales y estatales, en cabeza del entonces presidente César Gaviria. Las fotografías fueron crudas y escuetas en mostrar a los detectives de la DEA y los policías nacionales quienes posan felices, junto al cuerpo derramado del narcotraficante -tal cual premio de caza-.



Imagen 55. Fotograma. Madre de Luis Carlos Galán se despidió de su hijo. Tomada de Documental ¡Colombia Vive! 25 años de resistencia de Mauricio Gómez y Julio Sánchez Cristo, 2008. **Imagen 56.** Fotografía. Cuerpo de Escobar y su madre Hermilda Gaviria lo acompaña. Tomada de: “En imágenes: el horror y últimos días de Pablo Escobar hace 25 años” en El Tiempo, diciembre 2 de 2018.

Contrasto aquí con las representaciones icónicas de las madres velando, acompañando, el cuerpo de sus hijos. La madre de Escobar está casi en posición hierática, mira a lo lejos y no al cuerpo de su hijo, mientras los policías escoltan el proceso, luego de que lo bajaran de la azotea. Sobre el cuerpo de Galán una madre que se recoge, que se aferra, unos brazos intentan cerrar el cajón, pero la madre no lo permite.



Imagen 57. Fotografía. Féretro de Bernardo Jaramillo en Manizales. Tomada de: “Bernardo Jaramillo Ossa, 25 años de una ilusión” en Verdad Abierta.com, marzo 22 de 2015. **Imagen 58.** Vacío.

Con Jaramillo, el vacío en la columna de la derecha existe porque no se conocen imágenes - ni respuestas claras- sobre los autores del magnicidio. Carlos Castaño dijo en la entrevista que se publicó en 2011 como una autobiografía, que fue Rodríguez Gacha, el mexicano el interesado con el exterminio del partido U.P. Sin embargo, es esta una de las investigaciones sobre las que menos datos se tiene hasta el momento.

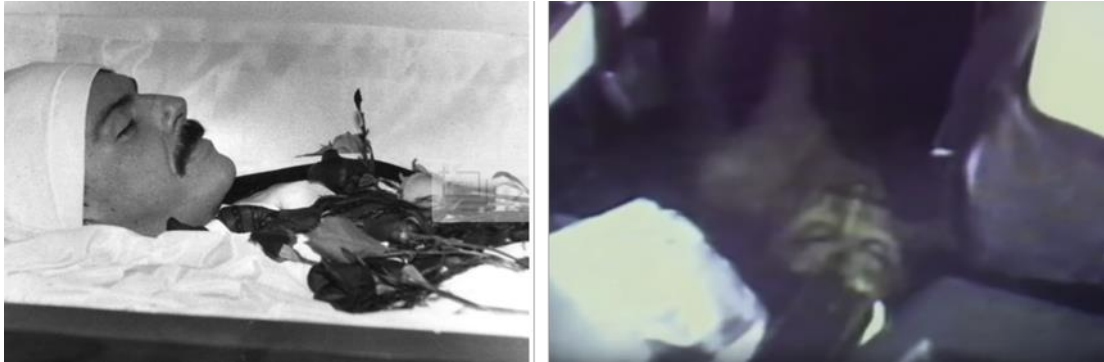


Imagen 59. Fotografía. Fétro de Carlos Pizarro. Foto Colprensa. Tomada de: “*Conozca a los tres candidatos presidenciales que fueron asesinados en los años ochenta*”, en Publimetro, s.f. **Imagen 60.** Fotograma. Tomado de: “*Revelaciones del magnicidio de Carlos Pizarro 26 años después de su muerte*” en Canal de YouTube Los Informantes, mayo 10 de 2018.

En este comparativo vemos la imagen de Gerardo Gutiérrez, Jerry, el joven sicario de 17 años, proveniente de las comunas de Medellín. La prensa del momento no tuvo reparos en mostrar el cadáver que aún sangra en el cráneo por el tiro de gracia que ejecutó uno de los escoltas de Pizarro.

1.4.5. Las multitudes y el dolor en las marchas fúnebres

Para este comparativo he tomado como referencia el libro de ensayos *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (2013), en el cual un análisis se propone un debate que confronta las categorías desde los debates del campo de la sociología y la historia social y cultural con el campo del estudio de la imagen. En las imágenes vemos que el tratamiento es el mismo, el objetivo de los grandes planos es mostrar las grandes movilizaciones en heterogeneidad de clases. Fabio López de la Roche (2007), desde sus memorias personales, narra cada uno de los cortejos fúnebres de los líderes asesinados que acompañó en esos dos años.



Imagen 61. Fotogramas. Multitudes acompañan por las calles del centro de Bogotá el cortejo fúnebre de Galán, desde la Plaza de Bolívar hasta el Cementerio Central. Tomados del Documental *La lucha de un gigante*, de Juana Uribe, 2009.

Si bien no tuvo la beligerancia y el fervor radical y popular de Pardo Leal, constituyó un evento mucho más masivo, con la participación de una amplia clase media, (...) en la expresión de su dolor e indignación, mucho más contenida. Al paso de la marcha popular empleados y trabajadores sacaban pañuelos blancos desde las ventanas y recortes de papel expresando su adiós al líder asesinado (López, 2007, p. 61).

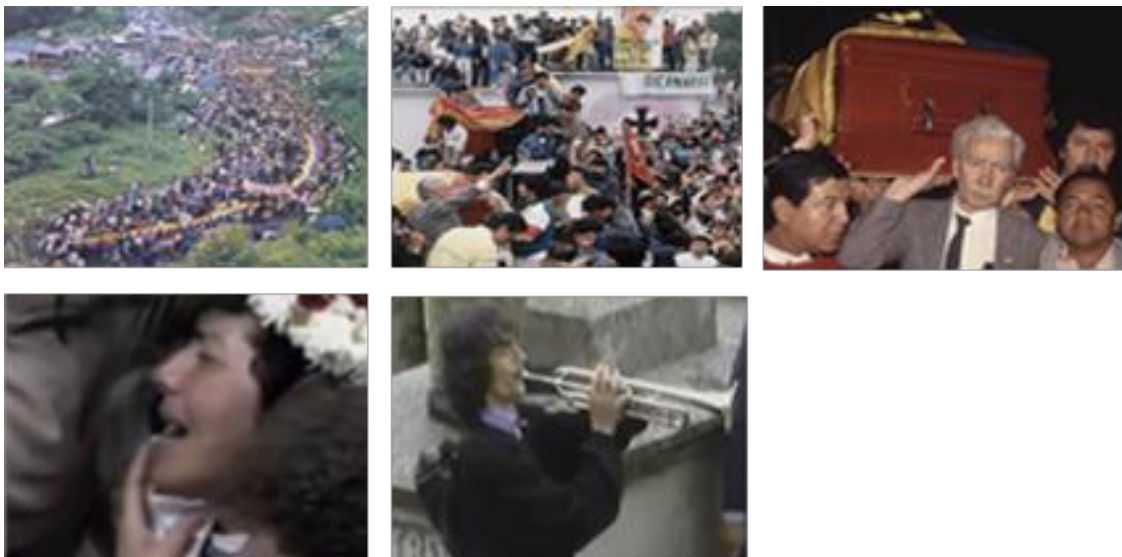


Imagen 62. Fotografías. Cortejo fúnebre de Bernardo Jaramillo en Manizales. Tomadas de: *“Bernardo Jaramillo Ossa, 25 años de una ilusión”*, 2015.

El entierro de Bernardo Jaramillo se da en Manizales el 24 de marzo de 1990, en medio de manifestaciones que incluyeron la presencia de la Policía. La nota de prensa del periódico El País describe:

Cada frase de la madre del líder asesinado fue coreada por jóvenes y adultos, hombres y mujeres que alzaban los puños, que enarbolaban claveles rojos y pañuelos blancos, y que tenían los ojos enrojecidos por el llanto y los gases lacrimógenos. (*“La policía colombiana interviene contra seguidores de Jaramillo en su entierro”*, marzo 25 de 1990)



Imagen 63. Fotogramas. Expresiones de dolor en el anuncio de la muerte y el cortejo fúnebre a Carlos Pizarro en Bogotá. Tomados del documental Pizarro de Simón Hernández, 2016.

Para López (2007) existió un detalle sobresaliente en la velación y entierro de Carlos Pizarro, “la presencia de una interesante juntura de clases medias y sectores populares aglutinados alrededor de un proyecto de izquierda democrática y colombianista que había hecho posible el M-19” (p. 61-62). El sentir de frustración e indignación colectiva es expresado por López en su narración:

Íbamos a esos entierros cumpliendo con lo que considerábamos un mínimo deber ritual y de expresión de nuestro descontento, pero también de nuestra impotencia ante unas instituciones estatales confusas, involucradas ellas mismas - sino en todos, sí en muchos de sus estamentos- en las dinámicas del exterminio y de la intolerancia. No era casual que en todos esos masivos funerales colectivos una de las principales exigencias que espontáneamente la gente empezaba a demandar, coreándola, era la de “¡Jus-ti-cia! ¡Jus-ti-cia! ¡Jus-ti-cia!” (López, 2007, p.62).

2. Magnicidios en las ficciones: remediaciones desde la literatura y las series de televisión Escobar, el patrón del mal y Tres Caínes

Como doy cuenta en la introducción, la idea detonante de este proyecto de investigación surge en durante la emisión de las series de televisión mencionadas, entre 2012 y 2013. Como televidente esporádica de producciones nacionales, particular para revisar la evolución en términos narrativos y técnicos- encontré que las dos series entraban dentro del esquema de acción - reacción propio de los canales privados de la televisión nacional. Es decir, Escobar, el patrón del mal (Caracol TV, 2012) aparece como una disrupción en las narrativas tradicionales del canal, en términos de textura de la imagen, de actuaciones, de efectos especiales -la superficie-, así como el consabido debate en torno al protagonismo de los psicópatas por encima de la memoria de los políticos o figuras asesinadas, que también lo puso en el foco. Pero lo más interesante fue que al recibir las primeras imágenes de Tres Caínes (RCN TV, 2013) la sensación más fuerte -por encima del rechazo al enfoque de la historia y el debate público que suscitó-fue la de estar viendo una copia, un cliché, de mucho más bajo presupuesto que la historia del canal competencia.

Con este punto de partida comienzo el estudio de las imágenes de las series y encuentro en el camino el libro de Jay David Bolter y Richard Grusin Remediation (2001), que me encantó por dos razones, la primera porque en el estudio se hacen genealogías de conceptos claves en la producción de nuevos medios -para la época-, pero más útil aún, reconocen que todos estos medios son citas constantes entre ellos y los que los preceden; esto lo plantean como remediación, en el sentido más sencillo: cuando un medio cita a otro. Pero Astrid Erll (2011) complejiza el concepto y lo ubica en procesos de construcción de memorias en disputa, en países atravesados por heridas como la colonización o la guerra, a través de la revisión de los relatos en diferentes mediaciones: relatos orales, cuentos, folletines, poesía, cine y reconoce en ese proceso una pugna por la construcción de sentido en términos de relaciones de poder.

Este mismo proceso antecede a las series de televisión colombianas objeto de análisis. Encuentro que las series de televisión han sido construidas a partir de lo que los guionistas

denominan investigación documental, sobre todo en libros periodísticos, pero no como traducciones o adaptaciones, sino como versiones libres, que generarían efectos diversos de apreciación en el debate social. Así que, en este capítulo, nos disponemos a rastrear este proceso de paso de un medio a otro -de la esfera de los medios audiovisuales informativos, a las investigaciones periodísticas en libros, hasta que llegan a las series de televisión como remediaciones: la mediación de las mediaciones.

2.1. Remediación: aproximaciones al concepto

El torrente de imágenes, sonidos e información a las que nos vemos avocados en el mundo contemporáneo viene de una cadena de reciclajes, en lo que Jay David Bolter y Richard Grusin -profesores de medios y tecnología del MIT- han llamado *remediation* [remediación], proceso en el cual es posible rastrear los actos de mediación y se reconoce que estos han sido mediados previamente (Bolter y Grusin, 2001). Los autores encaminan su estudio a la definición y la manera en la que operan las nuevas tecnologías -internet, los videojuegos, la realidad virtual- y para ello, realizan una cronología de largo alcance en la cual describen los procesos de representación en el arte occidental y dan cuenta de cómo los medios no se superan entre sí, sino que coexisten, se entrecruzan unos con otros y ninguno establece un espacio de significado por separado, sino en referencia permanente.

El concepto de remediación se aborda desde dos perspectivas; en principio, como relación genealógica en la cual un medio cita a otro -remediación como la mediación de las mediaciones- y, en segundo lugar, la remediación y su inseparabilidad de la realidad -la parte más interesante para el presente estudio-:

All mediations are themselves real. They are real as artifacts -but not as autonomous agents- in our mediated culture. Despite the fact that all media depend on other media in cycles of remediation, our culture still need to acknowledge that all media remediate the real. Just as there is no getting rid of mediation, there is no getting rid of the real. [Todas las mediaciones son en sí mismas reales. Son reales como artefactos -pero no como agentes autónomos- en nuestra cultura mediada. A pesar del hecho de que todos los medios de comunicación dependen de otros medios en ciclos de remediación, nuestra cultura todavía necesita reconocer que todos los medios remedian lo real. Así como no hay que deshacerse de la mediación, no hay que deshacerse de lo real] (Bolter y Grusin, 2001, p.55).

Bolter y Grusin (2001) reconocen también la característica híbrida de estos procesos de remediación, en la cual los medios además de ser una mediación de las realidades de una

cultura son también artefactos, imágenes y acuerdos culturales sobre lo que significan y hacen estas imágenes en las sociedades.

Tomando como referente de estudios de cultura mediática a Kellner, los autores plantean la relación intrínseca entre la materialidad y los factores de producción con los elementos formales y de contenido, y el cómo es necesario este tipo de lectura para aprender a reconocer y resistir los elementos ideológicos que cargan estas mediaciones; Bolter y Grusin (2001) es muy importante reconocer que estos mensajes están también explícitamente conectados con las tecnologías y las estéticas utilizadas.

Astrid Erll -PhD. en literatura y teoría cultural de la Universidad Goethe de Frankfurt- retoma a Bolter y Grusin y elabora una discusión en la cual el proceso de remediación como una representación reiterada de un mismo contenido por diversos medios, y conecta el concepto con su funcionamiento en el establecimiento de la memoria cultural de una colectividad que, a través de la repetición, solidifica ciertas narrativas e iconos del pasado. Tales narrativas no resueltas, permanecen en pugna al interior del Estado-nación en el que “compiten diversas memorias por convertirse en la hegemónica, por lo que el Estado es una especie de campo de fuerzas en que se negocian e imponen diversas versiones acerca del pasado” (Seydel, 2014, p. 207).

Erll (2009), metodológicamente, establece el proceso de remediación usando como caso de estudio el Indian Mutiny o Rebelión de la India en 1957. Analiza primero la manera en que fueron construidas las literaturas desde la visión de los colonizadores ingleses, las notas de prensa en The Times, las obras de literatura que se difundieron, tanto en India como en Inglaterra y luego realiza la revisión en obras posteriores, en las cuales la versión reivindica y contradice las versiones coloniales, hasta llegar a las películas del siglo XXI, establecidas en el nuevo sistema de producción cinematográfica industrial hindú, el famoso Bollywood.

En esta metodología, la autora también utiliza la categoría de *pre-mediación*, como una práctica cultural en la cual, a través de la experiencia y la recordación: “(...) the use of existent patterns and paradigms to transform contingent events into meaningful images and narratives [se usan los patrones y paradigmas existentes para transformar eventos contingentes en imágenes y narrativas significativas]” (Erll, 2009, p.114). Es decir, la manera en que los medios acuden a otras narrativas -basadas en la mitología, las narraciones orales ancestrales o las implantadas por la religión- para establecer cierto significado en las culturas mediatizadas del

presente. Se trata entonces de otra forma de lectura intertextual, pero ahora en clave de relaciones de poder en los discursos y la pugna en la construcción de la memoria.

En los siguientes apartados sobre la remediación de los acontecimientos, seguiré la línea propuesta por Erll (2011), tomando los apartes donde los libros fuente describen los acontecimientos de los magnicidios, la manera cómo presentan a los personajes políticos, las hipótesis lanzadas sobre los responsables e implicados y cómo reacciona la sociedad colombiana del momento ante los magnicidios, según los relatos. Esta descripción será el piso para luego analizar el siguiente paso en la remediación audiovisual con las series de Escobar, el patrón del mal y Tres Caínes.

2.2. Los magnicidios en La parábola de Pablo (2001) de Alonso Salazar: primera remediación

Uno de los libros más completos sobre la vida y muerte de Pablo Escobar es La parábola de Pablo: Auge y caída de un gran capo del narcotráfico de Alonso Salazar (2001)²⁸, el cual entrecruza los asesinatos de los tres candidatos presidenciales del noventa con los acontecimientos de violencia, venida del ascenso del narcotráfico en Medellín, a la cabeza de su máximo líder, durante casi dos décadas en Colombia, hasta la muerte de Escobar en 1993. Este libro es la base del guion de la serie de televisión colombiana Escobar, el patrón del mal.

Alonso Salazar es periodista de la Universidad de Antioquia y ha combinado su trabajo escrito con la actividad política. Llegó a ser alcalde de Medellín en el periodo 2008 - 2012. Trabajó como investigador y escritor en diferentes medios y ha publicado varios estudios sobre la historia y el conflicto social en Medellín. Una de sus obras más celebradas es No nacimos pa' semilla (1991), donde hace un estudio a fondo sobre el nacimiento y la evolución de las bandas sicariales de Medellín. Luego publicaría La parábola de Pablo (2001), una biografía sobre el narcotraficante Pablo Escobar Gaviria y posteriormente la de su antagonista, el líder liberal en Profeta en el desierto: vida y muerte de Luis Carlos Galán (2003), obra con la cual ganó el Premio Planeta de Periodismo ("*Alonso Salazar - Biografía*", s.f.).

La parábola de Pablo (Salazar, 2001) hace una extensa recopilación de testimonios, entrevistas y notas de prensa para describir el relato más cercano conocido a una biografía

²⁸ El libro es reconocido como un *best seller* en Colombia y gran parte de Latinoamérica y el mundo; fue reeditado con gran éxito en el 2012, cuando estuvo al aire la serie televisiva de Caracol Televisión.

oficial de Pablo Emilio Escobar Gaviria, el mayor capo del narcotráfico en la historia de Colombia. La obra es presentada como una investigación que intenta reconocer los orígenes sociales y familiares del narcotraficante, ya que la tesis de Salazar es que Escobar fue producto de unas condiciones muy específicas que, sumado a la sociopatía de su personalidad, llevaron al extremo las acciones delincuenciales que pusieron a la sociedad colombiana en un momento de crisis institucional y violencia a diferentes niveles sociales:

Este texto no busca revelar verdades judiciales no dichas, quiere contribuir a construir una verdad histórica. Sobre todo, hay que contar que Escobar no es un caso fortuito, sino que es un producto de unas circunstancias históricas y culturales específicas de un país como Colombia, que siempre parece a medio hacer, combinadas con el gran negocio del fin del siglo XX: la producción y exportación de drogas ilícitas (Salazar, 2001, p.14).

Salazar establece en la introducción lo que será el estilo de la obra, en el cual direcciona la narración a través de un personaje ficcional llamado Arcángel, inventado para proteger la identidad de algunos testimonios y quien será el conductor de la narración en ciertos momentos, casi en primera persona. Así, aunque se trata de una investigación periodística, el estilo de novela negra macondiana se hace manifiesto a lo largo de los capítulos. Por otro lado, Salazar decide llamar a Escobar por su primer nombre, Pablo; lo humaniza y genera una relación de confianza y hasta cierta empatía con los lectores.

Pablo Escobar aparece como un personaje complejo y siniestro; alguien muy querido y respetado en círculos de pobreza en Medellín donde Escobar encontró eco a través de acciones sociales como la construcción de canchas de fútbol, la dotación en infraestructura básica en iluminación, escuelas, iglesias y complejos de vivienda social, totalmente gratuitos para comunidades que sobrevivían de buscar en los escombros de basura, en el barrio Moravia. Allí empezó su campaña política, la cual lo cruzaría con los personajes de la presente investigación. Salazar lo denominó como:

(...) un bandido social y político primitivo, como el bandido siciliano Salvatore Giuliano, cuya historia se narra en un libro de Mario Puzzo en un libro que el propio Pablo tenía en su biblioteca y que recomendaba leer de manera especial (...) Giuliano y Pablo eran guerreros y generosos (Salazar, 2001, p. 81).

2.2.1. La figura de Galán en La parábola de Pablo

Entre el capítulo III y IV del libro del libro de Salazar se cuenta cómo Escobar declaró la guerra a la clase política y en particular a Rodrigo Lara Bonilla y Luis Carlos Galán, quien aparece en el relato por primera vez presentado como “un hombre introvertido y seguro de sí mismo”

(Salazar, 2001, p.73) y una de las primeras voces de la política que comenzó a denunciar en Colombia las alianzas que se estaban tejiendo entre el narcotráfico y la clase política: “La voz de Galán tronó fuerte, pero solitaria contra el narcotráfico en los años ochenta cuando, mientras decaían los marimberos, crecían los traficantes de coca”. (Salazar, 2001, p.73).

Pablo Escobar decidió entrar en el círculo político, apadrinado por Jairo Ortega - político liberal de dudoso actuar- quien en elecciones de 1982 incluyó a Escobar en la lista de su partido Movimiento de Renovación. Luego Ortega se adhirió al partido Nuevo Liberalismo, recién conformado por Galán y Rodrigo Lara. Cuando Galán revisó las listas decidió expulsar a Ortega y a Escobar. Lo hizo de manera pública en un acto de campaña en el parque Berrío de Medellín; allí declaró a Pablo Escobar persona indeseable. “Pablo memoria de elefante, nunca olvidó la ofensa” (Salazar, 2001, p.92). El tema de la venganza y utilizar la aniquilación como forma de limpiar la honra será uno de los motores y justificaciones de la persecución incansable que Escobar emprende en contra de sus opositores.

Posteriormente Ortega fue apadrinado por Alberto Santofimio, candidato presidencial del Partido Liberal -también de dudoso actuar y manifiestas investigaciones sobre corrupción- y con esta ayuda logró la curul en la Cámara de Representantes, la cual cedió a Escobar desde la primera sesión. Así, el capo llegó por la vía política al debate nacional; viajó por el mundo en delegaciones oficiales e intentó entrar en el círculo social de los empresarios y políticos reconocidos del país, sin embargo, al igual que otros narcotraficantes del momento, encontró resistencia por parte de algunos que veían con buenos ojos los negocios en privado con el narcotráfico, pero no que se mezclaran con su clase social en los eventos públicos. Así en el relato de Salazar se abre otra veta que permite explicar las actuaciones de Escobar, quien sintió que el mayor obstáculo para ascender, ser aceptado y reconocido fue el elitismo:

Pablo ya tenía dinero, todo el dinero del mundo -que le había permitido comprar tolerancia oficial y aceptación de una parte de la clase política-, pero quería el roce social que le diera la distinción y borrara su origen humilde y su marca de bandido. Pero se encontró con el rechazo de la élite tradicional, que empezó a percibirlo como un peligro y les negó el acceso a sus círculos. (...) Este periodo de hombre público y líder político se cerró cuando decidió matar al ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla (Salazar, 2001. p. 113).

Galán y Lara se dieron a la tarea de establecer un discurso claro en contra de la inserción del narcotráfico en la política. Lara inició una serie de denuncias que concluyeron con la expulsión de Escobar del Congreso. Guillermo Cano, director de El Espectador buscó en el archivo del diario las fotografías de una captura cuando Escobar traficaba cocaína en su juventud y las incluyó en la edición de 13 de septiembre de 1983. Con esto, Escobar declarara su venganza

en contra del diario, el cual atacó violentamente en diferentes oportunidades. Escobar desapareció del lente público y regresó a sus actividades de narcotráfico. Planeó y ejecutó una a una sus venganzas en contra de los políticos y periodistas que le habían truncado el sueño de ser presidente. Salazar relata al detalle el asesinato de Lara en 1984 y luego el de Guillermo Cano en 1986. En el capítulo VI se narra el contexto de las elecciones presidenciales de 1989. Galán en ese momento era ya el candidato favorito. Salazar cuenta que, en una fiesta de narcos en la hacienda Nápoles, es dónde Escobar toma la decisión del asesinato:

- "Si dejamos que Galán se trepe a la presidencia nos jodemos todos, ya le llegó la hora", comentó Pablo, mientras jugaba en la boca con su cilindro de papel. Ahora Galán, férreo moralizador, enemigo de los narcos, con su fuerza política crecida, reunificado en el Partido Liberal, sería el candidato único y casi seguro presidente de Colombia (Salazar, 2001, p. 196).

Salazar presenta la escena de la muerte de Galán con gran detalle. La narración incluso ofrece anécdotas como la de la advertencia que le había lanzado el astrólogo Mauricio Puerta al candidato. Combina la descripción de lo sucedido en Soacha, el 19 de agosto, con flashbacks que recordaban los últimos meses y días, en los cuales sus familiares lo sintieron nostálgico y con la conciencia de que la muerte estaba muy cerca. La narración de Salazar menciona la responsabilidad del DAS, del cambio del jefe de seguridad de la escolta y toda la desafortunada odisea que debieron enfrentar su esposa e hijos la noche del atentado. Al finalizar este recuento recoge las palabras de Gloria Pachón, quien alude que el magnicidio de su esposo es una tragedia igual a la del asesinato de Gaitán:

Del hospital salen con el féretro a las cuatro de la mañana. En las casas de la ciudad se han izado banderas de Colombia y cantidad de carros forman una caravana de tristeza. En medio de la rabia, su familia se admira de la solidaridad pacífica de sus seguidores. "Si Galán hubiera sido violento, si hubiese sido incitador como Gaitán, el líder liberal de la primera mitad del siglo XX, que predicaba contra las oligarquías, se hubiera producido otra destrucción de Bogotá" dice Gloria. Y recuerda que en ese siglo XX los tres líderes más importantes del Liberalismo -Uribe, Gaitán y Galán- murieron violentamente sin llegar a ser presidentes de Colombia (Salazar, 2001, p. 204 - 205).

Salazar analiza, sobre los autores del asesinato que, aunque Escobar era el responsable directo, existía la complicidad de personajes influyentes del Partido Liberal quienes, en sus palabras: "celebraban socarronamente esa muerte" (Salazar, 2001, p. 205). Cuenta todo el aparataje de desviación que sufrieron las investigaciones con la captura de inocentes, la persecución del Estado que arremetió en contra del grupo Los Extraditables y el comienzo de la caída del imperio de terror de Escobar, cuando sus propios aliados se convirtieron en sus enemigos en una negociación con las Fuerzas Armadas y los estamentos de investigación

para dar con su captura y muerte. Un detalle es revelador en la narración del asesinato de Galán. Salazar entrevista al hijo del candidato, Juan Manuel Galán, quien afirma que la muerte de su padre es una de las consecuencias en la lucha contra el narcoterrorismo, la cual: “más que una lucha de un grupo de delincuentes contra la posibilidad de ser juzgados en otro país fue la expresión más violenta del intento de una clase social por ser reconocida y por encontrar un lugar en la sociedad colombiana” (Salazar, 2001, p. 207). Al final del capítulo, Salazar lanza una serie de preguntas de reflexión sobre el caso y los móviles que suscitaron el asesinato de Galán.

Algunos, analizando la muerte de Galán, concluyen que a Pablo no se le puede mirar sólo como un enemigo del Estado, insisten en que en alguna medida actuó como brazo armado de un poder real y sórdido paralelo e intrincado con el poder formal. Sus acciones en algún momento sirvieron a una clase política, a militares y a policías que viven de la corrupción y que les interesaba detener a Galán. Y rematan con esta reflexión con una frase lapidaria del caricaturista Carlos Marco Gallego: “cómo sería de corrupta la clase política colombiana que corrompió a Pablo Escobar” (Salazar, 2001, p. 210).

2.2.2. Bernardo Jaramillo y su conexión con Escobar

En el capítulo VII Salazar relata la celebración del cumpleaños número cuarenta de Pablo Escobar, el dos de diciembre de 1989. En una reunión con varios de sus hombres, en una finca del municipio de Sabaneta relata cómo la celebración se ve interrumpida por el arribo de Bernardo Jaramillo Ossa “-hombre alto, bigote, espíritu alegre- había aceptado reunirse con Pablo, por invitación de su abogado Guido Parra, para buscar una solución a la guerra que enfrentaban Fidel Castaño y El Mexicano contra las FARC y la UP” (Salazar, 2001, p. 222).

En esa reunión, descrita a través del testimonio de Arcángel, Escobar dice a Jaramillo que intercederá por él ante El Mexicano – Gonzalo Rodríguez Gacha-, quien ya había intentado atentarse contra su vida, pero que, por la filiación de izquierda de Escobar, había logrado detener el ataque. Escobar le recomienda salir de los escoltas que el DAS le había asignado. Sobre Fidel Castaño, Escobar le advierte que el trato es a otro precio, ya que los Castaño están empeñados en la venganza:

Ustedes cometieron la cagada de secuestrarle al papá, pedirle billete grande y matarlo. Fidel vino a preguntarme qué hacía, y yo le dije: “Pues por la familia hay que hacer lo que sea, pague si tiene plata”. (...) Y claro le mataron al viejo. De ahí que se volvió obsesión de su vida matar comunistas (Salazar, 2001, p. 224).

Jaramillo sale de la reunión rumbo a consultar la propuesta de la tregua y la intercesión de Escobar con los dirigentes de la UP, quienes se mostraron interesados. Enviaron la propuesta a Jacobo Arenas, el ideólogo de las FARC. Pero Guido Parra -abogado de Escobar- filtró la información a la Revista Semana y el proceso de negociación no dio a lugar.

Salazar continúa la narración de ese fin de año nefasto de 1989, en la cual Escobar declara la guerra dura al Estado, en búsqueda de una negociación. Las acciones incluyeron en un corto lapso de dos meses un atentado a un avión comercial de Avianca que, en pleno vuelo, explotó con 107 pasajeros a bordo; el atentado al edificio del DAS, el 6 de diciembre de 1989, con más de 70 muertos y 300 heridos. En ese mismo mes se daría la persecución y muerte por parte del Grupo Élite de la Policía a Gonzalo Rodríguez Gacha y la exposición que los medios de comunicación hicieron de sus cuerpos desfigurados por las balas el 15 de diciembre.

2.2.3. Carlos Pizarro y el M-19 en la historia del Cartel de Medellín

Sobre la relación con Carlos Pizarro, desde el comienzo de la narración Salazar enfatiza las visiones de izquierda con las que Pablo Escobar se sentía cómodo. Fue simpatizante de las ideas de las guerrillas, en especial la del M-19, quienes con sus acciones audaces y un discurso nacionalista habían logrado capturar la atención de grandes intelectualidades del país y contaban con el apoyo de un gran sector popular. La relación que se establecería entre los grupos revolucionarios y el narcotráfico será uno de los temas de conflicto importante en la narrativa de Salazar:

Pablo por su espíritu insurrecto, por los discursos que había oído en su liceo, se declaraba amigo de la guerrilla. Los insurgentes por su parte miraban a los narcos como gente rara que, en todo caso, podría ser buena fuente de recursos (2001, P.71).

En 1981, con el episodio del secuestro de una de las hermanas del clan Ochoa -narcotraficantes de Medellín, amigos de Escobar- por parte de una facción del M-19, se establecieron dos acontecimientos claves: primero, la conformación del grupo M.A.S -Muerte a Secuestradores-, grupo inicial paramilitar en cabeza de Gonzalo Rodríguez Gacha y los hermanos Fidel y Carlos Castaño, fuertes persecutores de la izquierda y las guerrillas, y segundo, una tregua y pacto de no agresión establecida entre Escobar y el M-19 en cabeza de Iván Marino, en ese entonces, después de la entrega de la rehén.

Arcángel, en su testimonio afirma que la relación de Escobar y el M-19 fue más allá: “Pablo apoyó al M-19 con recursos y dinero. Si requerían información del alto mando militar, Pablo llamaba a algún general amigo” (Salazar, 2001, P. 104). En la parte de la toma del Palacio Salazar afirma que Escobar ayudó a financiar con armas y dinero y defiende la versión de que tanto el M-19 como el narcotraficante tenían intereses en común, sobre todo con respecto al tratado de extradición. Sin embargo, el relato excluye de estas negociaciones a Carlos Pizarro, quien tomaría la decisión de cortar relaciones, alcanzado el proceso de negociación de paz, en 1990:

Pizarro, como nuevo comandante, en alguna medida debió responder a la pregunta que el M-19 tuvo abierta sobre los narcotraficantes. Los definió como una nueva oligarquía, optó por un claro distanciamiento y, consciente de que un proyecto militar no podría sobrevivir sin alianzas con los narcos, renovó la vocación política del M-19 a través del camino de la paz (Salazar, 2001, p. 143).

La narración del capítulo VII termina con los asesinatos de Bernardo Jaramillo y Carlos Pizarro. En una corta descripción Salazar describe los asesinatos de Antequera, Jaramillo y Pizarro en el Aeropuerto El Dorado de Bogotá. Salazar recuerda que el general Maza Márquez, director del DAS, culpó de los asesinatos a Escobar. Pero los Extraditables rechazaron públicamente los asesinatos y el propio Escobar responsabilizó de las órdenes a Fidel Castaño. Ya para este momento al parecer, “Fidel Castaño estaba distanciado de Pablo Escobar y estaba poniéndose al servicio de los militares y los oligarcas de la derecha” (Salazar, 2001, p.240). En un relato melancólico y respetuoso, Salazar narra los entierros de los tres candidatos y el dolor que produjeron en el pueblo colombiano, que resignado iba a los entierros a expresar su indignación. Para Salazar: “Si la muerte de Galán frustró uno de los intentos de renovación más serios desde los partidos tradicionales, la muerte de Jaramillo y Pizarro frustró los intentos más serios de renovación de la izquierda colombiana” (2001, p. 240).

2.3. Los magnicidios en Mi confesión, la biografía de Carlos Castaño (2001) de Mauricio Aranguren: segunda remediación

Otro de los libros más vendidos en Colombia es la biografía de Carlos Castaño, jefe paramilitar, escrita por Mauricio Aranguren en el libro *Mi confesión: Carlos Castaño revela sus secretos* (2001) de Editorial Oveja Negra²⁹. Aranguren entrevista en varios encuentros a

²⁹ Internacionalmente el libro aparece como: *Mi confesión: Revelaciones de un criminal de guerra* de la editorial Sepha, la cual se define en Twitter como: “Editorial especializada en CC. Sociales desde ángulos ideológicos muy distintos, e incluso contrapuestos. Con autores desde extrema izquierda a ultras y de centro” (Editorial Sepha, s.f.).

Castaño quien, a través de sus relatos, confiesa varios asesinatos de líderes políticos y sociales. Allí Castaño también justifica su guerra contra las guerrillas, el narcotráfico y los grupos de izquierda desde un discurso patriotista, en búsqueda del perdón de la sociedad en un proceso de diálogo y reinserción que una parte de las Autodefensas preparaban en ese entonces y que vería luz verde durante el primer gobierno de Álvaro Uribe Vélez, en 2002 a través de la Ley de justicia y paz.

Aranguren es un periodista que ha trabajado con varios medios de comunicación en Colombia. En un recuento de su trabajo que acompaña la edición del libro, el mismo Aranguren trata de dejar claro que su trabajo no tiene una filiación política. Recuerda que cubrió la muerte de Pablo Escobar para Noticias 24 Horas, un noticiero de tendencia conservadora, que posteriormente trabajó en AM-PM del grupo político ADM-19 y que se convirtió en cronista de los enfrentamientos entre las AUC y las FARC para el Noticiero de las 7, de tendencia liberal. Y que con el nacimiento de la televisión privada se vinculó al canal RCN, donde realizó una serie de informes especiales (*“Mi confesión. Spanish edition”*. s.f.).

El libro comienza relatando la muerte de Fidel Castaño y a lo largo del mismo descubrimos también el asesinato de su padre, Jesús Antonio Castaño, momento a partir del cual Castaño señala que hay un antes y un después en su vida, que será la misión de vida de los hermanos, la venganza de la muerte del padre.

2.3.1 Pizarro, el candidato del narcotráfico

El capítulo dos se llama “Pizarro tenía que morir”, y allí Castaño cuenta los pormenores del entrenamiento al sicario que disparó el arma a bordo del avión, el 26 de abril de 1990. Justifica esta acción como un favor que le debía al país, en la guerra que le declaró al narcotráfico, cuando decidió hacer parte del grupo los PEPES - Perseguidos por Pablo Escobar- y acabar con la alianza que, según él, había financiado a las guerrillas. Dice Castaño:

Si esto que relataré es un asesinato, debo aceptarlo. ¿Pero cuántos asesinatos en bien de las naciones no cometen los estados? Tenía que hacerlo. Carlos Pizarro era el hombre de Pablo Escobar. Los narcotraficantes siempre soñaron con el poder y Pablo siempre quiso la presidencia. Ya no iba a ser presidente de Colombia, pero sí iba a tener uno de él. ¡Pizarro tenía que morir! (Aranguren, 2001, p. 28)

Castaño en esta narración cuenta cómo Carlos Pizarro se reúne con Pablo Escobar y otros personajes del Cartel de Medellín, incluido él, a finales del mes de mayo de 1985 en la

Hacienda Nápoles. Allí Carlos Pizarro, “quien no se presentó con su acostumbrado sombrero blanco, sino con una gorra y una gafas negras que ocultaban su mirada” (Aranguren, 2001, p. 29), aceptaría el dinero de Escobar para ejecutar la acción militar que desencadenaría otra de las tragedias políticas más recordadas de la década del ochenta: la toma del Palacio de Justicia, el 6 de noviembre de 1985, en un operativo donde el M-19 toma como rehenes a los magistrados de la corte y varios trabajadores, pidiendo la presencia del presidente Belisario Betancourt para realizar un juicio por el incumplimiento de los acuerdos de cese al fuego en Corinto, como otro de los ya conocidos actos simbólicos y golpes de opinión que acostumbraba esta guerrilla urbana.

Ante la ausencia de una decisión clara se dio lugar a un golpe de Estado durante dieciocho horas, en las cuales los militares se tomaron el poder y retomaron el Palacio a sangre y fuego, con el fatídico resultado de 65 personas muertas, incluidos los once magistrados y dieciocho guerrilleros, además de más de 30 desaparecidos, que hasta la fecha siguen en investigación. Según Castaño estas fueron las palabras de Pizarro: “Un millón de dólares para el M-19 por eliminar al presidente de la Corte Suprema de Justicia, Alfonso Reyes Echandía y un millón de dólares adicionales por destruir todos los archivos” (Aranguren, 2001, p. 29). Este fue el argumento que usa Castaño para planear y ejecutar el asesinato de Carlos Pizarro³⁰.

2.3.2. El plan de exterminio a la UP - Bernardo Jaramillo

Sobre Bernardo Jaramillo, Ernesto Báez, codirector de las AUC, le dice a Aranguren que fueron compañeros en la Universidad de Caldas, entre 1980 y 1981, en la cual Jaramillo era un reconocido líder estudiantil de izquierda y él un declarado anti izquierdista. Y relata el nacimiento de las Autodefensas como un mal necesario, para combatir los excesos de las FARC en diferentes regiones de Colombia, donde los campesinos y ganaderos no tenían una protección del Estado. Castaño dice lamentar la muerte de Jaramillo Ossa, y niega toda la participación en su asesinato, aunque dice conocer a quienes participaron y dieron la orden.

Báez y Castaño realizan un relato extenso y pormenorizado de las acciones sociales que estas autodefensas realizaron y cómo se fue establecimiento del exterminio a los participantes de

³⁰ Es muy importante enfatizar la Comisión de la verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia (2010) no concuerda con este relato. Aunque si bien establece que hubo participación de dineros del narcotráfico como financiación del M-19, se aclara que no toda la cúpula directiva del movimiento tenía conocimiento de estas transacciones (Gómez, J., Herrera, J., & Pinilla, N., 2010)

las FARC, en una guerra en la cual el principal motivo fue la cocaína, y en la cual entregan la responsabilidad del genocidio de la UP a González Gacha:

Era que Gacha no tenía el poder para golpear militarmente a las FARC, y entonces decidió matar a todos los políticos de la Unión Patriótica. Más de la mitad de los muertos del brazo político de las FARC, que no son todos los que dicen, apúnteselos a Gonzalo Rodríguez Gacha, alias 'El Mexicano' (Aranguren, 2001, p. 73).

La guerra según el relato se declaró cuando las FARC robaron un emporio de cocaína del mexicano. Cuando Aranguren le lanza la pregunta a Castaño sobre su responsabilidad en el asesinato de partidarios de la UP:

Yo por mi cuenta adelantaba una guerra contra la guerrilla urbana y puedo tener responsabilidad en la ejecución de treinta a cuarenta guerrilleros fuera de combate, escondidos en la Unión Patriótica. Distinto al odio cerril de Rodríguez Gacha que atacaba todo lo que fuera comunista, yo para esa época ya hacía la diferencia entre un hombre de izquierda dentro de la UP y uno de las FARC dentro de la Unión Patriótica. Los de las FARC fueron los que yo ejecuté (Aranguren, 2001, p. 73).

El relato de Aranguren expone a un Carlos Castaño como hombre que ha cumplido simplemente con un deber familiar y lo presenta en su extensión más humana, ya que Aranguren describe los encuentros, el entorno y las rutinas y cotidianidad del; comandante; estuvo en la casa de la madre de Castaño, con la que pudo conversar estuvo en las diferentes casas donde Castaño trabajaba y dormía, y describe los pormenores del matrimonio que preparaban en ese entonces la ex reina Kenya, con quien tendría una hija que nació con una enfermedad congénita y por la cual se dice que Carlos Castaño decidió entregarse y negociar con las autoridades de Estados Unidos.

2.4. De los libros a las narcoseries que remediaron los magnicidios

2.4.1 Acotaciones sobre ficción y realidad en la televisión

Cada remediación trabaja en el contexto de las características del medio en el cual se presenta. Aunque los libros se construyen con relatos de testigos directos o agentes de las historias, el proceso de la construcción del relato ya imprime cierto grado de separación con respecto a lo que se llamaría el acontecimiento histórico. Se trata, al final de una interpretación, de una fábula, pero no por ello menos real.

Umberto Eco (2007) al presentar sus observaciones sobre unas nuevas formas de abordar el lenguaje en televisión, anotaba que la división dicotómica entre los programas informativos y los de ficción, aunque básica, es necesaria. Los programas informativos deben presentar características de confirmación de la información y se valen de ciertas estrategias -el directo, el estar en el lugar de la noticia, la consulta de fuentes- y sobre todo se espera de ellos que permitan mantener informada a la audiencia, y de alguna manera, promover opiniones sobre los acontecimientos de una sociedad.

En el caso de los programas de ficción, se han establecido ciertos acuerdos tácitos entre las productoras de televisión y sus espectadores, en el cual se espera que:

(...) el espectador pone en ejecución por consenso eso que se llama suspensión de la incredulidad y acepta "por juego" tomar por cierto y dicho "seriamente" aquello que es en cambio efecto de construcción fantástica. Se juzga aberrante el comportamiento de quien toma la ficción por realidad (escribiendo incluso misivas insultantes al actor que personifica al "malo"). Sin embargo, se admite también que los programas de ficción vehiculan una verdad en forma *parabólica* (entendiendo por esto la afirmación de principios morales, religiosos, políticos) (Eco, 1983, en La Ferla, 2007, p.232).

Sin embargo, esas diferencias que en principio se presentan transparentes, se diluyen en los formatos de televisión, con la inclusión de ciertas estrategias que se mezclan entre tipologías. Los informativos asumieron la forma de ficción, que interpela a la emocionalidad del espectador -la música, la exageración de los encuadres, el montaje de atracciones-, mientras que las ficciones empezaron a tomar más la forma del documental (Eco, 2007), y como en el caso que nos convoca, realiza cruces entre hechos históricos y el paso al formato ficcional de la serie televisiva. Allí es donde puede ocurrir ese fenómeno de desentendimiento o de transmutación de narrativas, que indudablemente entra en disputa en los procesos de la memoria cultural, como lo señala Erll (2011).

Ficción es tomada como sinónimo de construcción, pero ella se convierte en el relato real en el momento en que entra en el mundo del sujeto que la observa y que claramente, no podría existir sin su referencia. Joan Costa lo explica así:

La idea de ficción es antitética de la idea de realidad, la primera no existiría si no existiera la segunda: es la ley de los contrarios. Lo fingido es lo contrario de lo que realmente es. Por lo tanto, lo fingido implica - aunque por negación- aquello que finge ser lo real. Yo puedo fingir ser italiano, en primer lugar, porque no lo soy: en segundo lugar, porque los italianos efectivamente existen. Por tanto, la ficción no es algo que se opone a la realidad, sino algo que se asienta y que vive de ella. Pero mi ficción del italiano es tan real y verdadera, puesto que constituye otro existente (Costa, 1996, p. 77).

López de la Roche (2015) utiliza el término de ficciones como dispositivo de acciones semánticas que se crea y utiliza con fines ideológicos. Se trata de un entramado complejo de recursos que, a través de la repetición y el uso de un lenguaje específico dentro de los medios de comunicación, se permitan imponer un régimen de entendimiento sobre los acontecimientos políticos³¹. Por ahora definiremos para el análisis el proceso de ficcionalización como el de entrar en los códigos propios de cada medio y el formato específico en el que trabaja el relato -la invariabilidad de la ficción (Costa, 1996), para encontrar posteriormente unos elementos que determinen en qué espectro ideológico pueden estar trabajando para la audiencia.

2.4.2. La ficcionalización en forma de espectáculo televisivo

El lugar de la televisión es el del espectáculo y el entretenimiento. Es también un espacio de encuentro, “en televisión lo que sabemos lo sabemos entre todos. Y es que todos vemos televisión y por eso sabemos mucho de ella” dice Rincón (2017, p.162). Sigue siendo uno de los medios preferido por las audiencias, según Kantar Ibope Media³². Y aunque algunos elementos iniciales pueden entrar en el terreno de la obviedad, mencionarlos tal vez permita situar el análisis. Doc Comparato los menciona en el clásico manual para guionistas de 1984. Algunas de estas características son: la técnica y el formato, la televisión tiene como base de construcción la imagen electrónica, ahora imagen digital, mientras que el cine fue primero celuloide -ahora también digital-³³.

Sobre el alcance de las historias que se escriben, Comparato menciona que: “el cine es un *narrow work*, es decir, elaborado selectivamente para el público en las salas de proyección, mientras que la televisión es un *network work*, es decir concebido para ser visto simultáneamente en todos los receptores del país” (Comparato, 2016, p.63). Además, la televisión es polimórfica, es decir en una programación donde se presentan y mezclan los lenguajes en formatos de ficción, entretenimiento, novelas, películas, series, periodismo,

³¹Una de las más trabajadas en los gobiernos de Uribe Vélez en Colombia, fue la de negar la existencia de un conflicto armado y cambiar la narrativa por la de una lucha antiterrorista.

³² De acuerdo con las cifras de Kantar IBOPE Media, el colombiano dedica diariamente un promedio de 4 horas y 15 minutos frente a un televisor, y para el 44% de las personas, es su mayor fuente de entretenimiento. Al profundizar en las preferencias de programación para esta pantalla, se observa al entretenimiento como el tipo de contenido más consumido con un 93%, seguido de noticias 83% y deportes 53% (“*La televisión sigue siendo la pantalla favorita*”, 2018).

³³ Esta característica ha desdibujado las barreras entre modos de producción del cine o la televisión, por lo menos en Colombia, donde no existe industria cinematográfica, y son los canales privados quienes también son los inversores mayoritarios en los pocos productos que se elaboran para este mercado.

publicidad, etcétera. Sobre el lenguaje, recuerda que el discurso de la televisión es subdividido o interrumpido, y ha acostumbrado a las audiencias a consumir fragmentos, ya sea por la narrativa por episodios, como por los cortes publicitarios.

Y aquí esta es otra de las características fundamentales. Los verdaderos designadores y productores de la televisión son los grupos económicos y la publicidad. Y es necesario superar esta barrera de sentido, tenerlo claro incluso en los formatos a los que se les exige más neutralidad, como la prensa. Barbero lo expresa así: “Los publicistas tienen razón al decir que ellos hacen la información ya que la publicidad es la verdad revelada de la información, el discurso de la mercancía” (Barbero, 1987, p.52).

Comparto es enfático en recordar que el oficio de la televisión se enmarca en el trabajo a destajo, en el cual los creadores, guionistas y equipo creativo responden a unas solicitudes de los productores, quienes, a su vez, están insertos en un círculo ideológico, que responde a unos intereses económicos y a unos discursos políticos. Y en su manual, también aconseja que se tengan en cuenta los sondeos, los estudios de recepción *mainstream*, para escribir sobre los temas que causan interés en los públicos de cada país.

En términos de la experiencia y la relación que establece con los espectadores, la televisión es el medio intrusivo, que comparte con la intimidad de los hogares; en su primera etapa se presentó como la ventana al mundo, con la posibilidad de la ubicuidad, en la cual se puede estar en muchos sitios a la vez, sin moverse de la sala de casa (Spigel, 2013); ya en la posmodernidad, es un medio autorreferencial, que habla todo el tiempo de sí mismo y cada vez ha borrado más la presentación de las diferencias - Neo Tv - (Eco, 2007); el dispositivo inmanente, que siempre está allí, que está todo el tiempo devolviendo la mirada - efecto espejo- (González Requena, 1995); donde nos sentimos acompañados estando solos -las muchedumbres solitarias- (Spigel, 2013); el del discurso psicótico, que trata desesperadamente de afirmarse en el lenguaje, donde “se habla todo el tiempo... no cesa de hablar para no decir nada” (González Requena, 1995, p. 149, citando a Lacan 1984, p.182); el del imperio de los cuerpos deseantes, para entrar en el espacio de la seducción -la cultura de los cuerpos light / look- y el medio del espectáculo por excelencia en la actualidad -del régimen escópico-, donde incesantemente se espera ver más y más (González Requena, 1995).

2.4.3. El boom de las narco series en Colombia

Pablo Escobar, el patrón del mal (Caracol TV, 2012) y Tres Caínes (RCN TV, 2013) son dos series de televisión que se enmarcan dentro de dos formatos televisivos, con mucho éxito comercial en Colombia y Latinoamérica: las llamadas narco series, -aquellas que tienen los temas del narcotráfico o despliegan los elementos de la narco -cultura³⁴ en su producción- y el de las series historicistas -basadas en hechos reales-, pero que siguen teniendo como marco a los personajes del narcotráfico.

El tema narco aparece primero en la literatura de ficción colombiana, alrededor de la década del noventa, en historias como La virgen de los sicarios (1994) de Fernando Vallejo, y Rosario Tijeras (1999) de Fernando Franco -también adaptada para el cine en 2001-, muestran cómo operaban las redes del narcotráfico en los barrios mayor vulnerabilidad social y despliegan las historias desde el punto de vista de los sicarios. Estas historias fueron llevadas luego al cine, con relativo éxito comercial, pero que dieron pie para continuar la discusión nacional interna sobre el cine y las representaciones de la violencia.

La televisión entonces empezaría a plantear el tema, primero tangencialmente, mostrando a personajes también víctimas, pero directamente relacionadas con los grandes capos. Caracol Televisión fue pionero del género con Sin tetas no hay paraíso (2006) escrita por Gustavo Bolívar y Las muñecas de la mafia (2009). A finales de la primera década del dos mil, es cuando las biografías de los participantes irrumpieron tanto en el fenómeno literario, como en el televisivo. Se empezaron a realizar telenovelas y series que fueron distribuidas y publicitadas como adaptaciones de la historia real de distintos narcotraficantes colombianos, es el caso de El Cartel de los sapos (2008) de Caracol Televisión, una adaptación de la autobiografía escrita por Andrés López, alias Florecita, ex miembro del extinto Cartel del Norte del Valle. El Cartel, tuvo dos temporadas y una película y fue galardonada como una de las series favoritas de la audiencia colombiana y mundial.

³⁴ Para el analista de televisión Omar Rincón, los elementos de la narco cultura se entienden como: "(...) historias épicas melodramáticas y cómicas (¡el humor no puede faltar en lo popular Colombial!) que celebran los métodos paralegales para ascender socialmente: narrativa que celebra el triunfo express expresado en billete, armas, trago, mujeres-sexo (...) Este nuevo y sorprendente estilo, tono y textura de la ficción televisiva colombiana, que ya no es telenovela sino tragicomedia, reconoce explícitamente que somos la cultura del narcotráfico en estéticas, valores y referentes. Somos una nación que asumió su marca narco de que todo vale para salir de pobre: unas tetas, un arma, político corrupto, traficar coca, guerrillero, paraco o gobierno. Según las narco-telenovelas y su rating todo colombiano lleva un narco en su corazón: si tiene rating, da placer y gusta porque genera reconocimiento e identificación" (Rincón, 2017, p.169).

RCN Televisión respondería con *El capo* (2009), también de Gustavo Bolívar³⁵, el cual crea un personaje ficticio, y lo nutre con algunos hechos reales, para contar la historia de cómo Pedro Pablo León Jaramillo, un joven que nace en uno de los barrios humildes de Colombia y llega a ser uno de los mayores jefes de la mafia del narcotráfico.

Escobar, el patrón del mal en 2012 crea un punto de inflexión, ya que abre la veta de lo que serán las series que toman como referencia la narración del fenómeno del narcotráfico basada en hechos históricos, siendo promocionada como aquella que sí contará las realidades, y que se encargará de enaltecer la memoria de las víctimas³⁶. La estructura narrativa es una construcción de la trama con el mismo hilo temporal del libro de Salazar (2001), pero afectada por la remediación. Se convierte en fenómeno de audiencias. Es un programa en formato serie de 74 capítulos de una hora cada uno, adaptación del libro *La parábola de Pablo* de Alonso Salazar (2001), sobre la idea de Camilo Cano y Juana Uribe, con libretos de Juan Camilo Ferrand, la producción de Juana Uribe y la dirección de Laura Mora y Carlos Moreno.

El siguiente año, en 2013, RCN TV respondería con una serie en la misma línea, con *Tres Caínes*, un formato series de 80 capítulos de 1 hora cada uno, con guiones originales de Gustavo Bolívar, una producción de RTI para RCN, la dirección de Mauricio Cruz y Carlos Gaviria. Cada una de estas series en su momento produjeron diferentes opiniones, que las pusieron en el centro del debate por un momento. Un fenómeno interesante y masivo y novedoso, que jamás se había presentado en la tv pública. Por ello, como elemento inicial para el contraste de las series, a continuación, se resumen las posiciones principales acerca de las series, o lo que en el análisis textual audiovisual se denomina el sentido tutor.

2.5. Críticas y opiniones a la serie *Escobar, el patrón del mal*

Para sus realizadores, *Escobar, el patrón del mal* es una de las series de televisión más ambiciosas producidas en Colombia hasta el momento ("*Pablo Escobar, el Patrón del mal*", s.f.), argumentando dos razones principales. Primero, en términos de calidad audiovisual³⁷, se

³⁵ Rengel, denominará a Bolívar como el máximo creador de las narco series en la televisión, "quien, desde su primer trabajo para la televisión sobre el tema del narcotráfico, Sin tetas no hay paraíso, no dejó de revolucionar el género a través de la escritura de sus siguientes obras: *Tres Caínes* y cada una de las temporadas de *El capo*" (Rengel, 2016).

³⁶ La serie es presentada como idea original de Camilo Cano, hijo de Guillermo Cano, el director del periódico *El Espectador* y de Juana Uribe, sobrina de Luis Carlos Galán, con guiones de Juan Camilo Ferrand -quien también fue guionista de *El cartel* y *Las muñecas de la mafia*- (*Pablo Escobar: El Patrón del Mal* (TV Series 2012)- IMDB).

³⁷ Sobre las características que definen a una producción de calidad, el artículo *Calidad en contenidos televisivos y engagement: Análisis de un canal privado en Colombia*, presenta la posibilidad de tener en cuenta tanto los elementos que hacen destacar a la propuesta televisiva en lo técnico y lo narrativo, de entre otras del mismo medio, así como el tratamiento de los temas y la responsabilidad de los contenidos que muestran. Y añaden: "Para determinar la calidad del producto, es importante reconocer el desarrollo tecnológico que ha permitido una imagen y un sonido similar a

desplegó un enorme aparataje de producción cinematográfica: se utilizaron sólo locaciones naturales -más de 450 entre Miami y Colombia-, tuvo la participación de más de mil extras y una nómina de actores de gran trayectoria; fue grabada enteramente en video digital de alta resolución con ópticas de cine: “cada día de rodaje en óptica tuvo un costo alrededor de 164.000 dólares” (“*Pablo Escobar, el Patrón del mal*”, s.f.), y se calcula que cada día de rodaje estuvo en el promedio de los 300.000 dólares (“*Escobar, el patrón del mal*”, mayo 29 de 2019). Juana Uribe, productora y creadora de la serie cuenta, en entrevista para El Tiempo, el salto conceptual que materializaron para la producción en su momento:

-Giraldo: “La estética de hoy, en Caracol, parece distinta...” -Uribe: “Sí; se tomó la decisión de subir los presupuestos, de traer gente de fuera y contratar a productoras. Vino la producción de Escobar, que fue interna, pero para la que se trajo gente y se compraron unas cámaras especiales o se contrató con CMO otro tipo de producciones, con una factura impecable. Todo eso implica una óptica de cine y una manera distinta de narrar. Se le dio mucha fuerza a la dirección de arte, a la dirección de fotografía y se privilegió la actuación sobre la estética. Veníamos de una confusión donde todo el mundo tenía que ser divino, joven. No se ha abandonado la belleza, pero debe venir acompañada de actuación. Eso se nota en pantalla” (Giraldo, 27 de marzo de 2013).

Es además una de las series de televisión en Colombia con más premios India Catalina de la Industria Audiovisual Colombiana, que en su edición 29 en 2013, le entregó un total de once estatuillas³⁸. Conquistó en términos de mercado a los cinco continentes, y fue la primera en llegar al mercado de las OTT con la negociación de una versión de 74 capítulos con Netflix, en 2014. El informe de gestión de 2012 a los accionistas del Canal Caracol destaca:

Escobar, el patrón del mal fue el éxito del año y no solo logró sostener buenos niveles de audiencia, sino que también movió a la opinión pública en torno al producto y fue unánimemente considerado por la crítica como una serie de muy alta calidad. Fue puesto en pantalla en el mercado hispano de los Estados Unidos y allí marcó índices de audiencia históricos. (...) A la fecha, la serie ha vendido 5.500.000 dólares, sin contar negociaciones en curso. Además, se ha hecho merecedor de diferentes reconocimientos por parte de organismos internacionales, quienes la catalogaron como una gran serie. Entre ellas fue seleccionada como uno de los 50 mejores programas que han cambiado la industria de la televisión mundial por The (W)it list, realizada por la comunidad MIPTV and MIPCOM, ferias de importante renombre en este campo (Mallarino, 2013, p. 12).

aquellos del cine. Si tomamos que el cine ha sido visto como un elemento más digno de análisis estético que la televisión, este cambio apoyaría que se estudiase la calidad de la televisión a partir de los mismos parámetros que el cine, tanto en términos técnicos como narrativos” (González, Roncallo, Arango & Uribe, 2015, p. 21).

³⁸ Incluyendo las categorías de mejor serie, mejor director, mejor guión adaptado, mejor actriz principal, mejor actor principal, mejor edición, mejor fotografía, mejor banda sonora. Los premios India Catalina se celebran en el marco del FICCI y está posicionado como uno de los festivales latinoamericanos más reputados, celebrados desde el año 1984 en Cartagena, Colombia.

Como segunda característica, Escobar, el patrón del mal es la serie que inaugura la lista de producciones que integra los archivos documentales con la ficción. Fue presentada y vendida en la opinión nacional y en los mercados internacionales, como una producción: “basada en un completísimo documento periodístico y en los testimonios de personas que de alguna manera tuvieron que ver con este genio del mal” (“*Escobar, el patrón del mal*”, Wikipedia, mayo 27 de 2019). El informe de gestión lo resalta al mencionar que la serie: “También inauguró en Caracol una nueva forma de enfocar las series sobre narcotráfico, otorgándole protagonismo en las historias a quienes combatieron el flagelo del narcotráfico y a sus víctimas” (Mallarino, 2013, p. 8).

Este valor de responsabilidad histórica que respeta la memoria de las víctimas se trata de validar a través de la conformación del equipo creativo, en cabeza de Juana Uribe y Mauricio Cano. Uribe es productora y guionista, -conocida como la reina midas de la televisión colombiana (Giraldo, 27 de marzo de 2013)-, vicepresidenta del Canal Caracol y además hija de Maruja Pachón, una de las víctimas sobrevivientes a un secuestro extorsivo que organizó Pablo Escobar en 1990, y sobrina de Gloria Pachón de Galán, esposa de Luis Carlos Galán.

Cano es hijo del periodista Guillermo Cano, el director del diario El Espectador asesinado por órdenes de Escobar. En 2009 compran los derechos de la investigación de Alonso Salazar, *La Parábola de Pablo* (2001) y la complementan con investigación de otras fuentes. La revista *Semana* señala: “Como la serie se planteó desde el punto de vista de las víctimas, Juana y su equipo se reunieron con los seres queridos de Luis Carlos Galán, Rodrigo Lara, Guillermo Cano, Diana Turbay y algunos de los policías y militares que pagaron con sus vidas la persecución del capo” (“*Lo que no se supo de 'El patrón del mal'*”, diciembre 15 de 2012).

La parábola de Pablo es un *best seller* en Colombia y fue reeditado con gran éxito en el 2012, cuando estuvo al aire la serie televisiva. Muchos críticos han hablado de lo inconveniente de realizar biografías sobre los personajes que han sido peligrosos para la democracia. Al respecto Salazar en una entrevista defiende:

Hay que hacer una disección: una cosa es si esos temas se deben abordar o no, y otra, cómo se abordan. En el caso de la serie de televisión, cuando acepté cederles los derechos a Juana Uribe y a Camilo Cano, lo hice muy conscientemente de que, siendo familiares de víctimas, habría un esfuerzo por darle la vuelta a la historia, y estamos entrando en el terreno donde los 'buenos' están empezando a cumplir un papel. Es claro que de Pablo Escobar nadie se había olvidado, pero casi nadie se acordaba de Rodrigo Lara o de Galán. Si se logra tener una perspectiva de estos luchadores que murieron combatiendo a Escobar y al narcotráfico, me parecería interesante (Rodríguez, 2012).

En varias entrevistas con Juana Uribe recuerda que la idea era contar una historia que reivindicaba el dolor de las víctimas y de crear un relato más ajustado a la realidad, lejos de las propuestas estereotípicas de las narconovelas precedentes:

La idea surgió de haber visto muchas de las denominadas 'narconovelas' en las que veía que la gente estaba recibiendo sólo un lado de la historia a través de unas series descontextualizadas en las que se presentaban mafiosos que tenían un lado falso (...) Entonces dijimos, 'Si a la gente le gusta ver las novelas de estos bandidos vamos a contarles la historia del más grande de todos, pero también de quienes habían dejado la vida oponiéndose a ellos y tratando de que el país no cayera en manos de estos bandidos' (*"Una serie sobre el 'narco' Pablo Escobar lleva la polémica a EEUU"*, julio 11 de 2012).

Juana Uribe fue audaz en el equipo creativo que conformó para la ejecución del proyecto. Los libretos son obra del escritor Juan Camilo Ferrand, reconocido en la industria de la televisión por otros éxitos de audiencia del Canal Caracol como *El cartel de los sapos*, temporadas I y II (2008 y 2010) y *Las muñecas de la mafia* (2009). Como director principal fue elegido Carlos Moreno, realizador de películas que también giran en torno a la violencia y el narcotráfico como *Perro come perro* (2008), *Todos tus muertos* (2011) y *El Cartel de los Sapos* (2012). Uribe, además, contacta a Yuri Buenaventura, el cantautor colombiano de salsa, que ha cultivado toda su carrera artística en Francia. Buenaventura relata: "Me propuso hacer la música de la producción". Y sus pautas se centran 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, 4 de noviembre de 2012). Sin embargo, la serie ha estado envuelta en fuertes críticas dentro de la opinión pública, al ser tildada de apologética, mercantilista y de poner en un lugar de idealización la figura del criminal Pablo Escobar. Un ejemplo de crítica al respecto se da en el blog de *El Tiempo*, *Opinabilia*:

Mi impresión es que los esfuerzos narrativos, técnicos y estéticos, lo que han logrado crear es un espectáculo-negocio televisivo de primer orden que opaca todas las buenas intenciones de intentar que el país se purificara con la recreación de esos días aciagos. Si pretendían dar una "lección de historia" a las generaciones actuales, el tiro les salió por la culata (...) Esta narconovela logra magnificar el mito, prolongarlo y decirle a la gente que tenemos un personaje tristemente famoso, al cual la televisión le dedica más esfuerzos que a contar la historia de los héroes de verdad, porque esos no dan rating. (Yarce, 8 de agosto de 2012).

En el mismo espectro, el crítico y analista de televisión Omar Rincón explica de manera sencilla y contundente el por qué del fracaso en la empresa de reivindicar a las víctimas en la serie, que en su opinión está bien estructurada, es entretenida, pero que no cumple con el objetivo planteado básicamente, por el error en el enfoque narrativo que se vuelca totalmente, desde los primeros capítulos, a la intención de crear una identificación con el personaje de Pablo Escobar; en contraste, las figuras que debían ser los reales héroes de la historia son presentados como personajes débiles, sin trasfondo, no cuentan nada de sus biografías, y

aparecen con móviles elitistas y burgueses, mientras que Escobar encarna valores apreciados por la sociedad colombiana:

En esta discusión se comprueba que la televisión colombiana sufre del síndrome de «incoherencia moral»: productores, autores y directores dicen que quieren hacer *a* (criticar y demostrar la maldad de los narcos como los villanos que han acabado con Colombia), pero en las historias aparece *x* (historias y actuaciones que justifican el destino de los narcos: no es que quisieron ser malos, sino que la realidad social los obligó, y por eso hombres sin atributos, como ellos, pudieron llegar a ser importantes en la sociedad). Se los justifica como personajes con códigos de moral popular que defienden la lealtad, la amistad, la religión y la familia (que a su vez son los valores de la cultura popular). (Rincón, 2015, p.102).

Sobre el poder de atracción y el carisma rotundo de un personaje tan bien construido y excelentemente interpretado por el actor Andrés Parra, en defensa Juana Uribe afirmó:

Entiendo que hay personas que critican que Escobar es demasiado carismático en la serie y que se logra una empatía en el público hacia él cuando esta arranca. Frente a eso siempre respondo lo mismo: eso pasó con Escobar en Colombia. Muchos se deslumbraron con su manera de ser, de actuar, de salirse con la suya. Muy pocos se daban cuenta de la gravedad de lo que había detrás de ese personaje inteligente y carismático. La mayoría de los que lo advirtieron murieron (Carrizosa, 24 de febrero de 2014).

En esta misma línea, el libretista Juan Camilo Ferrand se defiende frente a la pregunta sobre la apología a Pablo Escobar, justificando el trabajo desde la asesoría de un grupo experto y el tacto en el momento de la escritura:

Siempre me cuidé en no hacer una apología de Pablo Escobar, pero además tuve la juiciosa lectura de Camilo y Juana, así como la de Dago García y Angélica Guerra, de Caracol Televisión. Los cinco sabíamos que no íbamos a hacer de Pablo Escobar un personaje de admirar, pero que debía generar empatía, lo cual no quiere decir que la gente quiera actuar como él y lo admiren por lo que hizo, sino que, simplemente, lo entiendan. Los personajes para admirar en esta serie son otros, las víctimas de su violencia, los periodistas, políticos, jueces, magistrados y policías que lucharon contra él (Bonces, mayo 20 de 2012).

El director de la serie, Carlos Moreno, enfatiza en la idea de la espectacularización ficcional necesaria en la narración de entretenimiento:

Obviamente la serie está ficcionalizada y está a favor de la emoción que debe vivir el espectador; está a favor de una estructura televisiva, pero está inspirada en hechos reales. (...) Es obvio que se ha ficcionado, que se han generado situaciones que no ocurrieron, pero que sigue inspirada en la realidad (Reyes, 25 de febrero de 2013).

Para Omar Rincón, en conclusión, no se trata de una apología, pero sí un reflejo de una sociedad que tiene unos referentes trastocados: “¿Apología del crimen? No. ¿Entonces? Simplemente, reflejo de los modos de pensar de Colombia, donde se encuentra más dignidad y verdad en los narcos que en los políticos” (Rincón, 2015, p. 105).

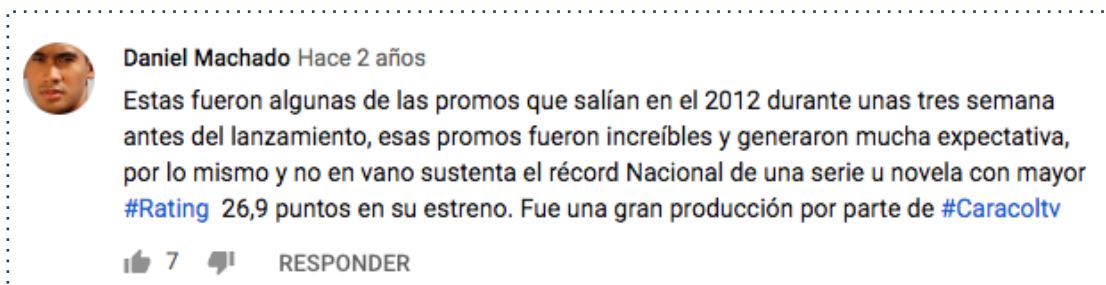


Imagen 64. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Escobar, el Patrón del Mal - Caracol TV. Tomada de canal de YouTube Caracol Televisión, 8 de mayo de 2012.

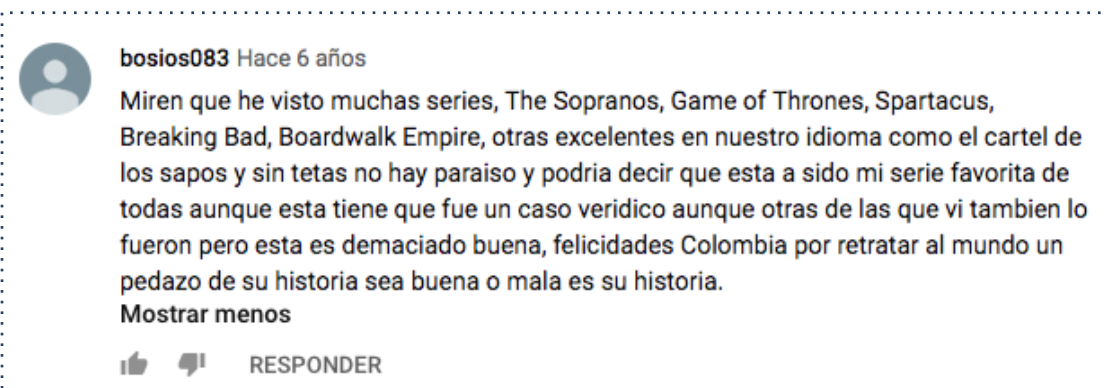


Imagen 65. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Escobar, el Patrón del Mal - Caracol TV. Tomada de canal de YouTube Caracol Televisión, 8 de mayo de 2012.

Recogiendo algunas impresiones de la serie en redes sociales, los televidentes, afirman estar enganchados, por la calidad de las actuaciones y la excelente narrativa, y la ponen en el mismo nivel de series de factura internacional. La familia Galán estuvo presente en el lanzamiento de la serie. Juan Manuel Galán, el hijo menor, a través de su cuenta en Facebook plantea abiertamente el respaldo a la historia y aboga por el no olvido a la violencia, y plantea la premisa de que retratar esos períodos oscuros, permite la reflexión y la no repetición.



Imagen 66. Captura de pantalla. Publicación en álbum Estreno serie Escobar el Patrón del Mal. Tomada de Facebook Juan Manuel Galán, 29 de mayo de 2012.

Algunos comentarios se sintonizan, se conmueven y están de acuerdo con recuperar a figuras políticas relevantes como héroes.

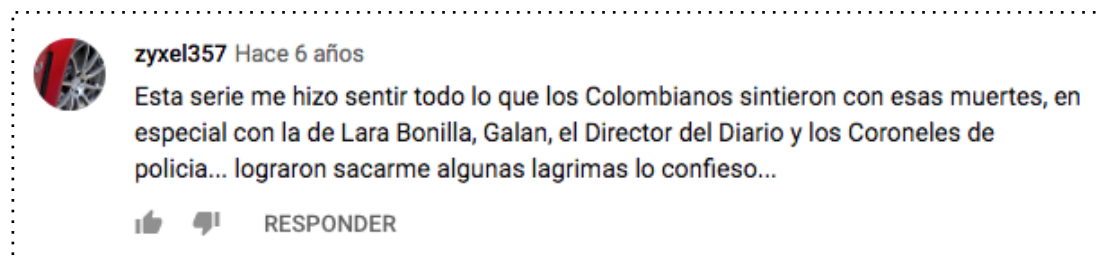








Imagen 67. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Escobar, el Patrón del Mal - Caracol TV. Tomada de canal de YouTube Caracol Televisión, 8 de mayo de 2012.


 **Fernando Trujillo Solarte** Hace 6 meses. (editado)
... COLOMBIA.
Creo que en la dignidad en mi país (COLOMBIA) tenia un nombre propio (LUIS CARLOS GALÁN SARMIENTO) y al oír esta exquisita letra de un Cantautor Colombiano Yuri Buenaventura... te hace reflexionar de lo que tu aporta o brindas a tu país, de lo que solo pides y no brindas para una bienestar a un pueblo. No levantemos la cabeza...



Responder · 2  


Ocultar las respuestas. ^

 **Ibanez** Hace 5 meses. (editado)
La dignidad se construye con obras y no con palabrería barata. Ese tipo fue ministro de educación y no hizo nada por la educación, fue senador y ocupó mil cargos más y no hizo nada por el país. En conclusión Galán solo fue un pilitiquero más, de los que solo sirven para ir a cócteles y posar ante la gran prensa, mientras el pueblo vive en la miseria y el país se va a la mierda.

Responder · 1  

 **AMAURY CASTILLO** Hace 1 mes.
+Ibanez AMIGO CUIDADO CON SUS PALABRAS


Responder ·  

 **Amir Mejía** Hace 3 días.
+Ibanez Demasiada ignorancia la suya, sabe al menos ¿Qué fue radio sutatenza?
Galán insautó el plan de Alfabetización en los colegios para reforzar el proyecto Radio Sutatenza, sabe adicional quién fue el único Senador en oponerse a la venta de Carbón en los 90's con una pérdida notable de al menos 30% de ganancia para el país.

Adicional a ello fue de los pocos políticos de su época con el carácter de salir de su partido (liberal) iniciar uno y demostrar que habían más formas de hacer las cosas.

Imagen 68. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Luis Carlos Galán Sarmiento - El Patrón del Mal - El Guerrero - Yuri Buenaventura. Tomada de: Canal de YouTube Luciano Ippolito, marzo 7 de 2014.

En el video con la canción homenaje El Guerrero -que Yuri Buenaventura usó para los momentos claves del personaje de Galán-, aparecen los sentires enfrentados de usuarios que destacan la importancia del personaje político de Galán, y cómo representaba la esperanza para muchos colombianos. En respuesta contestataria, otro usuario afirma que Galán era un político tradicional, uno más, que realmente no hizo mayor labor en sus cargos públicos. Y en respuesta, otro usuario le recuerda las obras y legados de importancia que se conocen de la labor de Galán, como ministro de educación y como senador.

 **Jack Reacher anime** Hace 6 años
cruel,bueno,amoroso,malvado, odiados por muchos y amado por millones. matando corruptos de uniforme. y matando inocentes. solo hay historias pero nadie sabe la gran verdad de este gran hero y a la misma vez villano.



  RESPONDER

Imagen 69. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Colombia y el narcotráfico en tiempos de Escobar (1 de 4). Tomado de Canal de YouTube Revista Semana, octubre 31 de 2012.

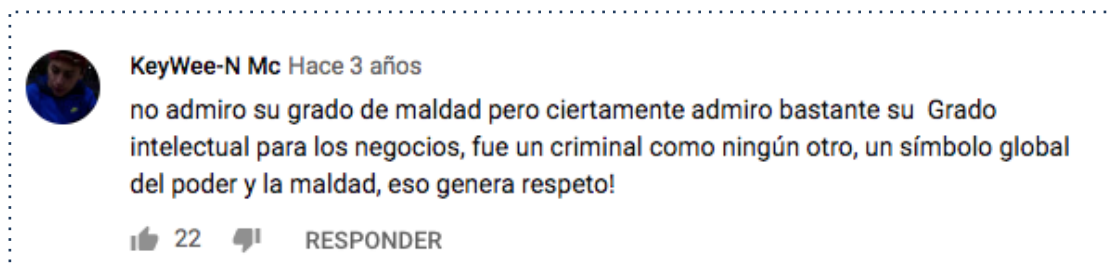


Imagen 70. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Colombia y el narcotráfico en tiempos de Escobar (1 de 4). Tomado de Canal de YouTube Revista Semana, octubre 31 de 2012.

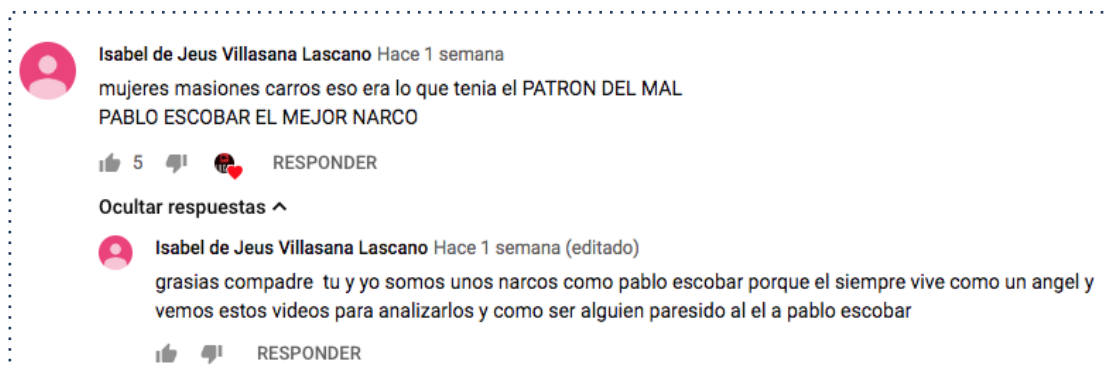


Imagen 71. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video Pablo Escobar el patrón del mal PABLO ESCOBAR EL PATRON DEL MAL /CAPITULO#1. Tomada de Canal de YouTube Eduin Lucas, marzo 6 de 2019.

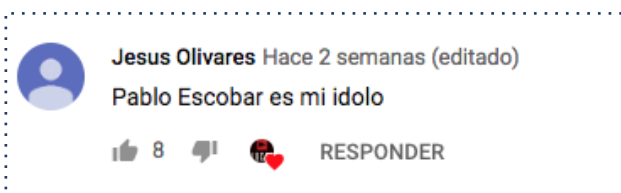


Imagen 72. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video Pablo Escobar el patrón del mal PABLO ESCOBAR EL PATRON DEL MAL /CAPITULO#1. Tomada de Canal de YouTube Eduin Lucas, marzo 6 de 2019.

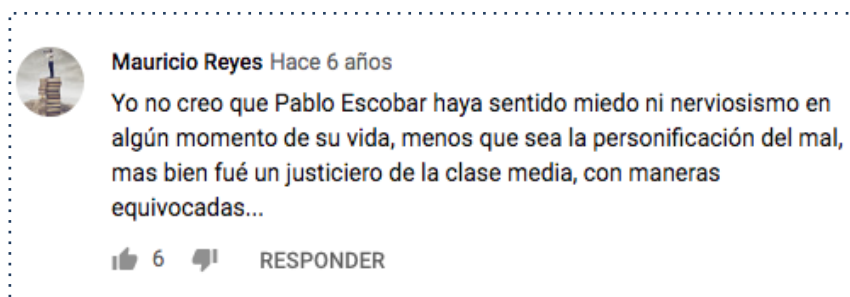


Imagen 73. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video Pablo Escobar el patrón del mal PABLO ESCOBAR EL PATRON DEL MAL /CAPITULO#1. Tomada de Canal de YouTube Eduin Lucas, marzo 6 de 2019.

También se encuentran opiniones, muchas, sobre la figura contradictoria de Pablo Escobar. Los usuarios usan términos como admiración por su inteligencia para los negocios, villano y héroe, ídolo, varón y bandido y hasta justiciero de clase media.

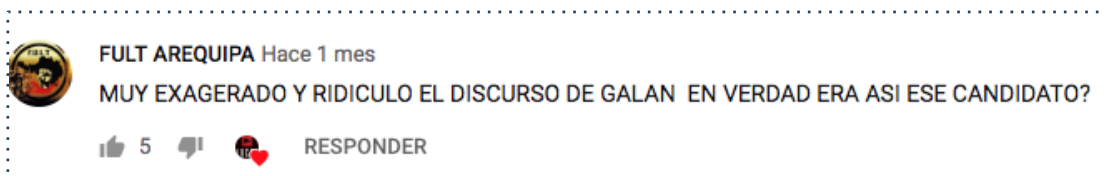


Imagen 74. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video Pablo Escobar el patrón del mal PABLO ESCOBAR EL PATRON DEL MAL /CAPITULO#8. Tomada de Canal de YouTube Eduin Lucas, marzo 9 de 2019.

En YouTube se encuentran algunos capítulos de la serie, publicados en la cuenta Eduin Lucas y en la publicación del capítulo 8, capítulo donde aparece el personaje de Luis Carlos Galán presentando su discurso en una plaza pública, se encuentran comentarios y reacciones diversas sobre el candidato, luego asesinado.

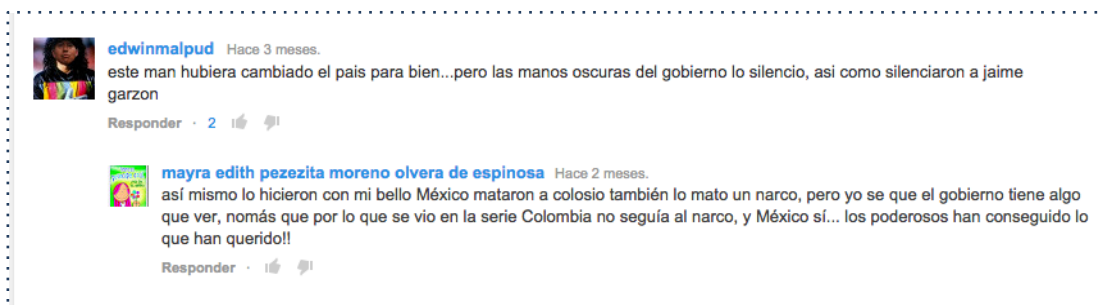


Imagen 75. Captura de pantalla. Comentario en la publicación del álbum Estreno serie Escobar el Patrón del Mal. Tomada de Facebook Juan Manuel Galán, 29 de mayo de 2012.

Llama la atención cómo los televidentes de otras latitudes conectan las historias de los magnicidios con sus propias figuras nacionales -en México y el asesinato a Colosio-.

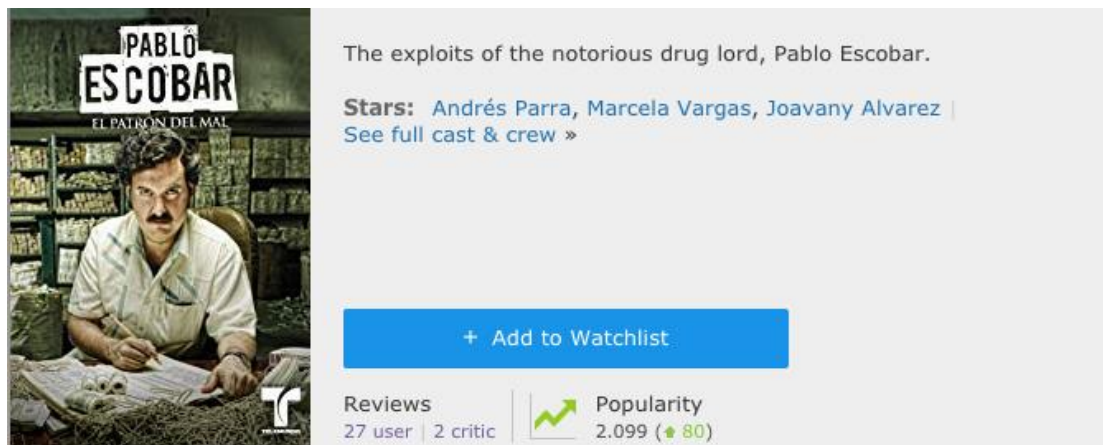


Imagen 76. Captura de pantalla. Página oficial de la serie Escobar, el patrón del mal en IMDb. Tomada de "Pablo Escobar: El patrón del Mal" en IMDb, s.f.

En la medición de audiencia internacional de la plataforma Internet Movie Database -IMDb- Escobar, el patrón del mal tiene una puntuación de 8.5 sobre 10, en un total de 3.112 calificaciones; aparece en el puesto 2.099 dentro de las series de televisión mundial y sigue

en ascenso. Este resultado, se debe en gran medida al apalancamiento con la serie Narcos (2014) de Netflix. Varias reseñas de la base cuentan precisamente que llegaron a ella como recomendación de la plataforma y en búsqueda de una versión de la historia más cercana a la realidad. Una de estas opiniones, destaca el punto de vista de un espectador de la serie en Estados Unidos, el cual se refiere a la experiencia de visualización como altamente adictiva y que le permitió maratón de episodio; además referencia su identificación con hechos traumáticos propios de su país, como los atentados del 9/11:

I was thoroughly surprised to enjoy it as much as I did and found myself sinking into the deepest of binge holes. From what I understand this show was made in Colombia and created by individuals whose lives were personally impacted by Pablo Escobar. Because of that they must have felt a responsibility to make it true to life while trying to represent their country in the storytelling. This show has heart. There are times when it seems a little melancholy after something awful happens but these terrible things happened to them and they deeply traumatized the country. As an American I see this in anything that portrays the terrorist attacks of 9/11 so as a viewer I understand they're trying to reflect the sorrow the nation felt. [Me sorprendió lo mucho que disfruté la serie, me sumergí en ella y la vi de largo. Por lo que entiendo, este programa se realizó en Colombia y fue creado por individuos cuyas vidas fueron impactadas personalmente por Pablo Escobar. Por esto, deben haber sentido la responsabilidad de realizarla lo más cercano posible a la realidad, y así mismo representar su país a través de la narración. Este programa tiene corazón. Hay momentos en los que la historia parece un poco melancólica tras un suceso horrible, pero estas cosas terribles les sucedieron y traumatizaron profundamente al país. Como estadounidense, veo esto en cualquier producto que represente los ataques terroristas del 9/11, de modo que como espectador entiendo que están tratando de reflejar la pena que sintió la nación] ("Review of Pablo Escobar: El Patrón del Mal", 26 de enero de 2019).

En el apartado de las críticas de expertos sugeridas en esta base de datos, aparece como una serie altamente recomendada, tanto por ser un producto de calidad audiovisualmente notoria, como por su componente histórico:

La serie sobre Pablo Escobar lo tiene todo: drama, acción, intriga, amor, toques humorísticos, actuaciones brillantes, muy buena banda sonora... Siendo además una narración cronológica bastante veraz de la historia colombiana reciente. ¡Sumamente recomendable! (Alucinefago, 20 de julio de 2015).

Finalmente, sobre Escobar, el patrón del mal, existen también muchos comentarios de desaprobación por su intención lucrativa, además de distorsionar la memoria nacional:

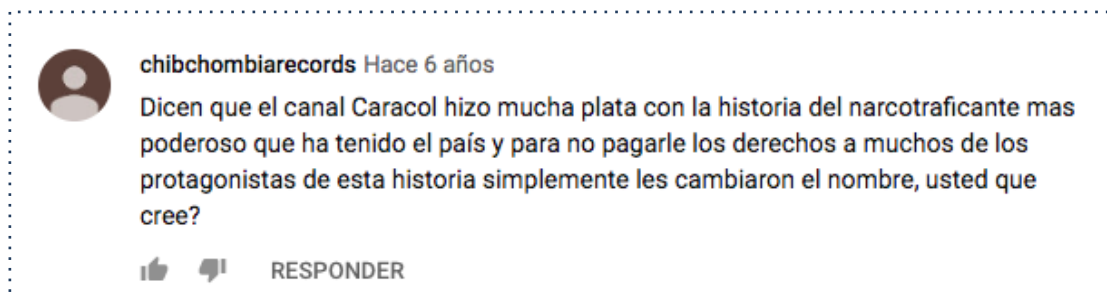


Imagen 77. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Escobar, el Patrón del Mal - Caracol TV. Tomado de: YouTube Caracol Televisión, 8 de mayo de 2012.

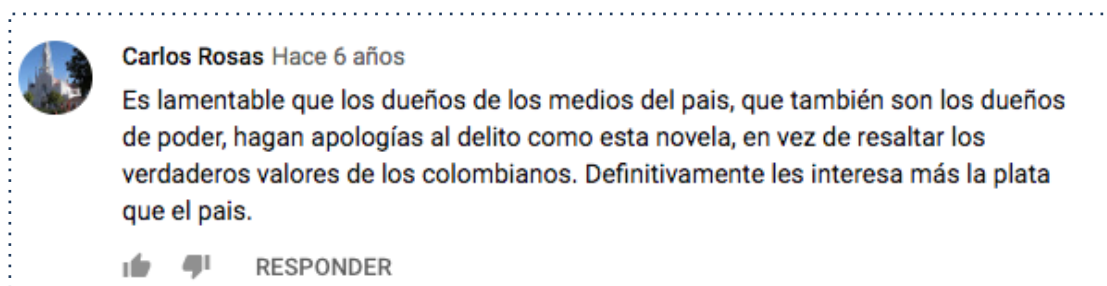


Imagen 78. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Escobar, el Patrón del Mal - Caracol TV. Tomado de: YouTube Caracol Televisión, 8 de mayo de 2012.

Después de la emisión del último capítulo, el lunes 18 de noviembre de 2012, Santiago La Rotta escribe para El Espectador unas conclusiones sobre lo que la serie había significado para el país. En general recopila los dos polos de la discusión:

“Esta serie tiene como protagonista al colombiano más reconocido en el mundo, y en todo caso tampoco aporta muchos elementos a la reflexión sobre nuestra realidad, porque lejos de contextualizar el fenómeno del narcotráfico y de sus causas o sus consecuencias sociales, se reduce a ofrecer la historia en su versión más oficial, emocionalmente más efectista y definitivamente más inofensiva para las ‘prestigiosas’ instituciones del país”, argumentó en Razón Pública Ricardo Coral, guionista, productor y director de cine de la Escuela Superior de Artes de Praga (La Rotta, 19 de noviembre de 2012).

2.6. Críticas y opiniones a la serie Tres Caínes

Tres Caínes es una idea original de Gustavo Bolívar, quien junto al equipo directivo de la productora RTI, venden la idea al canal RCN. La serie presenta, en principio, que está bajo la dirección de Carlos Gaviria y de Mauricio Cruz. Sin embargo, como se abordará en este apartado, el concepto de autoría, en medio de la fuerte ola de críticas que afrontó la emisión de la serie, recaerá siempre en la figura controversial de Bolívar, de su cliente, en este caso, el canal RCN, y en alguna medida en los actores, principalmente Julián Román -Carlos

Castaño en la serie-. Observaremos cómo, para la crítica académica, periodística y de opinión desaparecen estas otras figuras propias de la creación colectiva que es la televisión.

A través de un repaso por la experiencia en escritura de Bolívar, se hacen visibles los modelos narrativos - discursivos que le han dado reconocimiento, además de recoger las impresiones de rechazo a esta serie en Colombia -teniendo en cuenta que, en las investigaciones mencionadas en el estado del arte del presente documento, se encuentran elaboradas en detalle estas críticas-, para terminar el contraste con las impresiones de algunos televidentes.

2.6.1. Gustavo Bolívar, guionista y activista político

Bolívar ha construido su prolífica³⁹ carrera como guionista de éxitos comerciales en televisión, a través de la combinación de tres estrategias: 1. la inspiración en casos noticiosos, de amplia difusión mediática en el país, 2. el uso de los códigos clásicos propios de los géneros de melodrama televisivo y la serie de acción, y 3. la creación o elección de personajes protagonistas con vidas al límite, quienes entran en el marco de la ilegalidad, el crimen, la delincuencia, la prostitución como salida extrema de la pobreza o en la defensa de valores como la familia. En su más reciente etapa, estos personajes han virado hacia la representación de los valores de la cultura narco, quienes generan alta identificación popular.

Tal vez sea importante mencionar, en búsqueda de matices, que además de guionista, desde muy joven, ha sido activista político⁴⁰; trabajó como asesor y escritor de discursos de Enrique Parejo -exministro de justicia- entre 1990 y 1997. Su trabajo como escritor es autodidacta; adelantó algunos semestres de Comunicación Social en la Universidad de la Sabana, hasta que lanza su primer libro: El candidato (1997), y luego en 1998, El cacique y la reina: la muerte de Doris Adriana Niño (1998), recopilación de datos en un ensayo investigativo sobre el sonado caso de asesinato donde está implicado el cantante vallenato Diomedes Díaz. Dago García, productor y asesor de contenidos de Caracol TV, se interesó en llevar este libro a la televisión, y así fue como entró en esa industria. Bolívar reconoce que la manera en la que aprendió el oficio de libretista en la marcha⁴¹:

³⁹ El periodista de farándula Carlos Torres describe como toda una obra el trabajo de Bolívar: "Al calcular el número de guiones para series de televisión, duda si son 3.000 o 3.200 capítulos. Sus cuatro novelas, su ensayo y sus dos investigaciones periodísticas quedan escondidas entre tanto mamotreto. Su obra para la pantalla chica podría ocupar un apartamento de dos habitaciones" (Torres, 23 de febrero de 2017).

⁴⁰ Actualmente es Senador de la República para el periodo 2018 - 2022 por la Lista de la Decencia, obtuvo la primera votación de su lista con 116.000 votos en los comicios de marzo de 2018 ("*Gustavo Bolívar, senador electo por la lista de la decencia promete donar su salario a obras sociales*", 12 de marzo de 2018).

⁴¹ Algo que no es extraño en el mercado de la televisión colombiana, donde la mayoría llega sin estudios específicos, conectado por algún contacto o conocido y aprende el oficio en el día a día. No existe realmente una idea de escuela,

Gustavo asegura que de carambola se convirtió en guionista. La publicación de *El cacique y la reina: la muerte de Doris Adriana Niño* (1998) le abrió las puertas de una industria en la que nunca se imaginó. “Unos productores me dijeron que querían llevar el libro a la televisión. Acepté advirtiendo que yo no sabía hacer guiones. Ellos se consiguieron a alguien que lo escribió y me lo mostraron, fue el primer libreto que vi en mi vida. Pero no pudieron venderlo, porque las programadoras les pedían mínimo tres guiones de la historia para revisarla. Resulta que cuando los productores fueron a buscar al libretista para que escribiera los otros dos, el hombre los recibió con un portazo. Estaba bravo porque no le habían pagado el libreto. Como se negó a hacerlo, yo cogí su guion, lo escudriñé. Alguien de ese grupo, cuyo nombre no recuerdo, clave en la vida mía, me prestó uno de *La Momposina*, y otro de *El fiscal*. Llegué a mi casa a leerlos y, al día siguiente, le dije al grupo ‘me voy a medir a hacerlo’”, recuerda Gustavo. (Torres, 23 de febrero de 2017)

Escribió más de doscientos episodios de *Unidad Investigativa*, un seriado que mezclaba justamente la realidad y la ficción, presentando los casos de algunos magnicidios como el de Luis Carlos Galán, Carlos Pizarro, Jaime Garzón, así como los asesinatos de personalidades colombianas como el de Andrés Escobar o Doris Adriana Niño, en forma de dramatizado. La primera productora fue Telecolombia, para el Canal Uno en el año 2000. Luego, la serie completa fue adquirida por RCN, ampliando el espectro de los casos a Latinoamérica. Se presenta en su página de ventas así: “Los casos más sonados: los magnicidios en Colombia, los temas y conflictos que afectan a nuestra sociedad latinoamericana se muestran a la teleaudiencia a través de la mejor crónica realizada en un ágil formato de dramatizados. El docudrama en un estado de máxima credibilidad” (“*Tres Caínes*”, s.f).

A partir de allí ha desarrollado varias series de larga duración, en combinación entre el drama basado en problemáticas sociales: *Pandillas, Guerra y Paz*⁴² (1999 a 2005), melodrama y serie de acción: *-Me amarás bajo la lluvia* (2004), *Juego limpio* (2005), y en su etapa más reciente, las series que combinan los elementos anteriores con el tema narco, que lo catapultan al mercado internacional: *Sin tetas no hay paraíso* (2006), una historia cerrada,

proceso de tecnificación y mejora industrial, impera la precariedad en las contrataciones, inestabilidad laboral, poca innovación en proyectos o formatos. Como ejemplo se puede ver todo el movimiento que impulsó la Asociación Colombiana de Actores entre 2012 y 2019, para garantizar los derechos laborales de los profesionales de la actuación. (“*Fue aprobada la ley del actor*”, 14 de junio de 2019).

⁴² Es una serie de gran aceptación entre el público colombiano, que se establece en el marco de la representación de las problemáticas de los jóvenes de localidades marginadas, como Ciudad Bolívar, donde la falta de institucionalidad estatal, de familias disgregadas y de pocas oportunidades de acceso a la educación, hace que los jóvenes sólo encuentran solución para salir de la pobreza a través del pandillerismo y la delincuencia común. Bolívar presenta en su historia problemáticas complejas, como las mal llamadas limpiezas sociales, la drogadicción y el microtráfico. Fue muy popular también por el hecho de presentar por primera vez, de manera extensa en televisión, subculturas juveniles urbanas de barrios periféricos, jóvenes conocidos como *ñeros*, a través de sus expresiones estereotipadas, la música rap y sus historias de vida, con personajes que generaron gran identificación. “Bolívar filmó nueve documentales con el apoyo de la Organización Internacional para las Migraciones, promoviendo nueve desarmes de pandilleros en diferentes ciudades, razón por la que se le otorgó en 2002 el Premio Nacional de la Paz, organizado por los habitantes de Ciudad Bolívar” (Rengel, 2016, p.97).

pero que fue actualizada a una nueva versión de formato internacional llamada Sin senos no hay paraíso (2008), y de la cual ya han sacado tres temporadas de una secuela llamada Sin senos si hay paraíso (2016, 2017, 2018), además de El capo I, II y III (2009, 2012 y 2014), Tres Caínes (2013) y El Bronx (2018).

2.6.2. La autoría difusa de Tres Caínes

La primera colaboración entre RCN y RTI se da justamente con el proyecto de Tres Caínes. Patricio Wills, presidente de RTI destaca los costos aproximados: “Fue un producto costoso y difícil por sus producciones llenas de exteriores y acción. Yo creería que estuvo alrededor de US\$140.000 por capítulo, por su complejidad. Aunque no tengo la cifra exacta, lo que sí puedo decir, es que es de los proyectos más costosos que hemos hecho” (Suárez, 21 de noviembre de 2013). Días antes del estreno oficial de Tres Caínes, RTI lanzó una serie de cápsulas donde el equipo realizador del proyecto presentaba los valores de la serie. Hugo León Ferrer, uno de los productores ejecutivos de RTI, resalta la importante y sólida investigación detrás del proyecto original de Gustavo Bolívar, además de acentuar el carácter de producto de transacción de la serie con un cliente específico: RCN, además de presentar las primeras pistas sobre el estilo, que él denomina cercano al de televisión internacional⁴³:

Tres Caínes es un encargo directo que tenemos para RCN. Ellos examinan los proyectos que nosotros les presentamos y deciden comprarlo. Aquí se va a contar una historia complicada del país, pero en definitiva hay que contarla; contar cómo sucedieron los hechos de tres hermanos que armaron las Autodefensas Unidas de Colombia y cómo se mataron entre ellos. Tiene una investigación muy, muy minuciosa, muy periodística, de muchas horas de entrevistas con los protagonistas de la serie. Algunos de ellos están en las cárceles, y Gustavo llegó hasta ellos para poder contar la verdad, tal cual fueron los hechos en Colombia. (...) Por otro lado, la imagen va a tener un cambio; la idea de producción está muy cercana a lo que hicimos con la Reina del Sur” (*Hugo León Ferrer habla de los 3 Caínes*”, 21 de febrero de 2013)

Carlos Gaviria es un fotógrafo y director de cine, con amplia trayectoria en la televisión de Colombia y de Estados Unidos. Tiene formación en Maestría en Bellas Artes del Departamento de Cine de New York University. Su ópera prima es Retratos en un Mar de Mentiras (2010), un drama cercano a la película de carretera, que despliega las historias de unos primos que deciden regresar, por la herencia que deja un abuelo, a un pueblo del que salieron huyendo para no ser masacrados por un grupo paramilitar. Es una de las pocas películas colombianas

⁴³ Aquí se referirá a la producción para Telemundo La Reina del Sur (2012), una historia ficcional sobre una mujer mexicana que llegará a convertirse en una narcotraficante poderosa que se desenvuelve entre las mafias europeas, norteamericanas y latinoamericana. Es una producción de altísimo presupuesto, con gran despliegue en dirección de arte, extras, locaciones y equipo técnico. Esta mención será una de las pocas pistas que conducen a revisar el tema audiovisual en Tres Caínes, dejado a un lado en medio de la fuerte ola de discusiones en torno a la investigación y el punto de vista de la ficción (*La reina del Sur (2012)*”, 2019)

que abordan este tipo de violencias. Él mismo resalta el aporte que quiso dejar con su película, en el perfil oficial del sitio de Proimágenes Colombia:

“En Colombia hay cerca de cuatro millones y medio de desplazados, personas y familias que han huido de sus tierras debido a las acciones de diferentes grupos armados. Gracias a una campaña de desinformación y propaganda, ‘un mar de mentiras’, los desplazados son vistos como supuestos cómplices de los grupos rebeldes y por lo tanto objetivos legítimos en el conflicto armado. Como resultado de esto la sociedad es indiferente a su suerte... Retratos en un mar de mentiras, muestra a los desplazados como víctimas de una violencia demencial, que deben ser tratados como seres humanos, con todos los derechos que ello conlleva. La película pretende ser una pequeña contribución a la construcción de una Colombia pacífica y justa”, dice “el negro” Gaviria en un comentario de la película. (*“Perfiles, Carlos Gaviria”, s.f.*)

De este mismo perfil llama la atención que no existe mención alguna en su trabajo en *Tres Caínes*. El único registro, es una de las cápsulas de RTI:

Es una serie muy grande, llena de grandes elementos, masas de gente, ejércitos completos de gente, hay campamentos paramilitares, campamentos guerrilleros, hay batallas, es la primera vez que va a haber una serie que va a mostrar batallas (...) *Tres Caínes* es una serie que está enmarcada dentro de una nueva manera de hacer televisión en Colombia que es una manera que se acerca mucho más al cine, un punto intermedio entre la novela tradicional y el cine. (*“Entrevista Carlos Gaviria - Director Tres Caínes”, 15 de abril de 2013.*)

El director Mauricio Cruz, también aparece en las cápsulas, trabajando en exteriores de Bogotá. En su entrevista sólo señala que la serie cuenta casos de magnicidios trágicos de la historia nacional, como el de Álvaro Gómez y que el reto en términos de dirección de arte, al tratarse de una serie de época fue grande y que allí los espectadores se sentirán identificados (*“Entrevista Mauricio Cruz - Director Tres Caínes”, 15 de abril de 2013*) Así, queda claro que la factura se dividió entre la primera y segunda unidad de dirección, entre los interiores y los exteriores.

2.6.3. Tres Caínes ¿la increíble historia real del paramilitarismo en Colombia?

Bolívar, se presenta como un investigador social responsable y presenta su proyecto como un producto de una vasta investigación periodística, que él mismo, junto con su equipo, se encargó de recopilar a lo largo de dos años entrevistas en Amalfi, Antioquia, con personas que conocieron a los Castaño, con paramilitares en cárceles que presentaron su versión de los hechos y principalmente los expedientes que se recopilaron con los testimonios que rindieron los paramilitares desmovilizados en el proceso de la Ley de Justicia y Paz⁴⁴

⁴⁴“Con este patrón de selección de la noticia se revictimizan a grupos enteros, pues como muestra el documental Impunity (2010), en estas audiencias el discurso del victimario fue indiferente al de sus víctimas y estuvo centrado únicamente en sus intereses. Este mismo criterio, que subraya la importancia mediática de los personajes involucrados en los hechos” (Castañeda, 2014, p.47).

(“¿Estamos listos para contar la historia de los Castaño en TV?”, 13 de marzo de 2013). En la cápsula promocional de RTI, Bolívar cuenta su proceso creativo, donde aparecen los elementos de su fórmula:

Notamos que, en la televisión, donde está proliferando el género, no había una historia que contara todo este drama de los paramilitares, de toda esta historia tan reciente de Colombia tan amarga, a veces... y me di a la tarea de investigar para escribir un libro que se llamara Los Tres Caínes, que narra la historia de los tres hermanos Castaño más connotados, que eran Vicente, Carlos y Fidel. Y se llama los Tres Caínes porque está documentado que estos tres hermanos por su ambición, por las circunstancias de la vida también a veces..., terminaron matándose unos con otros. Fidel y Carlos manejan un si no, que es un poquito trágico, que los lleva a un desenlace fatal y es que siempre se están enamorando de la misma mujer. Eso pasó y así lo documentamos (“Gustavo Bolívar Tres Caínes”, 21 de marzo de 2013).

La Serie “Tres Caínes” está basada en testimonios rendidos en los diferentes procesos adelantados a partir de la Ley de Justicia y Paz, en las investigaciones y entrevistas realizadas por el autor de la Serie, Gustavo Bolívar Moreno y el periodista, Alfredo Serrano Zabala, así como en artículos de prensa y hechos de público conocimiento.

La historia que esta a punto de ver, aunque esta inspirada en hechos y personas reales, contiene situaciones de ficción para propósitos dramáticos. Algunas escenas, personajes y nombres son ficticios. Cualquier parecido de estas escenas, personajes o nombres con la realidad, no es intencional y es pura coincidencia.

Imagen 79. Fotograma. Texto de descargo de responsabilidades al inicio de cada capítulo de Tres Caínes. Tomado de Tres caínes, RCN, 2013.

La nota aclaratoria al comienzo de la serie en la versión latina por Mundo Fox menciona que la investigación fue realizada por Bolívar y el periodista Alfredo Serrano Zabala, autor de libros controversiales y de buenas ventas como: La batalla final de Carlos Castaño: secretos de la Parapolítica (2007) y La Prepago: revelaciones de Madame Rochy (2009) con Editorial Oveja Negra, y La multinacional del crimen: la oficina de Envigado (2010) de Penguin Random House, entre otros.

Justamente, ese carácter historicista, la responsabilidad de los medios privados en la construcción de memoria, la definición de los protagonistas en la línea argumental de la serie y el atrevimiento de convertir una historia de violencias tan compleja -dolorosa y aún en proceso de entendimiento y resolución por parte del país- en un melodrama narco, con tintes de serie de acción de bajo presupuesto desató la indignación de la comunidad académica y de un sector de la teleaudiencia nacional.

Teniendo en cuenta que el principal interés de la presente investigación es la revisión de las imágenes de los personajes políticos asesinados y la manera como el discurso de las series se conecta de manera directa, citando las fuentes noticiosas de cada momento, realizo la tarea de ubicar las críticas más contundentes a este dispositivo.

Las principales voces que se levantaron después de los primeros capítulos fueron las del periodista y docente Juan Diego Restrepo, que acusa a la serie de re-victimizante y al canal RCN de indolente y ofensivo a las víctimas del paramilitarismo, además de acotar que el momento de transmisión de la serie no era apropiado, teniendo en cuenta los avances que se realizaban en ese entonces en la mesa de diálogo de la Habana:

¿Entorpece, ideológicamente, el proceso de paz que avanza en La Habana, Cuba, con las Farc? Si creo. A través de los diálogos entre los Castaño Gil y sus aliados se refuerzan aquellos imaginarios del “enemigo” que impuso el paramilitarismo y como ha sido expuesto por algunos tratadistas de la guerra, al “enemigo” se le extermina, por lo tanto, se sigue reforzando la idea de la salida militar al conflicto, lo que evitaría consolidar un apoyo masivo a las negociaciones con esta organización guerrillera y, a la postre, impedir la posibilidad de que algunos de sus miembros participen en política. (Restrepo, 8 de marzo de 2013)

En el debate de Semana en Vivo, conducido por María Jimena Duzán, del 13 de marzo de 2013, María Victoria Uribe hace ver a Bolívar que lo que él llama investigación no es tal:

La serie no es ficción, pretende ser histórica, tú mencionaste -dirigiéndose a Bolívar-, qué te apoyaste en los expedientes de Justicia y Paz, lo cual quiere decir que pretendes hacer algo historia y allí es donde veo el mayor problema, ¡eso no es historia Gustavo! Hubiera sido mejor que fuera ficción; está a mitad de camino entre la historia y la ficción. Es una historia muy mal contada, donde los protagónicos son los bandidos, los criminales y ¿donde están los antagónicos? No existen. Para un país como Colombia que lleva 60 años en guerra, a mi me parece que eso no es justo (“¿Estamos listos para contar la historia de los Castaño en TV?” 3 de marzo de 2013)

En sintonía se encuentra la columna de Maureen Maya, Los falsos históricos de la televisión colombiana (23 de abril de 2013), donde establece cuestionamientos válidos en torno al uso de las imágenes de archivo dentro de la ficción:

Al mismo tiempo se recurre a imágenes históricas de archivo y se mencionan hechos reales como asesinatos políticos, la toma del Palacio de Justicia, la Cárcel La Catedral, la fuga de Escobar (bastante recreada, por cierto), las elecciones presidenciales de 1990 se dan fechas exactas (no se sabe cuáles sucedieron en realidad y cuáles no), y varios nombres se mantienen intactos. Entonces ¿a partir de qué criterio o recurso visual, el televidente puede diferenciar entre lo que fue y lo que nunca tuvo lugar, si el programa se presenta como un intento por contar la reciente historia del país y revelar la historia jamás contada de los hermanos Castaño? (Maya, 23 de abril de 2013)

Roberto Romero Ospina realiza una relatoría que recoge las principales impresiones de un conversatorio llamado Responsabilidad de los medios de comunicación frente a la memoria

histórica y las víctimas del conflicto, que se reunió en la Universidad Externado de Colombia el 29 de abril de 2013, con Gustavo Bolívar, Fernando Gaitán -Vice presidente de RCN en ese entonces-, María José Pizarro, hija de Carlos Pizarro y parte activa de la organización de Hijos e Hijas, además de estudiantes y académicos, que querían presentar sus reclamos a Bolívar por la serie. Se prepararon una serie de escenas, de fragmentos de la serie, que representaban las partes más indignantes y menos cuidadas, para pedir una explicación al guionista. Una de esas escenas fue la escena de Carlos Pizarro -Pizarro- en la serie negociando la Toma del Palacio de Justicia con Pablo Escobar:

Aparece un personaje llamado Pizano, con todas las características de Carlos Pizarro cuando ya estaba en la vida civil y era candidato presidencial del M-19, conversando con Pablo Escobar. El capo del cartel de Medellín, le encarga “el mandadito” de tomarse el Palacio de Justicia para borrar de allí los archivos sobre el narcotráfico que reposaban en la Corte Suprema de Justicia. (...) Entonces toma la palabra María José Pizarro, hija del ex comandante guerrillero para señalar: “qué forma tan irresponsable y facilista de presentar a mi padre, sólo con base en las declaraciones de Carlos Castaño, sin una sola mención a la versión de sus compañeros o de mi familia (...) En la serie sale la madre del sicario, muerto en el atentado, dándole largo tiempo y aunque comprendemos su dolor, no salimos nosotros como si no tuviéramos familia, eso es profundamente indignante”, enfatizó María José. Y remató: “Ustedes deben recuperar esta historia y no darles solo voz a los victimarios, ser equitativos pues Pizarro no se ve allí tal como él era, además porque por la época en que sale en la serie se encontraba en las montañas del Cauca, no usaba ese sombrero y tenía barba”. (Romero Ospina, 4 de mayo de 2013).

Romero relata, como sorpresiva la postura final del guionista, quien paciente escuchó cada una de las críticas proferidas durante dos horas:

Entonces la gran sorpresa de la velada: “Pude haber cometido errores, como humano que soy, pero en Tres Caínes la intención, que era visibilizar a las víctimas, me salió al revés, pero lo que no he aceptado en ningún escenario es que se me diga que estoy haciendo apología al narcotráfico o a la guerrilla”, señaló Bolívar (Romero, 3 de mayo de 2013).

Sólo unas pocas voces, dentro de la crítica de opinión en medios periodísticos, establecieron una validación a la serie y a las producciones históricas, trayendo la idea de la libre expresión y de la necesidad de abordar temas sobre los que la sociedad colombiana debe hacer catarsis:

Considero necesario y oportuno para nuestra memoria como sociedad, abordar estos temas, así sean dolorosos y polémicos, e incluso si el tratamiento dado a los hechos no es equilibrado. La libertad de expresión se debe preservar, así las opiniones nos parezcan desequilibradas. Tiene límites, como todo derecho, pero su esencia es la posibilidad de permitir diversas visiones sobre la realidad (...) Al final, todos tenemos el derecho a cambiar de canal. (Caballero, 26 de marzo de 2013).

Estas discusiones se enriquecieron en las redes sociales, y un grupo de ciudadanos se organizó en torno al movimiento #Noen3Caínes - Dile no a las marcas que pautan con la violencia, con plantones, cartas y ruedas de opinión, que por algún momento obligó al canal

RCN a plantear la posibilidad de sacar del aire la serie⁴⁵ y a Gustavo Bolívar a responder decenas de entrevistas sobre el tema. El fenómeno incluyó también amenazas en contra de los actores principales de la serie, del canal RCN y del propio Gustavo Bolívar. Al respecto, el crítico de cine y medios audiovisuales Jerónimo Rivera, destaca la intolerancia que impera y clarifica el papel de cada uno de los agentes dentro de la presentación de la serie:

Tampoco estoy de acuerdo con la persecución que ha puesto en riesgo la vida de los actores y el guionista de la serie. En un país tan intolerante como éste nunca debemos apoyar las vías de hecho como forma de expresión. En el caso del guionista hay irresponsabilidad, en el del productor y el canal hay una decisión editorial, pero en la del actor sólo existe el cumplimiento de una labor profesional y, si bien ellos pueden elegir sus papeles, no hacen parte de la “voz” ni de la posición que la serie asume frente a un tema (Rivera, 11 de marzo de 2013).

Al final, el canal RCN decidió mantener la serie al aire, con ajuste de horario. En el informe de gestión presentado en 2014, aparece como la serie más vista durante el año 2013 “con un 27.3% de rating y 41.4% de share” (Reyes, 5 de marzo de 2014).

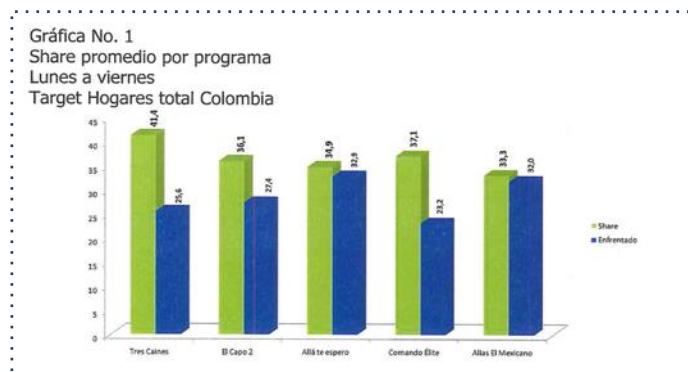


Imagen 80. Gráfico. Share promedio. Tomado de Informe de gestión 2013, RCN, 5 de marzo de 2014, p.6

Sobre estos números de audiencia Gustavo Bolívar se declara un experto y utiliza las cifras de audiencia como validación de su trabajo; mantiene la tesis de que al aire sale lo que la gente quiere ver:

El lunes 15 de abril, 39% de los televisores colombianos estuvieron sintonizados en el estudio. “Es decir, casi cinco millones de personas vieron ese capítulo”, concluye, y esta cifra le da tranquilidad y le hace pensar que va por buen camino, si se tiene en cuenta que la crítica se ha suscitado, principalmente, en redes sociales. En Colombia hay cerca de seis millones de usuarios en Twitter y quince millones en Facebook. Si cada día su programa es visto por casi cinco millones, para él eso representa más respaldo que odio. “Si RCN cede y retira del aire el programa, esos cinco millones que nos ven, que no están en las redes sociales y que no hacen tanta bulla, nos la van a cobrar. No podemos ceder por unos pocos”, afirma (Posada, 17 de abril de 2013).

⁴⁵ La descripción y análisis detallado de este fenómeno se puede revisar en la tesis de maestría en Comunicación y Medios de la Universidad Nacional de Colombia: Discurso de respuesta social frente a la teleserie “Tres Caínes” de Luis Ospina (2016).

Repasando algunas impresiones y comentarios de los usuarios en redes sociales como YouTube y Facebook, las opiniones están divididas entre quienes están al lado de las críticas de los académicos y su posición de revisión a los aportes y responsabilidades que como medios de comunicación tienen, al sacar al aire una producción con esta temática:

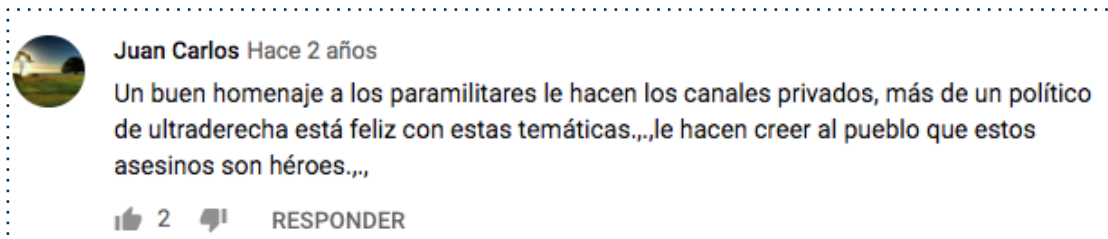


Imagen 81. Captura de pantalla. Comentario en video Entrevista Julián Román - Tres Caínes. Tomada de Canal de YouTube Rtitelevision, 18 de marzo 2013.

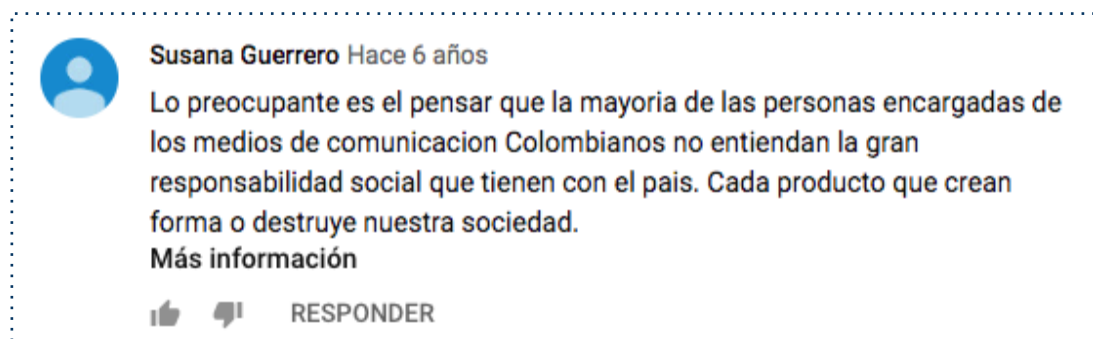


Imagen 82. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video ¿Estamos listos para contar la historia de los Castaño en TV? (1 de 4). Tomado de Canal de YouTube Revista Semana, 13 de marzo de 2013.

Otras opiniones cuestionan el accionar y la coherencia de Gustavo Bolívar, entre el escritor de las narconovelas y el activista anticorrupción, así como señalan el error en la concepción de la serie.

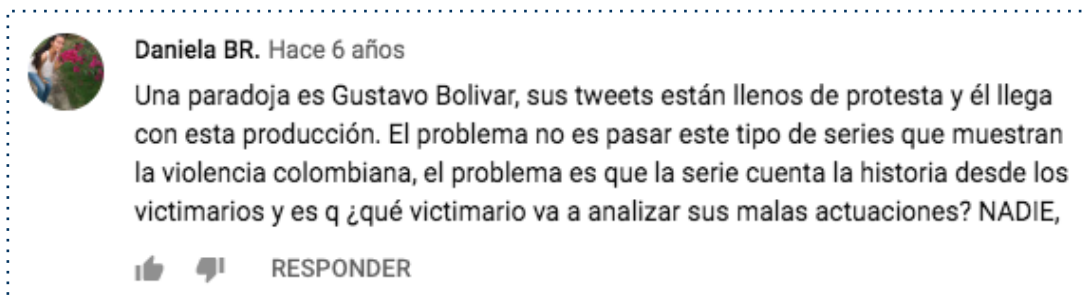


Imagen 83. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video ¿Estamos listos para contar la historia de los Castaño en TV? (1 de 4). Tomado de Canal de YouTube Revista Semana, 13 de marzo de 2013.



Eduardo del Río Hace 5 años

Yo no le tengo la mala a Gustavo Bolívar, pero no soy tonto. Yo tengo algo de experiencia escribiendo narraciones. En LA PRIMERA ESCENA de la novela, Carlitos Castaño es un niño inteligente, trabajador, astuto, negociador, y ultramacho cabrío que seduce a una mujer mayor. Lo siento Gustavo, hiciste



1



RESPONDER

Imagen 84. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video ¿Estamos listos para contar la historia de los Castaño en TV? (1 de 4). Tomado de Canal de YouTube Revista Semana, 13 de marzo de 2013.

Sobre los valores de producción, existen versiones encontradas. Jerónimo Rivera plantea la falta de calidad actoral y técnica de la serie, así como la falta de continuidad en el género, el cual para él se desdibuja hacia el melodrama:

Al margen de las consideraciones éticas, se trata de una serie bastante floja (por el momento). Como suele suceder, el primer capítulo estuvo bien trabajado y con ingredientes llamativos, pero en menos de una semana ya se desdibujó hacia el melodrama y, así ellos no lo quieran reconocer, hacia la narcoserie. Es triste que, en un país de buenos actores, tengamos un elenco tan pobre en interpretación. Con contadas excepciones como Julián Román o Luis Fernando Múnera; son poco creíbles la mayoría de las actuaciones, destacándose Juan Pablo Franco y Luz Stella Luengas por su pobre interpretación. En el aspecto técnico tampoco se destaca la serie. La dirección de arte es pobrísima y se limita a unos cuantos objetos de la época, la fotografía parece de estudio todo el tiempo (terrible, por ejemplo, la iluminación "nocturna") y el diseño sonoro brilla por su ausencia (Rivera, 11 de marzo de 2013).

Algunos pocos usuarios se sintonizan en la idea de la pobreza en términos de valor de producción y calidad:



Albeiro Rodas Hace 6 años

La producción de Bolívar tiene muchos buenos elementos y felicitaciones. Pero también hay algunos vacíos técnicos y de interpretación, por ejemplo la parte de Escobar es muy pobre tanto en actuación como en libreto, hay un fluctuante de acentos regionales que le quita autenticidad y si bien la serie está hecha desde el punto de vista de los Castaño, sí es cierto que las víctimas ocupan un rol completamente pasivo. Ejemplo, el niño que grita "mataron a mi papá", cap. 10, podría haber sido más.
Mostrar menos



RESPONDER

Imagen 85. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video Tres caínes rcn-lanzamiento. Tomado Canal de YouTube Canal BoxMov.com, 4 de marzo 2013.

Y muchos otros comentarios de seguidores que apoyan la serie, dicen ser fieles seguidores y destacan el atractivo de sus protagonistas, al igual que generan identificación entre el personaje de la ficción y los sujetos reales de los acontecimientos históricos.

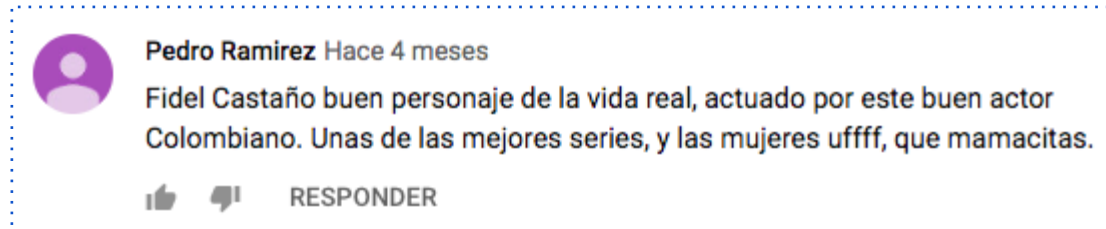


Imagen 86. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video LOS 3 CAINES. Tomado de: Canal de YouTube - TVOBIEN TELEVISION, 3 de marzo 2013.



Imagen 87. Captura de pantalla. Comentarios de usuarios en la publicación "Avances de Tres Caínes". Tomado de Facebook -Grupo Los Tres Caínes., 23 de abril de 2013.

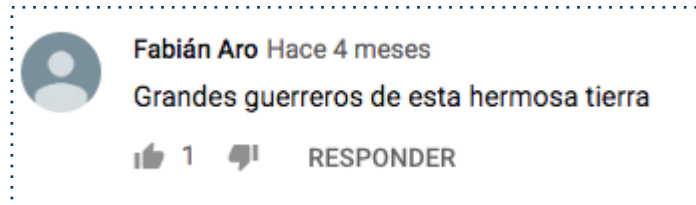


Imagen 88. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video Los tres caínes. Tomado de Canal de YouTube Frederick EisseCatherine, 7 de febrero de 2018.

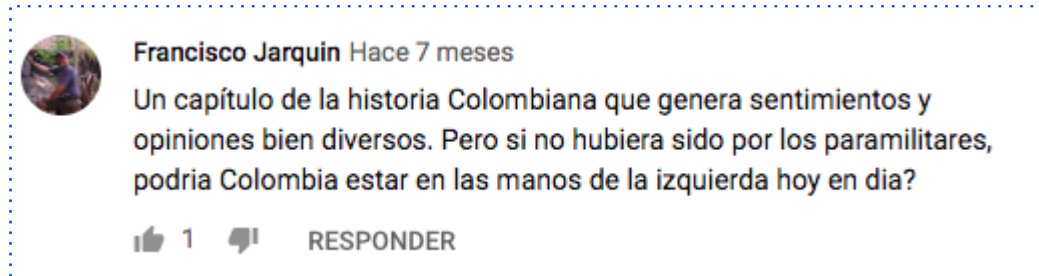


Imagen 89. Captura de pantalla. Comentario usuario en video Tres caínes tráiler. Tomado de Canal de YouTube josnaikel ascanio, 3 de enero de 2016.

Esta polifonía de explicaciones, sugieren un sentido y una manera de interpretar los textos audiovisuales. Pero con ayuda de la herramienta del deletreo se ponen en juicio, y de allí es posible, que aparezcan nuevas formas de entenderlo.

3. Experiencia de lectura del texto audiovisual en Escobar, el patrón del mal y en Tres Caínes

Enunciar la función o el uso de las imágenes de los magnicidios remediadas en las series de ficción requiere desentrañar primero el texto que las integra. Intentar una mirada desdeologizada resulta útil en este punto, para revisar la imagen desde su materialidad, sin el sesgo de las críticas, apelando a una verdadera experiencia de espectador - sujeto que se deja interpelar por la experiencia del ver.

Convoco en este capítulo algunas herramientas de lectura propias del método de análisis textual audiovisual, aplicados tres estructuras audiovisuales claves de cada serie: 1. El cabezote de la serie, como elemento de construcción altamente simbólica, que funciona como elemento recurrente en cada emisión, y es el que dispone a los espectadores a entrar de nuevo a la diégesis de la serie. Suele ser una pieza que sintetiza los elementos claves del relato, expone a los protagonistas, acompañada de una canción original; 2. Escenas del primer capítulo donde se reconozcan: el punto de vista de la narración, el carácter de los personajes y las convenciones de género; y 3. Las escenas que remedian a los candidatos presidenciales y sus magnicidios, para dar cuenta de la función de estas imágenes a la luz de la remediación en ficción televisiva.

3.1. Herramientas de lectura desde el análisis textual audiovisual

El análisis textual audiovisual se apoya en vertientes antropológicas del psicoanálisis y está pensado para interpelar sobre la experiencia de lo real en los sujetos que se abogan a la interacción con el texto, y desentrañar o por lo menos preguntar, qué atrapa, qué seduce, qué obsesiona. La respuesta del método, según González Requena, estará en los resquicios de lo indecible, de lo no traducible en palabras, pero que indudablemente rasga la realidad de cada sujeto: “Freud piensa que hay una verdad que habla de la que la consciencia no sabe y que sin embargo es fundamental para su experiencia y en ella se juega directamente la posibilidad de vivir de una manera saludable” (Cordero & Romo, s.f.)

En resumen, esta metodología incluye tres momentos: **1.** El encuentro con la escena *punto de ignición* del relato; **2.** El *deletreo* del documento audiovisual, la descripción densa, apoyada en otros métodos de análisis audiovisual como el iconográfico y el semiótico; y **3.** La búsqueda del *sentido tutor* sobre la obra.

El punto de ignición se trata del lugar del texto donde el lector es convocado, interpelado, atraído, seducido y absorbido una y otra vez, sin comprender cómo, ni por qué. Es una escena o un momento audiovisual que escapa a las interpretaciones o significaciones, pero que actúa sobre el sentir del espectador, la que provoca un sentimiento de abismo, un vacío, que quema.

El deletreo, es un desglose minucioso de las imágenes, planos y signos, una descripción densa, prestando atención a los elementos visuales, sonoros y textuales que aparecen en el audiovisual. No se trata solamente de un listado iconográfico, sino es una apuesta de lectura participativa, donde el sujeto pone en relación los elementos del discurso con la experiencia⁴⁶. Es, además, una metodología que exige contar con las imágenes, con los fotogramas de cada escena en su mayor extensión. En esta lectura, al pie de la letra, aparecen también la intertextualidad y el palimpsesto como dispositivos imposibles de evitar en el análisis.

El sentido tutor, es el consenso social que se le ha atribuido a la obra; lo que la crítica, la prensa, la academia, las asociaciones de televidentes u otros entes regentes que detentan el conocimiento, puedan decirnos sobre el documento audiovisual. González Requena advierte además que, la propia opinión del autor -guionista, director, productor- sobre su obra, es también un sentido tutor. Para el método, este sentido tutor debe ser desestabilizado por el deletreo, puesto en duda y hasta revertido -recordemos que en el capítulo ha sido puesto como la recolección de las diferentes opiniones y críticas en los subcapítulos 2.5 y 2.6-.

3.2. Lectura del texto audiovisual en Escobar, el patrón del mal

Para abordar la experiencia de lectura de la serie de televisión decidí seleccionar las piezas claves de la serie de televisión: el cabezote, el capítulo piloto o número 1 y cada una de las escenas en las que aparecen las representaciones de los candidatos presidenciales y sus asesinatos. El lector encontrará aquí las descripciones densas de los elementos audio -

⁴⁶ El doctor Julio César Goyes afirma: “El análisis es una lectura al pie de la letra de aquello que se manifiesta como huella textual. El deletreo es la evidencia de la letra –la palabra, la imagen, el plano, el sonido, el gesto, el silencio– como huella de las acciones del deseo del sujeto en su enfrentamiento con lo real. La prisa, entonces, no es una buena aliada del análisis; al contrario, hay que reivindicar la paciencia, el saber detenerse en lo obvio (o en aquello que lo parece)” (Goyes, 2016, p.37).

visuales y textuales de cada pieza, elementos importantes para hilar con el sentido tutor y establecer las conclusiones sobre la comunicación de la serie de televisión en el caso de los magnicidios.

3.2.1. Cabezote de Escobar, el patrón del mal

El cabezote de la producción tiene una duración de un 1 minuto 10 segundos. La estructura puede dividirse en cuatro partes: una introducción con imágenes de archivo de los atentados ocurridos entre 1989 y 1991 que se proyectan en un televisor; un diseño en animación digital con el nombre y la frase publicitaria de la serie; en seguida una edición de momentos de la serie donde se muestra un resumen de los protagonistas y los dos valores de producción principales algunos planos con efectos especiales y otros donde se ve el gran despliegue en locaciones y la reconstrucción de época de los elementos de arte.

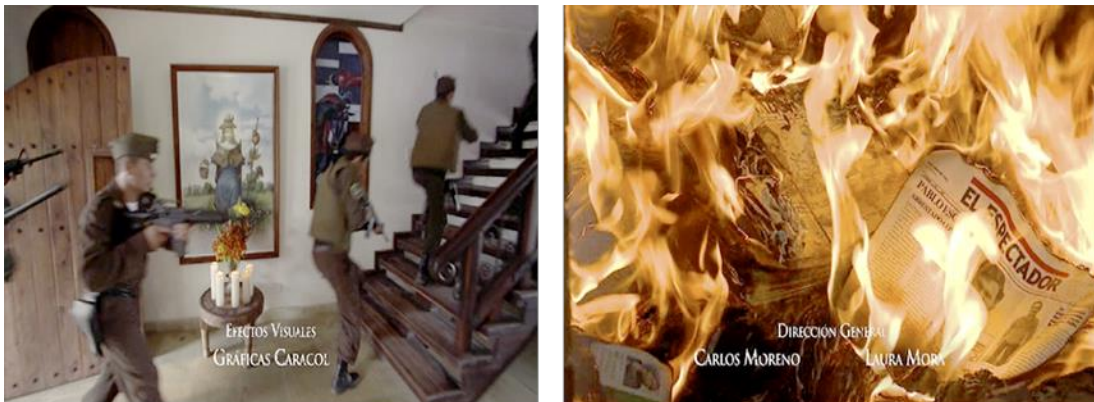


Imagen 90. Fotogramas. Punto de ignición (González Requena, 2015) en la secuencia de cierre del cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V., 2012.

El punto de ignición de esta pieza se encuentra en el cierre del cabezote, que tiene dos momentos, un plano en acercamiento a un cuadro del Divino Niño de Atocha, mientras un grupo de policías sube rápidamente por unas escaleras y una fogata donde se quema un periódico con la fotografía de Escobar y su primo Gustavo en primera plana. Esos dos planos finales condensan la idea de lectura de esta pieza publicitaria que combina los elementos de un videoclip y de un tráiler, que resume la premisa principal de la narración -si está bien ejecutado-. Cuando, como espectadora casual de la serie, vi por primera vez este cabezote, la impresión de esta imagen religiosa fue potente e intrigante, además porque desconocía la referencia literal, mencionada en el libro de Salazar, en la cual se describe la devoción al Niño de Atocha como una tradición de la familia Gaviria, transmitido a Escobar por su madre. En el rastreo de esta pintura sobre la cual la cámara se acerca vertiginosamente, encontramos elementos propios del planteamiento del universo narrativo construido para la serie, que

permitirán enmarcar la lectura de los personajes principales. Así que es pertinente un breve repaso por la historia de este icono.

La devoción al Santo Niño de Atocha proviene de Madrid, España, y cuenta la leyenda que la figura de veneración aparece en medio de la ocupación musulmana, durante el siglo XIII. Muchos cristianos fueron puestos en prisión y se dice que este niño escapaba en las noches de los brazos de su madre, para llevar agua y comida a los prisioneros castigados por los moros. Su devoción se ha extendido por el mundo, principalmente a México y Filipinas donde tiene santuarios y fiestas nacionales, donde se le ve como milagroso:

Los milagros descritos son a favor de prisioneros y de aquellos que están atrapados en un sistema jurídico injusto, mineros, inmigrantes, víctimas de delitos y de malas condiciones económicas y laborales, y en favor de los que están gravemente enfermos. Había sido llamado el Patrón de los Desamparados, o "los abandonados." (*"El Santo Niño de Atocha"*, s.f).



Imagen 91. Pintura. Santo Niño de Atocha. Dominio Público. Tomada de: *"Prayers to El santo Niño de Atocha"* (Todd, J. s.f). **Imagen 92.** Fotografía. Nuestra Señora de Atocha, patrona de la Casa Real española. Fotografía por Frayangelico, 2010. Tomada de: *"virgen de Atocha"*, 26 de febrero de 2019.

La imagen es la de un niño con sombrero y rizos, sentado en una silla, que usa un vestido largo, una capa de la que sobresale una camisa con un ancho cuello de encaje y puños con volado y sandalias. Sostiene una pequeña canasta con su mano izquierda y una vasija de agua sujeta por un bastón con espigas en su mano derecha. Su traje se ha descrito como el de un peregrino de la época medieval, incluyendo la concha de berberecho que adorna su capa, icono de los viajeros que realizan el famoso Camino de Santiago en Galicia, España.

El Niño de Atocha tiene una madre, Nuestra Señora de Atocha, una advocación mariana con una imagen original de una virgen negra que sostiene en brazos al niño, pero que ha tenido diversas representaciones, siempre ataviada de lujosos ropajes: “Es la más antigua patrona de la ciudad, apareciendo ya su culto en época visigoda. Posteriormente, sobre todo en los siglos XVI, XVII y XVIII, fue considerada especial protectora de los reyes de España y patrona de la monarquía” (“*Virgen de Atocha - Wikipedia, la enciclopedia libre*”, 26 de febrero de 2019).

Estas características propias de la leyenda en torno a esta figura cristiana se trasladan al relato en tono mítico de la figura de Pablo Escobar en Colombia⁴⁷, un megalómano codicioso con ansias de poder, que estuvo toda su vida luchando por escapar de la cárcel, - especialmente una en Estados Unidos-, cercano a las clases populares, con quienes estableció un contrato asistencialista y perverso. Tiene mucho sentido que esta figura del niño milagroso, viajero, que se escapa en las noches, que ayuda a los pobres, es generoso, ayuda a los cristianos y con una madre patrona de la monarquía, haya sido una figura que Pablo Escobar adorara:

El Santo Niño Jesús de Atocha es un peregrino. Y por eso Pablo Escobar lo tenía en su fe, en su condición de devoto. El santo, su santo, tiene una imagen demasiado tradicional para un niño, pero en la religión todo se vale, incluso caben los pecados y los pecadores (...) Pero es un santo para pedirle desde trabajo hasta casa, incluso hay gente que lo adora porque se desprendió de su padre celestial -un San José- para caminar solo y hacer milagros a sus devotos. La madre de Pablo, Hermilda, fue la persona que lo hizo devoto. Este a su vez se lo transmitió a sus hijos y se volvió creyente acérrimo. Se sabe que Pablo Escobar cargaba en su ropa hasta tres Niños de Atocha, entre imágenes y réplicas (Aguirre, 26 de noviembre de 2012).

El trabajo de la madre será clave en el sostenimiento de esa figura de culto. Salazar en su relato cuenta el origen de la devoción de Pablo Escobar y su madre por esta figura del Niño de Atocha. Hermilda Gaviria le adjudicaba el milagro de la salvación de los bandidos Chulavitas, en la época de la violencia de mitad de siglo, cuando los salvó a ella, a su esposo y a sus hijos de una masacre. Salazar apunta: “Doña Hermilda le prometió a este Niño prodigioso -de origen italiano, que libera perseguidos arbitrariamente por la justicia, curas enfermos y llena de riqueza a los pobres- que le construiría una capilla y cultivaría su devoción” (Salazar, 2001. p. 43).

⁴⁷ País de mayoría con devotos católicos, donde es muy popular y se venera la figura de otro niño Jesús, el Divino Niño del 20 de Julio: “El Divino Niño es el símbolo sagrado por excelencia que abarca todo el territorio nacional. Su nombre y su imagen están ligados a lugares, movimientos y tiempos que dan cuenta de la realidad colombiana, arraigando su efectiva sentencia de “Yo reinaré” (Durán, 24 de junio de 2006).

Este santuario queda actualmente en el barrio La Milagrosa de Medellín -construido bajo el programa social Medellín sin tugurios, que fundó Escobar en su época de carrera política-, y Hermilda Gaviria se encargó de presidir las procesiones durante años:

Tras la muerte de Pablo Escobar, su madre, Hermilda Gaviria, durante cuatro o cinco años programó sin falta una procesión por las calles del barrio para honrar la muerte de su hijo, quien había sido un ser generoso. Ante semejante invitación, nadie faltaba a la cita, sobre todo cuando la madre del capo aún influenciaba en la entrega de lotes que habían pasado a su propiedad. La peregrinación parecía la del Santo Sepulcro (Aguirre, 26 de noviembre de 2012).

Y ese carácter mítico, sagrado, es reforzado con el plano del fuego final, donde se ve un periódico con la fotografía de Escobar, ardiendo y desintegrándose. La ficción -dirigida por Carlos Moreno y Laura Mora y, creada y gerenciada por Juana Uribe, quienes aparecen en estos créditos finales- se encargará de destruir la imagen de este ídolo popular del que hasta el momento solo conocemos por la prensa. Es la premisa, consignada desde el libro de Salazar: el auge y caída de un gran capo del narcotráfico. Con este punto de partida, vamos a regresar al comienzo de la pieza y a revisar los elementos completos de cada secuencia del cabezote.



Imagen 93. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.
-Narrador: *Quien no conoce su historia está condenado a repetirla.*

El prólogo comienza con la advertencia del texto escrito, diseñado en un estilo clásico en blanco sobre fondo negro y leído por una voz masculina profunda. La pantalla queda en negro unos pocos cuadros. Por corte directo entra un plano de textura televisiva, unos bomberos de

traje amarillo actuando sobre un incendio, una mujer con su traje cubierto de sangre, planos de escombros, personas que corren entre el humo, autos incendiados, calles destruidas, se percibe el caos. Son imágenes del archivo noticioso colombiano a finales de los años ochenta, emitidas desde un viejo televisor, de marco de madera, con botón para cambiar el dial, en formato clásico 4:3. La música que acompaña son unos primeros acordes de una pieza musical lenta, envolvente, con instrumentos propios de la salsa, se percibe una percusión con caja, unas maracas, la trompeta, el contrabajo. El ritmo de la música se acelera y así la edición de las imágenes. Vemos en el televisor plano de los restos de un avión de Avianca, destruido en tierra, luego un plano detalle de un titular del diario El Espacio donde se lee: ¡Dios mío! Escuchamos el raspado del güiro -que suena como un arma que se carga- y en seguida el disparo. La pantalla queda en negro.

Aunque en principio se pudiera pensar que aquí están las huellas de lo real, que evidentemente desgarran y conmueven, sobretodo a las generaciones que en esos años tenían hijos o eran niños⁴⁸, el dispositivo es claro en filtrar estas imágenes radicales a través del marco de la pantalla del televisor; es un recurso que inmediatamente aísla, crea una barrera, casi una protección entre el espectador y este horror.

El texto es claro, como colombianos nos hemos enterado de casi todo a través de la televisión. Y tal vez por ello, este producto al que nos enfrentamos no es un documental, es la visión televisiva de estos episodios violentos. Por ello en esta secuencia asistimos al teatro -al templo- y una voz desde la oscuridad nos prepara para estar atentos a la narración que está por comenzar. Veremos condenas, ciclos, repeticiones, una tragedia. El televisor es la ventana, a través de la cual haremos el viaje al pasado, al del periodo de una guerra que sí alcanzó a los ciudadanos de todas las clases sociales, a diferencia de otras que ha vivido el país. Somos invitados a acompañar el viaje, pero muchos medios de transporte aparecen en llamas: los autos, los buses, el avión de Avianca en pedazos. No será precisamente un viaje cómodo. La edición se acelera, nos bombardean con estas imágenes del caos. Nos preguntamos ¿qué es lo que sucede aquí? Sólo nos queda invocar a la divinidad para tratar de entender el horror: ¡Dios mío! se lee en el titular.

⁴⁸ Acudiendo al concepto de la posmemoria (Hirsch, 2012).



Imagen 94. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Sobre el cuadro en negro aparece una delgada línea blanca, un rasguño de película fílmica -*scratch*-. En simultánea van apareciendo una a una las letras recortadas de un periódico, como tipeadas por una máquina de escribir, pero en desorden, hasta formar en mayúscula el nombre Pablo Escobar. Detrás de ese texto se superpone un fragmento en formato vertical del rostro en primer plano y con mirada a cámara de Escobar. Ese fragmento desaparece por corte, y entra una luz amarilla -*flare*- en el costado derecho. El texto y el rostro de Escobar aparecen invertidos a negativo fotográfico.

Esta secuencia del cabezote es el despliegue de la marca y está construido al estilo de *motion graphic*, recrea la estrategia de un *scrabble* donde cada letra nos invita a descubrir posibles combinaciones. Cartas de amenaza construidas con letras recortadas de prensa era una de las estrategias de comunicación del cartel de Medellín. El disparo que suena como transición de cambio entre las imágenes de archivo y este diseño, funciona como ruptura también, pasamos de los hechos noticiosos a la construcción ficcional. Las grietas o efecto de envejecimiento es un recurso de diseño muy común cuando se quiere aludir a historias del pasado; aquí estos rasguños permiten también interrumpir el vacío de la pantalla en negro, para dar paso al texto. Las letras en un orden discontinuo conforman primero la frase: Es Pablo..., y si hilamos con el último fotograma del apartado previo, de corrido podemos leer ¡Dios Mío! Es Pablo, es Pablo Escobar. Allí está su medio rostro y su nombre formando una cruz. Pablo nos observa a través de su nombre, descubriremos en este relato lo que hay detrás de lo ya descrito en la prensa. La luz llega a iluminar, pero también enceguece. El negativo anuncia que se trata de un juego de inversiones, oposiciones.



Imagen 95. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Al rostro de Pablo se superponen bloques piramidales rojos, figuras punzantes que rasgan su apellido, así como las manchas rojas que salpican el fondo -llega la sangre-. La edición es parpadeante, las letras aparecen, desaparecen para dar entrada suave, por *mask fading*- al *tagline* de la serie: El patrón del mal⁴⁹. En los cuadros finales de este fragmento se colorea la letra C, para pasar a ser parte de la estrategia de superposiciones, inversiones y fragmentaciones que antes se usó para el rostro del protagonista. La C desaparece y se lee limpiamente el nombre de la serie: Pablo Escobar, el patrón del mal, aunque en casi todos la conocen como Escobar o la del patrón.

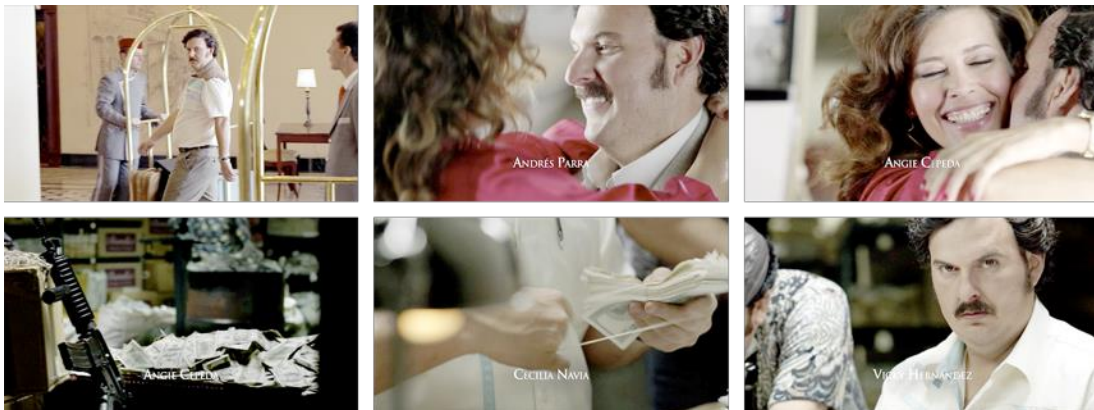


Imagen 96. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.
-Canción *La última bala*, Yuri Buenaventura: *Vendrán terremotos, corruptos y mafiosos. Hombres o mujeres ya no hay miedosos. Mucha plata repartiste por los barrios, convertiste a mis hermanos en sicarios.*

⁴⁹En este recordatorio de marca, la frase publicitaria, que vende el producto, en español un patrón puede ser entendido en dos contextos, primero para designar a una persona que detenta el poder sobre otros, es jefe, contrata y designa trabajos, pero también se le llama patrón al carácter recurrente de un elemento. Así, aunque a Pablo en la serie muchos se refieren a él como el jefe de la mafia, es también clara la intención de mostrar cuáles fueron esos elementos repetitivos que permitieron el ascenso de todo el fenómeno social del narcotráfico y su violencia. Es importante mencionar también aquí que en la versión traducida, el *tagline* es: The Drug Lord, donde se pierde la doble interpretación.

Escobar aparece caminando lento, mirando a cámara fijamente, de nuevo, queda enmarcado en los arcos ojivales que arrastran los empleados de un hotel. Camina de derecha a izquierda, iremos hacia atrás, a revisar su historia. Entra la voz potente de Yuri Buenaventura, en forma de rap, como juglar, anticipa los temas de la serie que veremos: corrupción y mafia, un terremoto que pondrá todo en caos. Comienzan a aparecer los nombres de los actores y actrices principales: Andrés Parra, Angie Cepeda, actriz colombiana de gran reconocimiento internacional. Podría ser la justificación comercial para que no sea Nicolás Montero -Luis Carlos Galán- quien aparezca en segundo lugar.

La canción se refiere a los hombres y mujeres que ya no tienen miedo, pero ¿cuáles hombres y mujeres? En la imagen los únicos hombres son Pablo y los escorzos de algunos de su banda, los mafiosos, y la única mujer es el personaje de Virginia Parejo, una periodista amante de Escobar, vestida de rojo, quien sonríe enamorada y abraza al patrón del mal.

Pero, advertimos que en los créditos aparecen los nombres de las tres protagonistas mujeres cercanas a Escobar: Angie Cepeda -Virginia-, Cecilia Navia -la Patito, la esposa- y Vicky Hernández -doña Enelia, la mamá-, una triada importante. En Colombia -y tal vez Latinoamérica- es una idea popular que un hombre que se comporte como todo un patrón idolatra a su madre, defiende a su esposa y tiene derecho a sus amantes, desde que tenga como mantenerlas.

Y justamente Pablo no tiene problemas al respecto, aparecen los planos de la abundancia de dinero, un cuarto inundado de billetes, las armas funcionan como marco, así sabemos que no ha sido riqueza conseguida con legalidad, sino con violencia; plata y plomo se presenta en esta secuencia. Aparece Escobar organizando un gran mazo de dólares y la canción de Yuri nos recuerda de las acciones bondadosas de este hombre, ese dinero lo repartió entre los barrios pobres, la figura del Robín Hood colombiano. Sin embargo, la canción recuerda también la dualidad, con ese dinero corrompió a los jóvenes, los convirtió en sicarios. Pablo nos mira de nuevo, nos interroga ¿qué opinamos de esto? ¿qué costo tuvo su lucha? Toda guerra tiene sus consecuencias.

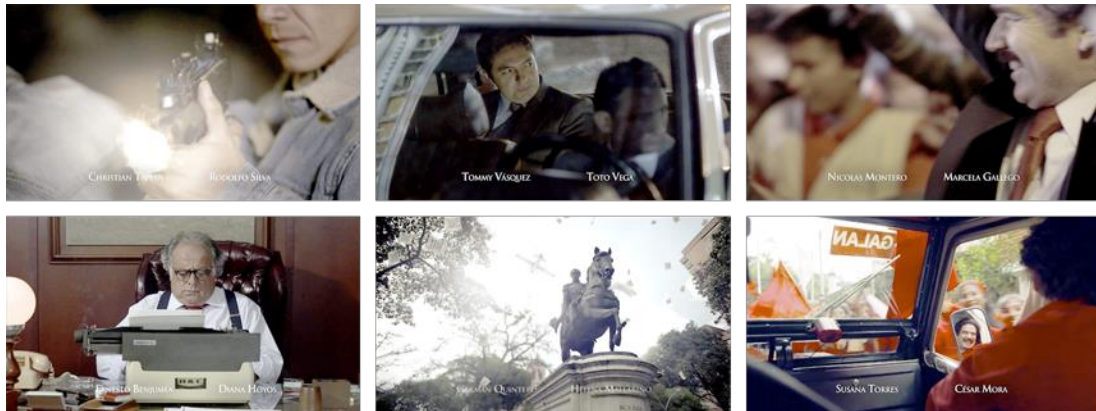


Imagen 96. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

- Yuri: *Se mata la gente*
- Coro: *Pero no las almas*
- Yuri: *Mi patria no cae*
- Coro: *Tropieza o resbala*
- Yuri: *Se pone de pie, se limpia la cara*

La pantalla se ilumina con una ráfaga que sale de una metralleta que acciona un joven en moto, en un plano muy cerrado y en un *travelling circular*. La percusión de la canción acompaña en sincronización perfecta con un fuerte ¡ta-ta-ta!. En seguida se da la secuencia de presentación de los personajes víctima de los atentados de Escobar, Rodrigo Lara en un auto, que observa de izquierda a derecha, el siguiente es un plano en contraposición de Luis Carlos Galán, que mira de derecha a izquierda, y en seguida un plano frontal y central de Guillermo Cano frente a su máquina de escribir.

En seguida aparece un plano contrapicado de la estatua de Simón Bolívar y en el cielo una avioneta que deja caer una lluvia de papeles. Y luego un plano desde el interior de una camioneta donde va sentado Galán, en el espejo retrovisor se ve el rostro sonriente que saluda a algunos seguidores que agitan banderas rojas a su paso. Todos los créditos son los de los actores secundarios. En este fragmento que presenta a los férreos oponentes de Escobar, Yuri Buenaventura comienza una interlocución con un coro, una segunda voz que refuerza la idea que visualmente presenta a estos personajes como héroes patrióticos, como la figura de Bolívar en medio de la secuencia de los tres personajes caídos.



Imagen 97. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

- Corista: *Contar esta historia*
- Yuri: *Mi patria no cae*
- Corista: *Una y mil veces*
- Yuri: *Tropieza o resbala*

Aparecen planos cerrados de la rotativa de un periódico y luego un plano medio donde el personaje de Guillermo Cano juega con su nieta y ensucia su nariz con un poco de harina. Los créditos de idea original de Juana Uribe y Camilo Cano aparecen sobre un detalle metálico de la maquinaria del periódico. De nuevo la alusión a lo cíclico, también reforzado en la letra de la canción y la idea de una historia narrada a través de la prensa, representada en la historia en la figura del director del diario El Espectador. La idea de Uribe y Cano es sólida y las líneas diagonales de la máquina indican ascenso.



Imagen 98. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

- Corista: *No la borres de tu mente*
- Yuri: *Se pone de pie*
- Corista: *Por nuestros muertos*
- Yuri: *Se limpia la cara*
- Corista: *Que cayeron vilmente.*

Continúa un plano contrapicado con una bandera de Colombia que se levanta, el plano medio del personaje del coronel Jiménez -una representación del Coronel Jaime Ramírez Gómez-, el plano de una máquina de escribir que sale volando por los aires y un cortejo, donde está Luis Carlos Galán, que lleva un ataúd saliendo del Capitolio Nacional. Los encuadres de los personajes que encarnan los valores patrióticos son ordenados y simétricos. Con la inclusión de la máquina que cae empieza el descenso, el desorden y los ángulos en picado.

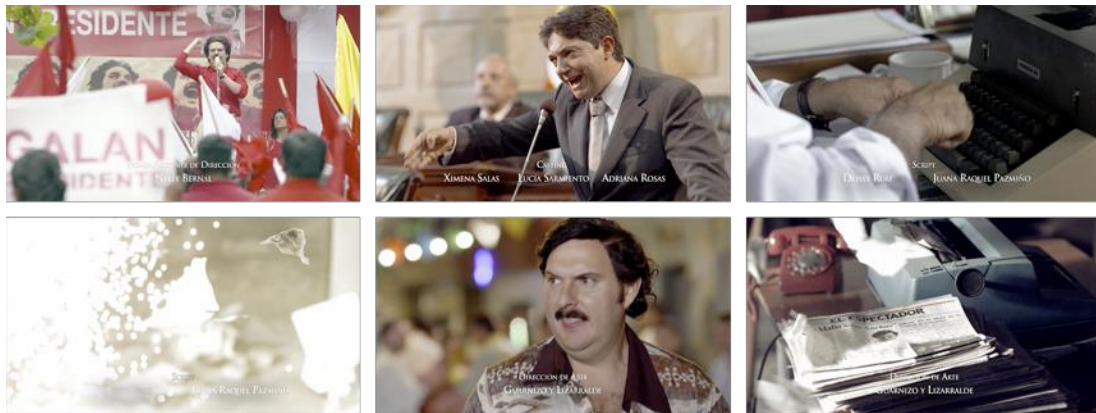


Imagen 99. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.
 -Corista: ¡Nunca más!

El estribillo musical acompaña una secuencia de imágenes que muestra a Galán en campaña frente al micrófono, a Rodrigo Lara en el Congreso en actitud de denuncia, y un plano con las manos de Guillermo Cano tecleando enfáticamente en la máquina de escribir. En seguida un plano fragmentado, un detalle de una explosión, el rostro sonriente y satisfecho de Pablo Escobar y la máquina de escribir junto a una pila de diarios donde se lee el titular: Mafia a sus anchas, un teléfono rojo de disco se ve en el fondo del encuadre; todo sale disparado por una onda explosiva. El montaje es dialéctico, cada uno de los héroes caídos con sus herramientas, la palabra y las armas de Escobar, las bombas y el cinismo, que vemos en su expresión. Los créditos presentan al equipo creativo, Asistente de Dirección, Casting, Script y Dirección de Arte. Esta edición está encaminada a mostrar los valores de la producción, los efectos especiales, la fotografía y la reconstrucción de época, además de los actores reconocidos en la televisión de Colombia que interpretaron a los personajes históricos.

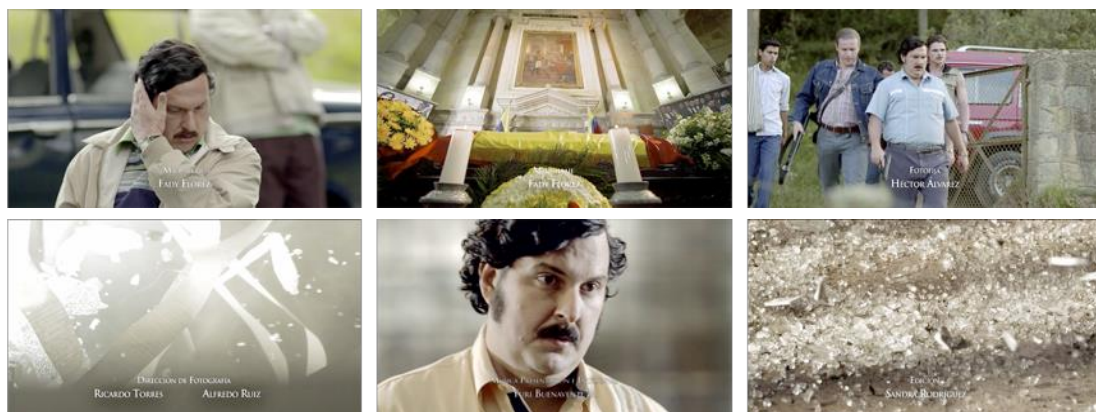


Imagen 100. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.
 -Yuri: Que no se borre de tu mente. En honor a nuestros muertos que cayeron vilmente.

Ya aproximándose al final de la pieza, los planos acompañan el compás de la música, un son salsero y urbano donde resaltan las trompetas. El último plano que recuerda a las víctimas asesinadas es el plano dentro del Capitolio Nacional, en imponente contrapicado, con el cuadro de Bolívar al fondo, enmarcado entre columnas y velas encendidas. A continuación, los planos de fragmentos volando, vidrios rotos, se intercala con los planos de Escobar en diferentes momentos de la actuación, con la mirada perdida y baja. Los créditos son los de Foto fija, Dirección de Fotografía, Música y Edición.



Imagen 101. Fotogramas. Cabezote de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

La orquesta finaliza con fuerza el tema musical sobre un plano que al interior de una casa donde un grupo de policías sube rápidamente la escalera, pero a su paso la cámara se acerca velozmente hasta el cuadro del Divino Niño de Atocha. El eco de la música queda un momento en pantalla, pero a medida que se ejecuta el *fade*, da paso al sonido del fuego que termina de consumir los restos de una portada de El Espectador, con la fotografía de Escobar. Los créditos finales son los de Efectos Visuales, Dirección General, Gerente de Producción y Productor General, los cargos a la cabeza de cualquier proyecto audiovisual. Justamente, es aquí donde encontramos un único trabajo de cámara que se desliga de un punto de vista descriptivo -la posición tercera del espectador (González Requena, 2005)- y asume la condición de personaje narrativo dentro de los planos seleccionados para este cabezote, el acercamiento que se ejecuta con un *steadycam* hasta el cuadro del Niño de Atocha. Este recurso se utilizará en algunos momentos de la serie, que veremos en los siguientes análisis.

3.2.2. Piloto - Escobar, el Patrón del mal⁵⁰

En este primer capítulo se hace la presentación de Pablo Escobar y se desarrollan las etapas de su infancia y juventud, antes de que se convierta en capo de la mafia. Se divide en tres partes: 1. El *teaser*⁵¹, con una duración de tres minutos y medio, contextualizado en el día 2

⁵⁰ El capítulo 1 de la serie tiene dos versiones. Una más larga, de 1 hora de duración, el piloto o demo para ventas internacional en la página oficial de Caracol TV; y otra en versión más corta, de 45 minutos que hace parte del set box en DVD y en Netflix. Para el análisis tomaré escenas de las dos versiones, y mencionaré cuáles fueron suprimidas en la versión corta.

⁵¹ El *teaser* es la escena inicial de un capítulo de serie, en el cual se presenta la premisa, o primera parte del conflicto que se desarrollará. Es una escena que conecta directamente con el cliffhanger o enganche del capítulo anterior y suele ir antes que el cabezote en los seriados de entre 40 minutos efectivos.

de diciembre de 1993, justo antes de que un comando élite de la policía aparezca en la casa de Medellín donde se esconde. Vemos a Escobar intentando comunicarse por teléfono con su familia, mezclado con flashbacks de los actos homicidas y los atentados que cometió a finales de los ochenta y comienzos de los noventa. 2. La narración hace un salto temporal regresivo, hasta la infancia de Escobar, en el Valle de Aburrá en 1959, donde se muestra el contexto familiar, especialmente la relación con su madre Enelia Escobar de Gaviria. Esta parte tiene una duración de quince minutos; y 3. La juventud de Pablo Escobar, con una duración de 23 minutos; donde vemos cómo pasa de ser un delincuente menor en Medellín, a trabajar con El Alguacil, el mayor contrabandista de la época, quien instruirá a Escobar en el negocio y lo pondrá en contacto con Griselda Rojas -La viuda negra, la reina de la coca-.

Para mostrar el sentido que guía el relato, parto de la identificación del punto de ignición, dividido en dos momentos del capítulo 1: la primera parte se presenta cuando Pablo Escobar es niño, y durante una verbena en el pueblo, tiene un encuentro con una *vaca loca*⁵², y la segunda cuando Pablo Escobar llega a una gallera de un barrio marginal en Medellín. Se describen brevemente a continuación y serán examinadas en el delecto de la segunda parte.

3.2.1.1. La fábula: ¿el niño que venció el miedo? - Puntos de ignición

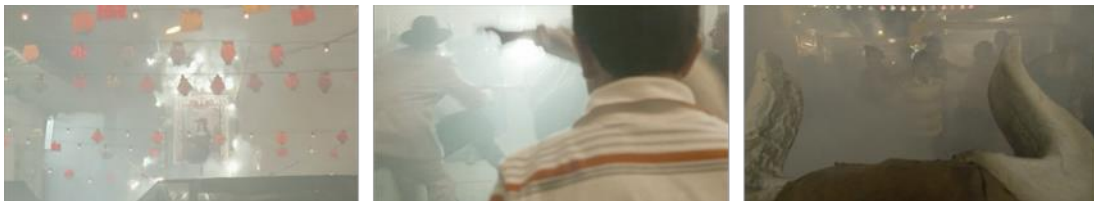


Imagen 102. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

La primera parte del punto de ignición es una escena que ocurre en la noche, la primera noche que vemos en la historia personal de Pablo Escobar. La característica ambiental es el humo y el polvo que se desprenden de la quema de pólvora que sale de una vaca loca. El Niño de Atocha se encuentra al fondo, observa desde la altura la fiesta que se desarrolla en su honor. No es muy clara la fuente de un potente rayo de luz que rompe la niebla, y que Pablo ve en medio de la algarabía. Escapa de los brazos de sus padres y corre casi hipnotizado hacia la figura. En la construcción hay cuidado en no mostrar que este carruaje está conducido por ninguna persona en particular. El punto de vista es el del niño Pablo, quien encuentra en esa

⁵² Es un carruaje hechizo, decorado en forma de vaca que va recubierta con juegos pirotécnicos encendidos, arrastrada al son de la música de la banda y que repentinamente se lanza corriendo hacia la multitud, que huye despavorida para no ser alcanzada por las chispas, "haciendo las delicias de los asistentes conjugando una extraña emoción de diversión y miedo" (*La tradición de la vaca loca* s.f.) Es muy popular en las fiestas patronales de diferentes regiones de Latinoamérica.

figura de la vaca loca una personificación, como en una fábula. ¿Qué atrae a Pablo de esta figura? La cámara asume el POV desde la parte de atrás de la vaca local y se acerca vertiginosamente hacia Pablo y la pregunta se refleja: ¿qué atrae a la vaca loca de Pablo? En el último instante Pablo escapa y alcanza a esquivar el fuego.



Imagen 103. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

En la segunda parte de este punto de ignición, otro animal llama la atención de Escobar joven: un gallo. Es la última secuencia del capítulo 1, El Alguacil lleva a Pablo a una gallera ubicada en La Santísima Trinidad, barrio marginal y zona de tolerancia de la ciudad de Medellín. Cuando entran, una pelea está a punto de comenzar, se hacen las apuestas y Escobar presiente que el gallo pintadito va a ganar. El Alguacil lo corrige y le dice que ese es el gallo saraviado. Escobar, siguiendo su intuición, apuesta a este gallo, que vence y mata al de la patrona, Griselda Rojas, ganando así su oportunidad para entrar a las grandes ligas del crimen. La escena de la pelea está construida con un alto nivel de suspenso y acción.

Sobre los gallos de pelea se dice que son apreciados dentro de los aficionados por su capacidad de renunciar al instinto de supervivencia y llevar sus peleas hasta el extremo de la muerte⁵³: La pregunta que surgió al ver esta escena final me causó incomodidad con el relato y con la experiencia de identificación con el personaje, ¿Se siente Escobar un gallo saraviado? ¿Un *outsider* que a fuerza de su valentía y audacia logra escalar posiciones en medio de una sociedad violenta, que margina y desecha a los individuos que no funcionan dentro del sistema de la oferta y la demanda? Con ayuda de la herramienta del deletreo, profundizaré en las escenas principales de este primer capítulo y trataré de dar respuesta a estas preguntas al final de este apartado.

⁵³ Los admiradores de estos gallos asocian esta actitud con la virtud humana del coraje o la valentía y esto define otra característica de los gallos de pelea que se conoce por "ley", "finura" o "casta". Es tradición gallera sacrificar familias enteras de gallos y gallinas cuando alguno de sus hijos ha rehusado el combate con unas pocas heridas, o sin haber sido herido siquiera. Las gallinas madres suelen ser las más culpadas de este "defecto" porque la tradición les atribuye un papel principal en la herencia de este carácter. Uno de los adagios de los criadores de gallos del estado de Campeche, México, dice así: "Las gallinas dan la ley, los gallos la espuela", queriendo expresar con esto que las hembras transmiten a sus hijos la bravura y el gallo la habilidad para golpear o herir ("Gallo de pelea", 6 de junio de 2019).

3.2.1.2 Teaser: El final y el espejo retrovisor



Imagen 104. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012. **-Voz off de Escobar (archivo real):** *Que a mi nunca en la gran puta vida me van a coger y que yo desde la selva los mando a matar a todos, que a la larga los que van a perder van a ser ellos.*

La escena comienza con un contrapicado mirando al cielo, el texto nos ubica, es Medellín, el 2 de diciembre de 1993 y dice que son los últimos momentos. La cámara baja hasta mostrar la puerta de la casa. Enseguida se ve el rostro de Escobar, visiblemente afectado, enfermo, nervioso. Escobar intenta comunicarse por un teléfono, pero no lo logra. La edición es discontinua, hay constantes *jump cuts*. Los encuadres son estrechos, encuadrados a través de espejos, persianas o marcos de los enseres de un cuarto pequeño y sucio. Escobar evita verse en el reflejo del espejo cuando pasa frente a él.

El evidente contrapunto entre la voz del Pablo Escobar real, que desafiante se jacta de ser invencible y las imágenes que revelan lo opuesto, en los instantes previos a su intento de captura y muerte, nos ubica en el descenso del personaje, lo indica el primer movimiento de cámara. El tema del espejo, y la evitación a verse en él deja la duda ¿qué teme ver? y conectará con la secuencia a continuación.



Imagen 105. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Comienza una edición que utiliza las voces en off de las víctimas de Escobar: Rodrigo Lara, Luis Carlos Galán y Guillermo Cano, intercaladas con la voz en off de Escobar impartiendo las órdenes para sus asesinatos. Cada episodio es acompañado por una música diferente, la de la muerte de Lara es de acción, la del atentado contra Guillermo Cano es de misterio y la de la muerte de Galán es lenta, melancólica, en todos los casos mezclada con un diseño sonoro donde las balas, las explosiones, los gritos suenan claros y fuertes. Las escenas muestran el

resumen de los momentos en el que se ejecuta cada uno de los magnicidios, con gran detalle se ven los impactos de bala y la sangre saltando de los cuerpos de los personajes. Los textos documental la fecha y el lugar exacto de cada atentado. Se utiliza como recurso el archivo real de noticias presentando los atentados, fragmentos del documento del asesinato de Galán en Soacha y un discurso del candidato, entremezclado con las recreaciones de la serie. Como transición entre magnicidios se utiliza una edición en ritmo muy acelerado los fotogramas del cabezote, con la mirada en alto contraste de Escobar. La narración salta entre el pasado y los atentados, y el presente con Escobar enfermo, vomitando, tomando antiácidos, desencajado.

Nos confrontan ante la muerte -lo que Pablo Escobar no quiere ver en su espejo retrovisor-, los magnicidios en detalle, el espectáculo del horror, casi en primera persona, en yuxtaposición con los planos de los signos físicos de la enfermedad de Escobar. Es chocante. El *timing* es precipitado, con la sucesión de un magnicidio tras otro. El diseño sonoro esquizofrénico. Nos confrontan a recordar lo real, con los archivos, pero luego esta edición disruptiva y espectacularizante de las muertes no permite ninguna reflexión. Este estilo de montaje de atracciones alcanza a crear la idea de un Pablo Escobar con malestar - ¿culpa? - al revisar su pasado.



Imagen 106. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

La siguiente secuencia muestra los archivos de la destrucción que dejaron las bombas que Escobar mandó poner en las instalaciones de El Espectador, en el Edificio del DAS y en el Centro 93, acompañada de la voz radial de periodistas, superpuestas unas a otras, narrando el caos del momento. La secuencia, aún con estas voces periodísticas en off regresa al cuarto con Escobar que se asoma por las persianas, temeroso, para ver el exterior.



Imagen 107. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Escobar: *Anote. Las posibilidades de una entrega negociada con el gobierno nacional... (suena un estruendo) Te dejo porque aquí está pasando algo muy raro.*

Este teaser termina con una llamada que hace Escobar a su familia. Su hijo toma nota de indicaciones que le está dando su padre para la prensa. La llamada está siendo rastreada y

la escena termina con Escobar despidiéndose de su hijo. Vemos el cuarto con más claridad, la luz de la ventana es casi enceguecedora; Escobar aparece enmarcado por el cuadro del Sagrado Corazón a la izquierda y el de María Auxiliadora a la derecha; los encuadres de Escobar y su familia son bajos, tanto el niño como Escobar se ven amplios. El plano de los detectives es en ángulo alto, se ven agrupados, incómodos, con sus cuerpos volcados a las máquinas de monitoreo.

La mirada de terror de Escobar va de derecha a izquierda, y allí llega el fundido a negro. Esta última frase que Escobar dice a su familia hace eco a lo largo de toda la serie. Escobar está extrañado, pero para un hombre que llegó a tal nivel de perversidad, insensibilidad y crueldad ¿que puede ser raro? El ejercicio que desarrolla el relato será revisar en el pasado, y ver a través del espejo retrovisor, para confrontar las visiones.

3.2.1.3. I Parte: La infancia de Pablo

- **Pablo y el puente**

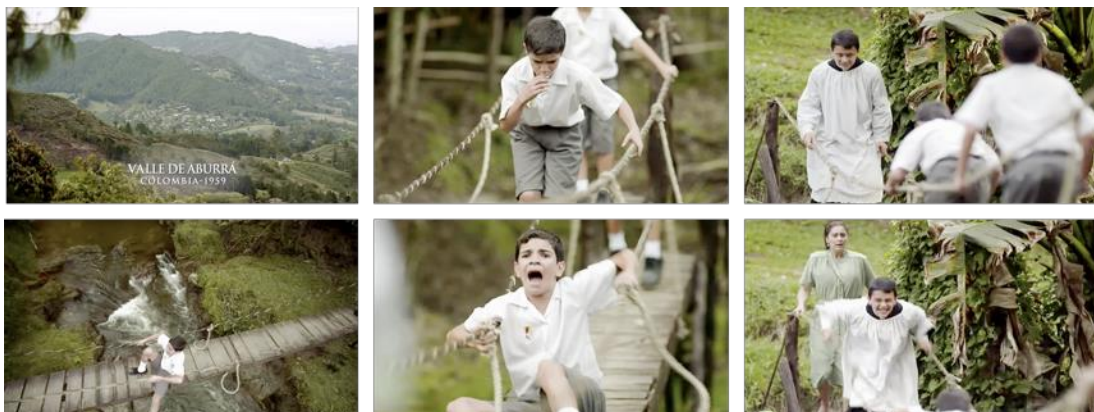


Imagen 108. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V., 2012.

-Peluche: *Pasa por aquí Pablo, que no te va a pasar nada.*

-Pablo: *¡Ay no, no! ¡Mi mamá lo va a regañar!*

-Peluche: *Deje de ser gallina.*

-Enelia: *¡Vos es que me querés matar al niño o qué!*

Arranca la secuencia en un imponente paisaje montañoso del Valle de Aburrá, en 1959. Escobar niño está intentando cruzar un puente, sobre un riachuelo se persigna, pide al cielo que no lo deje morir. Pero su hermano Peluche y su primo Gustavo, como pilatuna, comienzan a zarandear las cuerdas. Pablo pierde el equilibrio y cae sentado y grita con fuerza para que paren. Los planos de la escena son de ángulos muy extremos, en cenital y nadir, que muestra el puente como un abismo. Pero el ángulo desde la altura de los niños muestra que se trata de una pequeña altura. Entonces llega la madre y reprende a los mayores, Peluche recibe un jalón de orejas, mientras Pablo sigue sollozando sentado en el puente, sin levantarse.



Imagen 109. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Pablo: *(sollozando)* Ay mami, casi me caigo.

-Enelia: *Pero no se cayó, ¡párese pues!*

-Pablo: *Pero mami casi me caigo.*

-Enelia: *¡Pero que no se cayó! No llorés que los hombres no lloran. Venga, venga, vamos*

Enelia se acerca a Pablo y lo alienta a levantarse. Cuando Pablo llora el ángulo en cenital muestra el río suave cruzar al fondo y la postura imponente de su madre, quien viste un vestido con falda ancha verde -que se camufla con los diferentes verdes de ese lugar rural y montañoso- y un pañolón vinotinto en su cabeza. Al final de la escena, en actitud más conciliadora, Enelia invita a Pablo a acompañarla, después de haber dejado claro que ella quiere un hijo que cumpla con el requisito de ser más macho, que no demuestra debilidad, pero que sigue cerca de la falda de su madre.

Pablo se levanta y cruza el puente, sabiendo que su llanto conmueve a su mamá. Sabe que no hay obstáculos más allá de los que lleva en su interior. Las siguientes secuencias de la infancia muestran el camino libre, que se abre ante su transformación a criminal.

- **Pablo y el fuego**



Imagen 110. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Los primos Gaviria están en una procesión a la virgen. Peluche lleva un velón encendido y va como monaguillo. Pablo llega en actitud misteriosa, y mira hacia atrás. Vemos la estatua de la Virgen del Carmen, quien tiene su mirada hacia el frente.

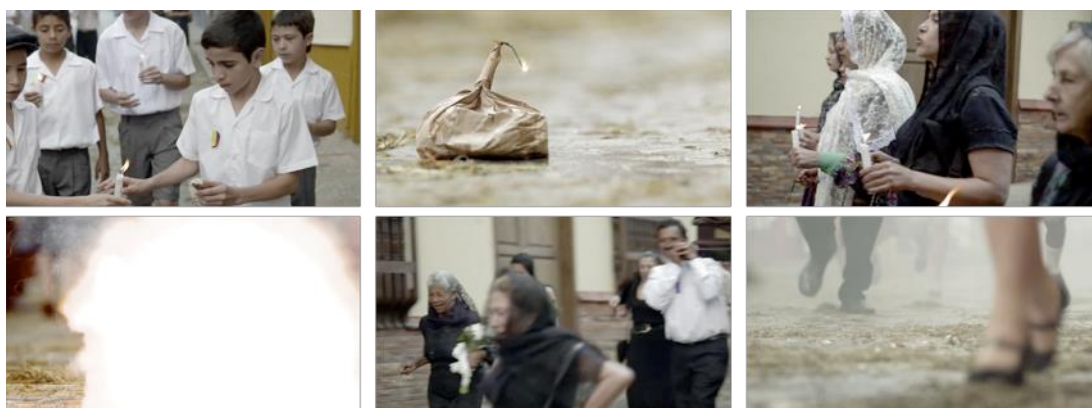


Imagen 111. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Pablo saca de su bolsillo una bolsa con mecha, recibe el fuego de manos de su primo Gustavo. Advertimos que dentro de los niños que acompañan la procesión algunos tienen bandera de Colombia en su pecho, como Pablo y otros no. Lanza la bolsa al suelo. Las mujeres devotas van concentradas en sus rezos. La bolsa estalla y todos salen a correr en actitud divertida, ríen nerviosos mientras corren. El humo se dispersa y vemos el piso rugoso y los pies de hombres y mujeres que se dispersan. El fuego y la explosión en primer término, muy cerca incluye la mirada de exploración en torno a la sorpresa, al ver de cerca.



Imagen 112. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Los primos Gaviria se esconden detrás de una esquina y se ríen del caos que acaban de crear. La risa del niño Pablo es exagerada y durante un momento casi que mira directo a cámara. Su primo celebra la pilatuna y el humo hace que se vean un poco difusos los personajes. La música es la versión instrumental de la salsa rap del cabezote. Es un estribillo con trompetas que se usará en todos los momentos donde Escobar y sus bandoleros salen triunfantes, progresan o hacen algo ¿gracioso? ¿travieso? El tono es ligero, la fotografía luminosa, casi de comedia, hasta los mismos feligreses salen corriendo muertos de la risa. Ninguna figura adulta o de autoridad aparece en esta secuencia y los niños disfrutan sin límites. La mirada de Pablo a la virgen, buscando que nadie lo vea, es una mirada que ella no devuelve, al igual que la de todos los extras, quienes aparecen miran al frente, no se dan cuenta de la situación. Luego el humo tampoco permitirá ver con claridad. Pablo va formando su personalidad

caprichosa. Si antes mostró temor en el puente, ahora actúa como líder del desorden, para su diversión.

- **La vaca loca: primera parte del punto de ignición**



Imagen 113. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Es la noche de la verbena en las fiestas religiosas en el pueblo. Se ve a través del humo y los faroles una imagen de El Niño de Atocha. La vaca loca aparece en medio del jolgorio. El traje va encendido con pólvora que va explotando en el trayecto. Los hombres de diferentes edades se paran frente a ella, la desafían y cuando ya está muy cerca la esquivan. El plano en POV del disfraz deja ver unos cuernos de yeso o papel como unos brazos abiertos.



Imagen 114. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-**Enelia:** ¡Pablo venga, Pablo vení!

-**Gustavo (off):** ¿y eso qué fue Pablo? ¿Muy machito para unas cosas y gallina para otras?

-**Pablo:** No, gallina, no, yo no soy ningún gallina.

La familia Escobar está en la fiesta. Observan desde los bordes de la plaza el paso de la vaca loca. Enelia y Fidel, el papá de Pablo, observan atemorizados y cubren a sus hijos e hijas. Pablo y Gustavo están encantados, ríen. De pronto Pablo se escapa de su familia, sin que sus padres lo puedan detener. Su madre le grita para que regrese. Su padre solo hace un gesto tímido por tratar de detenerlo. Pablo se para desafiante ante a la luz. La vaca lo mira de frente, se acerca rápidamente. Se crea una confrontación de miradas en plano / contra plano. En el último instante Pablo se alcanza a quitar. En la banda sonora, a pesar de que al fondo suena la papayera que ameniza el ambiente de fiesta, la música incidental o extradiegética es una

pieza de bajos profundos y ecos, con ambiente misterioso -es el clip sonoro que usarán en los momentos donde los personajes enfrentan un peligro-. Al final, justo cuando Pablo escapa de la vaca, en off empezará a sonar un diálogo entre Gustavo y Pablo, donde le preguntan qué fue eso que hizo con la vaca, si es un macho para unas cosas y gallina para otras, a lo que Pablo responde: *Gallina no mijo, yo no soy ningún gallina*. Pero en realidad, en el fondo sabe que sí lo es. Es un oportunista, un vivo, que activará su instinto de supervivencia para saber en qué momento escapar. La mirada de la vacaloca acercándose a Pablo está ejecutada de nuevo con la estrategia del acercamiento, del travelling en steadycam. ¿qué piensa Pablo o qué quería al enfrentarse a la vaca loca? La intención de mostrar el rito de paso es clara, en la noche de verbena y bajo la mirada del Niño de Atocha. Sus padres ya no ejercen autoridad sobre él. Este niño de 10 años realiza el mismo acto de demostración de hombría que los adultos del pueblo. Pero entre esos hombres no está Fidel, quien no atina a hacer nada frente a ese hijo que escapa. La frase que Pablo le contesta a su primo va en contravía de sus actos. Dice no ser un gallina, pero escapa de la vaca.

Ninguna posición tercera para la cámara, pero tampoco aquella otra, manierista, que conducía la mirada al ámbito de la seducción: la cámara es emplazada siempre -es decir: desde el primer momento-, a través de un uso masivo del plano subjetivo, allí donde la pulsión escópica alcanza el vértice de su paroxismo. Es decir, simultáneamente en la posición del psicópata y en la de su víctima, generando un asfixiante mecanismo de suspense que convoca al goce del atravesamiento -y de la aniquilación- del objeto: el ojo del espectador es arrastrado a la experiencia inmediata de lo real (González Requena, 2006, p. 583).

- **La fantasía del dinero milagroso**



Imagen 115. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

- Fidel: *¿pendejadas? Si yo ya hice el estudio y ese es el camino que lleva al tesoro.*
- Enelia: *¿Vos es que sos bobo Fidel o te hacés? Si eso de las huacas fuera verdad hace mucho tiempo las hubieran sacado. ¿Y por qué preciso en las fiestas?*
- Fidel: *Ah porque es que es en las fiestas que las almas les hacen el favor a los pobrecitos y les entregan el tesoro.*
- Enelia: *¿Ah sí? entonces mucha suerte ¡qué te volvás rico!*
- Fidel: *Usted es la primera que nos va a ver aquí desmayada cuando nos vea las manos llenas de oro.*
- Enelia: *¡Já!*

Enelia discute con Fidel, quien sostiene una pala y un suncho para antorcha. Aparece enmarcado entre las puertas de los costados de la casa. Enelia trata a Fidel como a un niño, y le lanza miradas de desprecio. Al fondo, un enorme altar a la Virgen iluminada, a la que Enelia le da la espalda al despedirse de su marido.

El tema del dinero fácil y de la idea fantasiosa de hacerse rico por cuenta de un alma caritativa que ayuda a los pobres, mostrándoles el camino al tesoro, se encarna en Fidel, pero no está lejos de la identificación del espectador, ya que inmediatamente hace conexión con la historia de las famosas caletas que Pablo Escobar usaría como estrategia para proteger su fortuna en los tiempos de su persecución. El verde del vestido de Enelia se repite en toda la casa, es claro que la familia Escobar es un matriarcado. Enelia se acerca a la virgen -quien concibió a su hijo sin la necesidad de un hombre-, justo cuando el padre de sus hijos demuestra falta de inteligencia y de astucia. Ella tampoco lo necesita ya. Sin embargo, quién de los dos tiene un espíritu más fantasioso, el padre que pone sus esperanzas en que un ánima bendita lo guiará a un tesoro o ella que inunda de velas el altar de sus devociones a la Virgen y el Niño. Seguro en sus peticiones también está la de la plata.

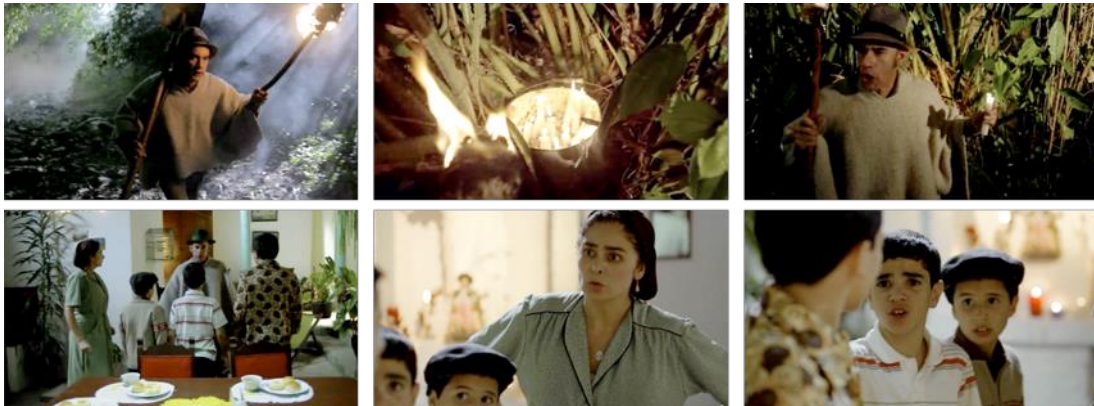


Imagen 116. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Fidel: *Vengan a ver los tres cochinitos, se me paran aquí.*

-Enelia: *¡A ver, gritá mas duro a ver si me despiertas a los niños!*

-Fidel: *¡Escuchá primero lo que tengo que decir! Estos tres culicagados ya no están respetando ni siquiera al papá. Imagínense que me pusieron un baldado de velas para engañarme de que ese era el camino que me llevaba al tesoro. Yo creo que fue Peluche.*

-Peluche: *No, yo no fui, fue Pablo el que nos convenció.*

-Enelia: *A ver Pablo Emilio ¡díga la verdad!*

-Pablo: *La verdad es que él nos chantajeó, él nos dijo que si no hacíamos lo que él nos dijera nos iba a acusar con ustedes de que nosotros tuvimos la idea, pero él tuvo la idea desde el principio hasta el final.*

Fidel aparece junto al río en la noche, se abre paso entre la niebla, y se acerca a lo que él cree es un fuego fatuo, la señal del tesoro. Detrás de los árboles están los tres niños Gaviria, sosteniendo una canasta con velas. Todo ha sido idea de Pablo. Salen corriendo al ver que Fidel se acerca. Al llegar a la fuente de luz Fidel se lleva la mala sorpresa de ver que su guaca es solo un tarro de galletas lleno de velas. Enfurece y comienza a llamar a Peluche. Enelia ha recibido a los niños cuando llegaron corriendo y sabe los tres niños han sido cómplices de la pilatuna. La figura de Fidel se ve casi aplastada ante los tres niños, la esposa y la mesa de

comida. La pregunta por la verdad que hace Enelia a Pablo es en presencia del fuego encendido en las veladoras que acompañan el altar del Niño de Atocha al fondo.



Imagen 117. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Enelia observa con sorpresa, pero en silencio la respuesta de su hijo menor. Fidel le da una tunda a Peluche. Una biga de la casa divide al padre que golpea y a Peluche que recibe los golpes, las dos víctimas de Pablo, quien observa la violencia con satisfacción, mientras su madre lo abraza a él y a su primo Gustavo. Ya han recibido la bendición de la madre para hacer su voluntad.

- **La violencia y la protección divina del niño de Atocha⁵⁴**

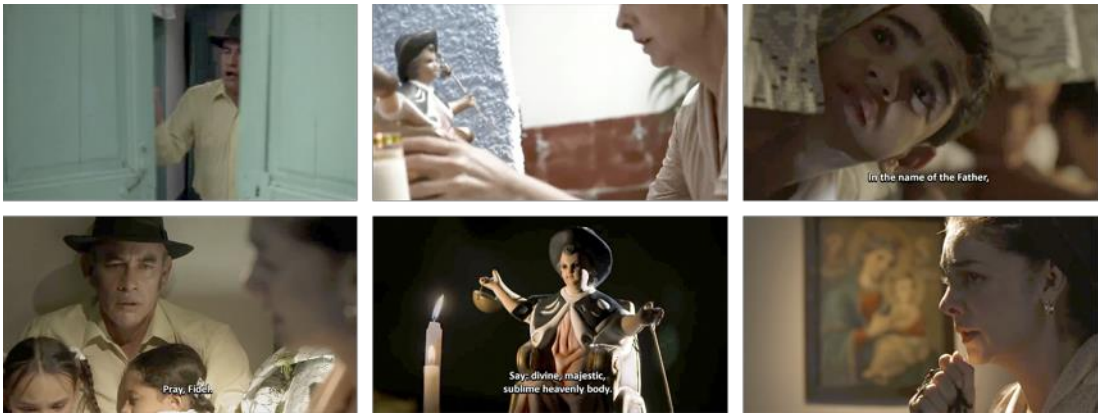


Imagen 118. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Al pueblo ha llegado un grupo de Chulavitas, que llegan exterminando a su paso a todos los habitantes. Enelia es profesora en el pueblo. Inmediatamente escuchan de la llegada, la familia se refugia en la casa. Enelia toma la estatua del Niño de Atocha. Se refugian todos en el cuarto. Los niños se esconden debajo de la cama y las niñas se refugian en los brazos del padre. Enelia comienza la oración al Santo Niño de Atocha.

Ante la insistente pregunta de su esposo sobre ¿qué hacer? Ella, solo atina a decir que deben rezar, mientras escuchan al fondo, los golpes, los disparos y los gritos que preguntan por la

⁵⁴ Esta escena aparece dentro del capítulo piloto, en la página de ventas internacionales del Canal Caracol, pero fue eliminada de la emisión abierta por televisión y para los otros formatos de distribución comercial, como Netflix o eet box en DVD.

profesora liberal a la que van a matar. La imagen del Niño de Atocha pasa a primer plano por primera vez en las secuencias, es un protagonista, se encuentra en medio de la oscuridad con sus brazos extendidos y la luz de una vela que no se apaga a pesar de que ondea al viento. Enelia sostiene un rosario y al fondo la imagen de la Virgen que sostiene a otro niño. Pero en la familia Escobar, quien está abrazando a sus hijas es Fidel.



Imagen 119. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Cuando terminan las masacres, la familia escapa. La madre no resiste ver el horror que ha quedado en el pueblo. Les pide a sus hijos que tampoco vean. Pero claro, Pablo no puede escapar a la mirada, a lo real. Observa un cadáver colgado -nosotros también, aunque no tenemos la misma información visual que si recibe el niño-. El fuego que acompaña al fondo ahora realmente es evidencia de la destrucción. Las paredes llenas de huellas de la balacera funcionan como telón para el encuentro con el vacío de la muerte.



Imagen 120. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Antes de irse, no puede evitar voltear a mirar una vez más. La cámara nos deja ver la maleta. El viaje que Pablo comenzó intentando cruzar el puente ha terminado. Ha desaparecido toda la inocencia, su infancia ha quedado atrás, para dar paso al joven sin miedo.

- **La premisa de la madre: El mundo es para los vivos, no para los bobos**

Pablo ha cometido una trampa con un examen en la escuela, el profesor lo ha descubierto y ha llamado a Enelia para dar las quejas respectivas del comportamiento de su hijo. En la escena Enelia se ha sentado frente a Pablo, y aunque en principio parece que lo va a regañar y castigar por la trampa, la sorpresa llega con la frase en la que la madre sella el destino de Pablo.



Imagen 121. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.
-Enelia: *"Pablo Emilio, le voy a dar un consejo, el día que usted haga algo malo, hágalo bien hecho, no sea tan pendejo de dejarse pillar... Pablo Emilio, este mundo es pa' los vivos, no para los bobos, para los avispa 'o y uno tiene que aprender con quien caza las peleas, no se te vaya a olvidar... Uno no puede dejarse pillar ¡zurrón!"*.

La figura de la virgen, que siempre hemos visto acompañando a Enelia en el fondo del encuadre, aquí aparece cortada, no vemos el rostro, sino sólo los pies que se muestran atrás y desenfocados. Esta es la escena que funciona como transición entre la etapa del niño al joven. Ocurre en Envigado, luego de que la familia Escobar ha sido desplazada por la violencia. Enelia ha debido asumir la crianza de sus hijos, y ahora en la urbe deben ajustarse a un modo de supervivencia más salvaje, en el que el que gana no es necesariamente el más fuerte, sino el más astuto, el que sabe cuáles peleas librar y cuáles no.

3.2.1.4. II Parte: La juventud de Pablo

- **El juramento del primer millón**



Imagen 122. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.
-Fabio: *¿cuándo va a ser que este pechito se monte en una avioneta de esas ah? Aunque sea para ir a Bogotá a conocer esa nevera.*
-Pablo: *Y a Bogotá pa' qué Fabito, si aquí Medellín lo tiene todo. Si uno va a montar en avión, que valga la pena, por lo menos a la USA o a Europa. Y eso sí con la hembra que nos merecemos.*
-Peluche: *Vos no hacés si no mentar plata y mujeres todo el día; plata y mujeres es lo único que te importa.*
-Pablo: *Ah sí, después de mi mamá, para mi lo más importante es la plata y las mujeres.*
-Peluche: *¿Y tu pensás que te vas a volver rico vendiendo cigarrillos?*
-Gustavo: *Ahhh primo, ese es solo el comienzo, ya verás, ya verás.*
-Pablo: *Voy a hacer un juramento: Si de aquí a cinco años, yo no tengo un millón de pesos en el bolsillo, me pego un tiro. Y vea, lo juro por el Divino Niño de Atocha.*

Pablo tiene 22 años. Anda en bandada con su hermano Peluche, su primo Gustavo y su próximo cuñado, Fabio. Observan desde una montaña la imponente pista del aeropuerto. Los encuadres desde abajo los hace ver no como simple muchachos soñadores, sino como

hombres altivos. Pablo y Gustavo son quienes están sentados, mientras los otros dos muchachos están relajados. Usar el contexto de la montaña para impartir el juramento recuerda la figura del libertador Simón Bolívar -figura significativa reiterativa en el cabezote en los cuadros y estatuas- y su juramento en el Monte Sacro, en Italia⁵⁵.

- **El Alguacil, el maestro de Escobar**



Imagen 123. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Gustavo: *Mirá primo, ese no es el Alguacil.*

-Pablo: *Si primo, si parece que es ese.*

-Gustavo: *¡Mirá esas naves! ¡No, mirá esa mamota! Esa seguridad solo la da el poder económico primo, la satisfacción de surgir de la nada. Parece el Padrino.*

-Pablo: *¿Padrino? ¡Padrino Don Corleone! Ese lo que es un pobre contrabandista primo.*

Gustavo y Pablo se encuentran en el cementerio robando lápidas, cuando ven llegar unos lujosos carros y a El Alguacil, acompañado de mujeres hermosas. Todos alrededor se acercan a saludarlo y le rinden pleitesía. Los jóvenes discuten sobre el estatus social y el poder del ascenso. En los encuadres los dos primos quedan enmarcados entre las cúpulas de los mausoleos que se levantan tras de ellos. Visten de colores claros, lo cual contrasta con los trajes oscuros de la comitiva que acompaña al Alguacil. Pablo es más ambicioso que su primo Gustavo y deja claro que ese hombre no es referencia -lo es el personaje del libro de Puzzo-, pero sí será necesario para el ascenso.



Imagen 124. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Durante el capítulo Pablo y Gustavo se ponen a las órdenes de El Alguacil, y con él coronan el primer contrabando con un cargamento de mercancía que cruzan la frontera con Ecuador

⁵⁵ El juramento se atribuye a Simón Bolívar en una visita a Roma: “muestra la faceta ilustrada y romántica de Bolívar, imbuido en un idealismo juvenil (tenía 22 años cuando lo realizó) y decepcionado por los avatares de su vida, luego del fallecimiento de su esposa, en 1803, juró el 15 de agosto en la colina de Monte Sacro, para consagrar su vida a la liberación del continente latinoamericano (“*Juramento en el Monte Sacro*”, 15 de mayo de 2012). Pablo Escobar está enterrado en el cementerio Jardines de Montesacro, en Itagüí.

a través del soborno a todo un comando del Ejército. El Alguacil también le mostrará a Pablo cómo es el negocio del tráfico de cocaína, que en ese momento es aún un negocio incipiente. Los planos muestran el arquetipo del maestro: las negociaciones se realizan ante un gran cuadro de la última cena, la mesa tiene figuras laberínticas que anticipan el largo camino que Pablo recorre en el mundo de la delincuencia.



Imagen 125. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

En la escena donde Pablo recibe su primer millón como pago por el trabajo de contrabando con El Alguacil, el POV vuelve a hacerse presente. Pablo está acomodando unas cámaras de seguridad de monitoreo. Sus brazos extendidos mirando hacia arriba y la mirada frontal que rompe la cuarta pared de nuevo. Al recibir el dinero, se persigna y agradece a Alguacil, ya que le acaba de salvar la vida.

- **El gallo saraviado: segunda parte del punto de ignición**



Imagen 126. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Alguacil: *¿República independiente Antioquia Federal Pablito?*

-Pablo: *¿Por qué se ríe Alguacil? ¿A usted no le parece que este departamento debería independizarse de Colombia? Yo creo que tiene los recursos suficientes para mantenerse sola.*

-Alguacil: *Vos sos muy charro Pablo. ¡Caminá te muestro una república independiente aquí en pleno Medellín ome!*

Pablo está limpiando una calcomanía recién pegada en un auto. El Alguacil lo mira con ironía sobre esta idea. Pablo se muestra convencido ante la idea de independencia que debe tener Antioquia, trayendo a colación uno de los pilares de lo que culturalmente se conoce como el *orgullo paisa*. Este será la primera pista que abre el punto de ignición, la necesidad de reconocimiento, de superioridad y de diferencia que Pablo ansía. Al llegar al barrio de la

Santísima Trinidad, barrio marginal y zona de tolerancia en Medellín. Los planos, casi documentales, presentan una cotidianidad animada, donde hay jóvenes y viejos desocupados jugando fútbol o tomando cerveza, y mujeres que ejercen la prostitución a la espera de clientes.



Imagen 127. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.
-Alguacil: ¡Miren! Les presento al putas de Envigado. Estos que se creen los berracos de Aguadas... No, ome. Es que aquí si lo que hay es gente importante. Quiubo Mireyita.

A la llegada de la camioneta de El Alguacil y Pablo todos le dan la bienvenida. Un largo recorrido, de nuevo con el recurso tecnológico del *steadycam*, sobre un largo pasillo estrecho indica que se están sumergiendo. En la entrada de la gallera aparecen por primera vez Mireya y Chili, dos personajes claves que se convertirán en el relato en los bandidos de Escobar. Desde la entrada a la gallera las ropas que visten todos indican texturas y estampados vistosos. Son los setentas y la influencia del hipismo en la moda está en auge, pero funciona en el plano de la identificación o imaginario.



Imagen 128. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.
-Pablo: Oiga primo yo creo que el gallo que va a ganar es ese el de las pinticas.
-Alguacil: El saraviado hombre. Cien mil pesos al saraviado, ¿quién va?
-Gustavo: Se animó el patrón, ya va a empezar a botar la platica.
-Alguacil: Nadie me va a recibir la plata jome, no! ¿qué clase de gallera es esta mijo? ¿es que mi billete no vale?

Griselda: ¡No, claro vale! Y yo le respaldo la apuesta señor. Sólo me tenés que explicar por qué es que vas a apostar contra mi gallo.

Gustavo: Si ese gallo pierde, a vos y a mi nos sacan de aquí espuleados.

Pablo: Pero ¿qué? Yo lo único que le dije es que a mi me parecía que ese iba a ganar, yo no le dije que apostara.

Alguacil: Oíste Pablo, ojalá seas tan bueno pa' esto como pa' lo del trabajo de la mosca. Vamo' a ver.

Pablo: (gritando a los que reciben las apuestas) Bueno, le voy con veinte mil al saraviado ¿quién más le va? (a Gustavo) Eso para que vea primo que yo no soy miedoso como usted. Yo donde pongo la lengua pongo la plata.

La gallera se encuentra llena de hombres vestidos de camisas de texturas vistosas, algunos con sombreros, ponchos y carrieles. Pablo se fija en el gallo con manchas. Griselda es la única mujer dentro de la gallera. Es la patrona. Viste con la misma combinación de colores que el cabezote de la serie. Su gallo es el negro. Alguacil y al final, un Pablo un poco nervioso, apuestan contra ese gallo negro. Se miran desafiantes con Griselda. Se desarrolla la pelea. La cámara intercala planos cercanos a la arena, con la lucha de los gallos, con planos de Pablo, Griselda y la emoción del público. El gallo saraviado se impone sobre el negro, pero no se ve en ningún momento el cadáver o sangre. Pablo celebra la victoria.

En esta segunda parte del punto de ignición, en el énfasis que se imprime al señalamiento del plumaje del gallo, que percibimos que Pablo en realidad no es la encarnación de la valentía y del guerrero. En la frase que Pablo lanza a su primo encierra la intención de demostrar, en su enunciación que ya no es más ese niño temeroso que no quería cruzar el puente, se cree valiente, pero sus acciones -y el dispositivo audiovisual- demuestran lo contrario. Con ayuda del dinero que ha ganado de su trabajo con El Alguacil puede entrar al ruedo, comprando un soldado que luchará por él. Todos esos hombres y mujeres del barrio de la Santísima Trinidad son como el gallo que le gustó a Pablo, y serán su ejército, la carne de cañón en su batalla por el poder. Será un buen patrón, pero el patrón perverso.



Imagen 129. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Pablo: Mucho gusto mi señora, Pablo Emilio Escobar Gaviria, a sus órdenes. Le presento a mi primo.

Griselda: Mucho gusto. Bienvenidos al barrio de la Santísima Trinidad.

Gonzalo: ¿Y por qué le dicen así?

Griselda: Por que lo único que no hay aquí son santos.

Alguacil: Usted doña Graciela, usted está a punto de ser un santo.

Griselda: ¡Ja ¡No hombre, es que hace un tiempo un alcalde le dio por recoger todo lo que no le servía y traerlo para acá, dízque para la zona de tolerancia! Y debe ser por eso, por aquí lo único que somos es tolerantes, ¿o no alguacil?

Alguacil: Lo que usted diga señora.

Griselda: Este es un barrio importante, tan importante que Gardel se murió aquí. (observa a Pablo) Mirá pa' rriba, desde allá antes de que se chocara el avión Gardel lo último que vio fue ahí, ahí donde vos estás parado, ¿cómo te parece?

Esta parte de la conversación entre Griselda y Escobar fue recortada en la versión para televisión, pero tiene importancia recogerla de la versión larga en este punto, ya que Griselda hace alusión a otro de los elementos populares del llamado orgullo paisa, ser conocidos por ser la ciudad donde murió el más grande cantante de Tangos de todas las épocas. Y por otro lado Griselda menciona el origen del barrio, a donde han llegado los excluidos, los abandonados, los que una sociedad desechó, pero que Pablo rápidamente intuye puede aprovechar.



Imagen 130. Fotogramas. Capítulo 1 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Pablo: Pues doña Graciela, este es un barrio de gente importante.

-Graciela: ¡Así es! Y variadita, muy variadita... Somos hijos de borrachas, viciosas, ladronas... ¡Miráme bien, que eso es lo que soy yo, Graciela Rojas, una hija de perra!

-Alguacil: Graciela yo le dije que le iba a traer alguien con futuro. échele ojo a este muchacho. Yo he conocido sangres frías, pero ¿cómo esté? ¡Eh, ave maría!

En los encuadres iniciales son incluidos en conjunto Gustavo, Pablo y El Alguacil, mientras escuchan esa declaración con reconocimiento de clase -de casta- que hace Griselda; ella se presenta como una hija de perra, pero no menciona su padre. Los dos últimos planos se cierran al plano / contraplano de los rostros de Griselda y Pablo, a quien primero vimos con la mirada baja hacia el ruedo, alta hacia el cielo donde pasaba el avión de Gardel, ahora mira de frente y sostiene su mirada, se reconoce como igual a la patrona.

3.2.3. Magnicidio de Galán en Escobar, el patrón del mal

El personaje de Luis Carlos Galán en la series uno de los más trabajados y de mayor exposición, asumiendo el antagonismo frente a Escobar. Para el deletreo utilizo las categorías establecidas en el capítulo 1, buscando la figura política, el asesinato y las honras fúnebres dentro de la construcción narrativa.

3.2.3.1. Galán, el prohombre

El personaje de Luis Carlos Galán es interpretado por el actor Nicolás Montero y aparece desde el capítulo 7 de la serie, cuando en la historia corre el año 1981 en Colombia, época de campañas presidenciales para la elección en 1982. Se establecerá como el contradictor político de Escobar hasta el capítulo 45, cuando sucede la escena de su asesinato. Galán aparece como un personaje íntegro, recto, muy trabajador y un dedicado esposo, padre de familia y amigo. También como un personaje serio, pero en el tratamiento de caracterización se siente el esfuerzo por mostrar a un Galán más cercano, alegre y humano, cuando se muestra en su faceta de padre, esposo o amigo. En cada capítulo aparece alrededor de diez minutos, en escenas en las cuales se despliegan sus cualidades como servidor público, siempre en lucha permanente contra la corrupción y el narcotráfico. También establece una relación cercana con Guillermo Cano, director del diario El Espectador, con quien busca una alianza para destapar el pasado oscuro de Escobar, cuando comienza su carrera política. Los colores que siempre lo acompañan son el blanco y el rojo, propios de los partidos políticos de los cuales hizo parte a lo largo de la década del ochenta y siempre estará acompañado, ya sea por su familia, por Rodrigo Lara o por los periodistas del periódico El Espectador.



Imagen 131. Fotogramas. Capítulo 7 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Lara: *Vamos suave Luis Carlos, las carreteras en estos pueblos pueden ser muy complicadas.*

-Galán: *¡Que no Rodrigo!, que nos están esperando. No quiero llegar tarde.*

-Lara: *Por quince minutos que llegemos tarde no va a pasar nada. Lo primero que este país necesita es un presidente sano.*

-Galán: *Lo primero que necesita este país es un presidente que sanee al Estado.*

-Lara: *Y carreteras.*

-Galán: *Precisamente. Mire, con un Estado sano, el presupuesto de las carreteras y de las obras no se queda en manos de políticos corruptos y en contratos. Así no estaríamos en estas. ¡Vamos! (dirigiéndose al conductor, sonríe ampliamente).*

Galán aparece por primera vez en el puesto del copiloto de una camioneta blanca y usando una camisa color rojo, los colores del liberalismo; está en el puesto del copiloto, frente al espejo retrovisor -en su intervención en la escena posterior, hablará sobre la intención de revisar y superar el pasado del país-. Galán habla alegremente con su compañero de partido Rodrigo Lara, sobre detener la corrupción y se ofrece como el candidato que limpiará al Estado.



Imagen 132. Fotogramas. Capítulo 7 de la serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Multitud: ¡Galán, amigo, el pueblo está contigo!

-Galán: (Enérgico en su discurso) *Nuestra patria se encuentra ante una disyuntiva histórica, o mantiene el pasado lleno de maquinarias, de burocracia y clientelismo, o se abre camino de cara a un futuro de honestidad y de progreso. En el Nuevo Liberalismo estamos dispuestos a dar esa pelea en contra de ese pasado oscuro, que no nos permite asumir el papel al que estamos llamados en el concierto de las naciones.*

-Multitud: ¡Se vive, se siente, Galán está presente!

La escena recrea el momento en la que será inmortalizada la fotografía emblemática de su campaña. Mientras que en la original el gesto es de fuerza y seriedad, en la fotografía de la ficción, el gesto de Galán es el de una gran sonrisa al cielo. El capítulo 7 presenta también, en contraste, los ideales de ascenso político de Escobar, quien busca una alianza con el Nuevo Liberalismo, a través de Ortiz, uno de los candidatos en las listas del partido de Galán y Lara. Galán aparece en un total de 35 capítulos de los 74 que conforman la serie.

El esfuerzo por construir un personaje íntegro, siempre impecable, en planos luminosos, abiertos y con una construcción armónica y en planos que engrandecen la figura. Es un hombre de familia, alegre y amoroso con sus hijos. Se construye en la historia como el opositor de Escobar y desde el momento en que decide sacarlo de las filas del Nuevo Liberalismo, la construcción de las secuencias es de evidente contraste.

3.2.3.2. Secuencia del magnicidio de Galán

En el capítulo 45 de la serie se representa el atentado en Soacha, recreado minuciosamente por primera vez en una serie de ficción colombiana. Las grabaciones del registro inmediato de la muerte del camarógrafo Calderón se mezclan con una detallada puesta en escena en el punto de la historia que corresponde a este magnicidio. En el guión se tejen los nexos entre

los autores intelectuales, Pablo Escobar y Alberto Santofimio - Santorini en la serie -, y los autores materiales del político -los gatilleros de Gonzalo Rodríguez Gacha entrenados por el mercenario israelí Yair Klein en los cursos financiados por las AUC y el Cartel de Medellín-, de acuerdo con la narrativa y versión expuesta en el libro de Salazar. Esta propuesta en Escobar, el patrón del mal construye el sistema de imágenes desde dos puntos de vista: primero, el sentimiento de precariedad en la seguridad del candidato al arriesgar su vida por decisiones que él mismo ha tomado y también cuestiones de destino -héroe trágico⁵⁶.

Segundo, se presenta la idea de maximizar el P.O.V - *point of view*- de un participante omnipresente en todo el operativo del asesinato. De esta manera, en el siguiente delecto podemos ver cómo la ficción se encarga de completar la información que no aparece en la noticia. Somos espectadores, testigos directos de nuevo, con el privilegio del detalle, el espectáculo de la muerte.



Imagen 133. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Los asesores se dan cuenta que no hay policía y el ambiente es desordenado y turbio. La escena muestra el lugar del caos, mucha gente, alcohol, y de nuevo uno de los elementos del sistema de imágenes de la serie: el fuego. La policía hace caso omiso a las advertencias. Se trata de una oda a la incompetencia de las instituciones encargadas de proteger.

⁵⁶ Por ejemplo, en la novela periodística La parábola de Pablo, Salazar menciona que Mauricio Puerta, astrólogo de los famosos en Colombia, le advirtió a Galán de su sino trágico en agosto.

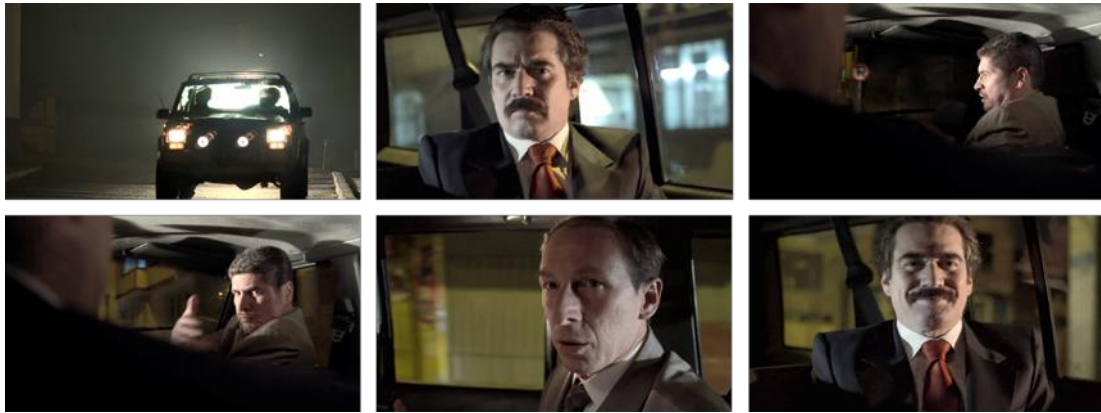


Imagen 134. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

En medio de la noche, el auto de Galán atraviesa la ciudad. En conversación con sus escoltas se presenta preocupado por su seguridad. Su escolta de confianza le recuerda que jamás lo abandonará. Galán en el centro del encuadre, en la mira. El escolta infiltrado lo observa desde el asiento delantero, le apunta con su mano.



Imagen 135. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Nicky Calderón aparece en la escena y plantea sus inquietudes sobre la seguridad del candidato. Es para todos evidente que algo sucederá. La crónica de la muerte anunciada.



Imagen 136. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

La banda de chalecos rojos en primer plano anuncia el punto de vista alto, desde el que tendremos como espectadores la mejor silla para ver el horror. En un acto de paroxismo extremo, la recreación también presenta a Jesús, chucho, Calderón, en la representación de un camarógrafo desprevenido que se encuentra en el evento. Es una lástima que no hayan decidido en la representación darle un papel más protagónico.



Imagen 137. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

El dispositivo de montaje muestra en simultánea el seguimiento al operativo. Es una mala noche de salud para Escobar. Está indigestado. Rodríguez Gacha aparece detrás de un entramado de muchos recovecos. Aquí existe una compleja red de agentes que se han dispuesto a lograr el asesinato del candidato.

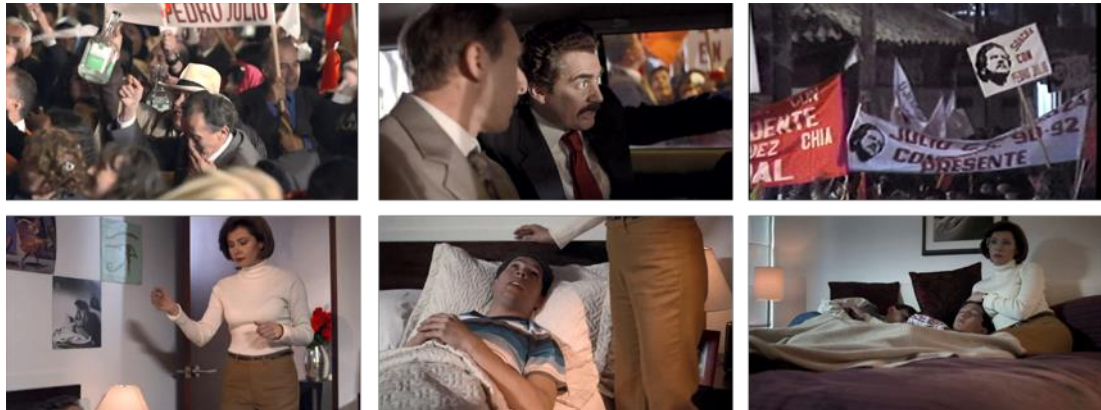


Imagen 138. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

El punto de vista de la narración es omnipresente, estamos al tiempo en la casa de la familia Galán -la casa impecable, blanca, ordenada, perfecta-. Galán asiste a Soacha, el ambiente está lleno de gente borracha y mucho desorden. El guardaespaldas del político hace la observación sobre los peligros de esa manifestación.



Imagen 139. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

La escena comienza con el candidato llegando a la plaza sobre la camioneta. Se ve feliz y radiante, rodeado de las banderas de su partido. La narración se despliega hacia el contra plano del sicario. El hombre del sombrero blanco que aparece en las fotografías de José Herchel Ruiz. Las miradas cómplices entre este hombre y el escolta infiltrado no dejan lugar a las dudas.



Imagen 140. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Galán se presenta en la plaza, en encuadres muy cerrados que lo siguen desde la óptica lejana, se desenfoca por momentos y desaparece detrás de las bombas rojas, muchas bombas rojas.

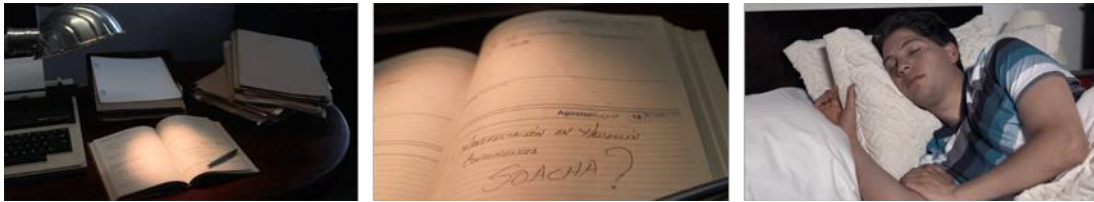


Imagen 141. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

En una escena alterna, en un ambiente enrarecido, sobre el escritorio está la agenda de Galán. Soacha aparece con un gran signo de interrogación, aunque el resto de la agenda de la semana está vacío.



Imagen 142. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

De nuevo en paralelo, los enemigos de Galán aparecen disfrutando, esperando el momento del deceso. Alberto Santofimio (Santorini en la serie). El fuego sagrado. La mirada del psicópata.



Imagen 143. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Escobar duerme después de una comida casera. La relación entre comida y muerte, propia por ejemplo de las narraciones en la mafia italiana, aparecen reiterativamente. El plato que comió Escobar llevaba sangre - salsa de tomate-.

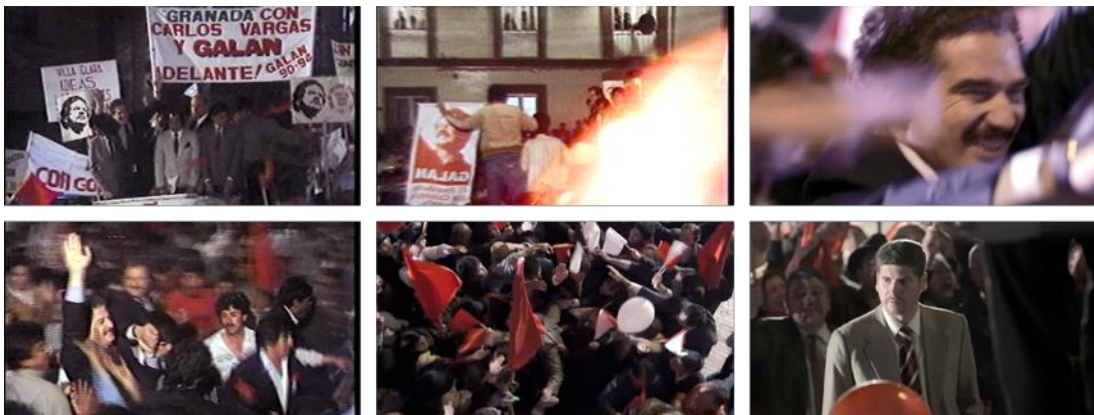


Imagen 144. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

El ascenso final. El seguimiento de Galán en la multitud permite ver la acción y seguirla en detalle, hasta los ángulos cenitales.



Imagen 145. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

El hombre de las sombras: Galán sube a la tarima, y desde el ángulo imposible, desde atrás vemos a la multitud y el gesto trágico que ocasionará su muerte. Sube los brazos, en gesto de saludo. El sicario del sombrero blanco dispara su ametralladora. Vemos el fuego de la ráfaga estallar en pantalla.





Imagen 146. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

La caída del héroe: Los medios de comunicación y la grabación de la video evidencia. Las imágenes del archivo se combinan en esta nueva ficción, la dotan de verosimilitud, superan al registro inicial, lo subliman.



Imagen 147. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

En un extremo ángulo cenital vemos el cuerpo herido de Galán. El recurso recuerda estéticas similares, como las utilizadas por Mel Gibson en La Pasión (2004).



Imagen 148. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

El caos bajando de la tarima: La secuencia de la ficción se mezcla con las de las imágenes de la noticia. El tránsito entre unas y otras es casi transparente. Desde este ángulo divino vemos las heridas sobre el candidato Galán.



Imagen 149. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

La secuencia termina con el carro del doctor César Gaviria, jefe de campaña de Galán - luego de su deceso candidato y finalmente presidente de Colombia-, llevando al personaje a un hospital cercano.



Imagen 150. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Doña Gloria recibe la temible noticia. De nuevo la narración es angustiosa e incluye la vida del escolta que dio su vida para proteger la de Galán Un homenaje que los hijos del político desearon incluir en los relatos.



Imagen 151. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

El escolta cumple su palabra hasta donde puede. Fallece viendo como su jefe y amigo también. La tragedia continua. La familia recibe coordenadas confusas sobre la ubicación de

Galán. hacen un recorrido infructuoso por varios hospitales. Atraviesan la ciudad en una patrulla de policía, mientras Galán va en una ambulancia, conducida por un joven que es igual a su hijo mayor.



Imagen 152. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

En las noticias se da la noticia del atentado, y unos ciudadanos que van en una buseta rumbo Muzu, se angustian ante el hecho. El hombre que disparó se encuentra en esa buseta y va tranquilo y satisfecho del deber cumplido.

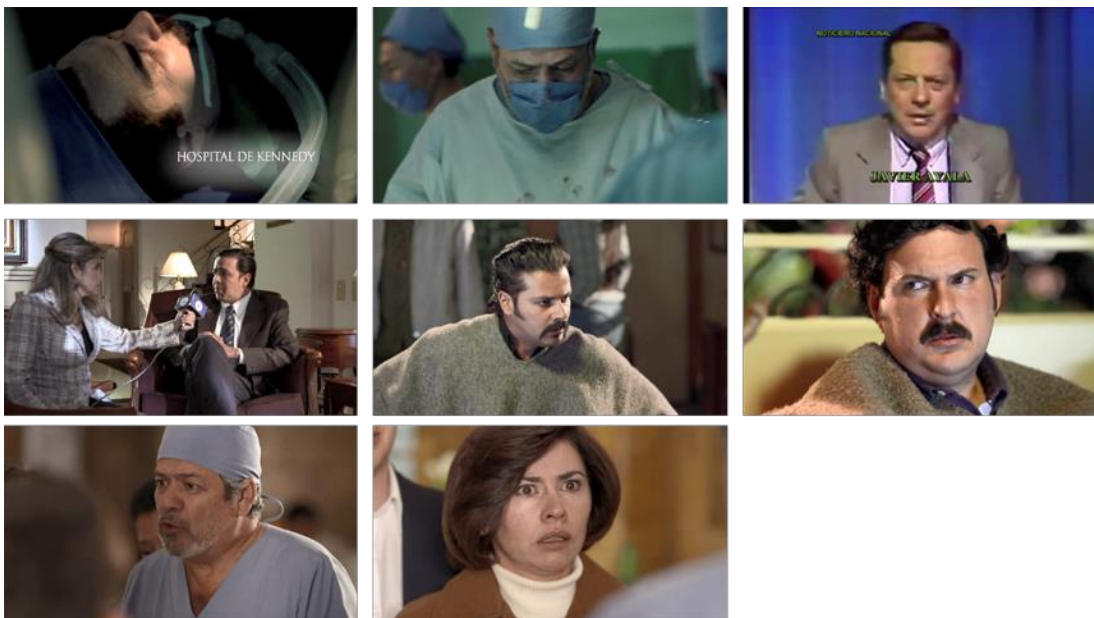


Imagen 153. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

La noticia del deceso finalmente es real. La cara de Gloria recoge la emoción. Escobar ha recibido su triunfo en forma de venganza.



Imagen 154. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

El dolor, la conmoción real, y la de la ficción, son una sola ahora.



Imagen 155. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

El espectador arma la primera plana del día siguiente, ante una reflexión sobre la guerra que se desatará por este magnicidio.



Imagen 156. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

El gatillero sonríe satisfecho, mientras ve la noticia en la panadería. La imagen del televisor, el traductor de las imágenes del registro con las de la ficción. La cápsula que conecta las dos mediaciones.



Imagen 157. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

3.2.3.3. El dolor, las multitudes, el homenaje a Galán



Imagen 158. Fotogramas. Capítulo 45. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.
-Yuri Buenaventura: El guerrero levantó su mano señalando hacia el infinito. El guerrero dice que estas lágrimas son la risa del mañana que me espera. El guerrero cabalgando entre las nubes, me ha enseñado que estos prismas terrenales no son nada, comparado con mi pueblo que desde sus entrañas se libera. El guerrero sin miedo fue buscando hermandad, buscando fortaleza con el alma, con el alma limpia, con la sonrisa, con la sonrisa plena.

La serie realiza un montaje con la canción de Yuri Buenaventura El Guerrero. Que inicialmente hablaba de Simón Bolívar, pero que en el proceso de intertexto y transcodificación es puesta en favor de la representación de otro héroe de la patria, que cae, pero que el pueblo se levantará. El rito de la memoria cultural.



Imagen 159. Fotogramas. Capítulo 46. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Toda esta secuencia desbordante y carnavalesca sobre el magnicidio de Galán termina cuando Juan Manuel Galán, en el entierro de su padre entrega la tutela a César Gaviria y no a Santofimio. Escobar aparece en paralelo con la imagen de la virgen protectora al fondo.

3.2.4. Lo político y lo humano de Jaramillo en Escobar, el patrón del mal

En el capítulo 55, un carro bomba estalla frente a un carro de la policía. Se ven los cuerpos caídos y la sangre. Con la voz de Bernardo Jaramillo leyendo la noticia del periódico aparece por primera vez, en un comedor amplio. Junto con Mariela, su compañera, sirven el desayuno. La construcción del espacio resalta un cuadro de un festival de jazz y un mantel verde, con frutas y jugo amarillo – los colores del partido de Jaramillo-. Bernardo y Mariela entablan una conversación sobre Escobar y su responsabilidad en la guerra que libra con el Estado y también con su partido. En seguida la pareja sale de una gran casa y en la entrada, junto a tres autos, espera una cohorte de doce escoltas, a los cuales Bernardo saluda uno a uno. Mariela intenta que Bernardo se ponga un chaleco antibalas, pero él lo rechaza.

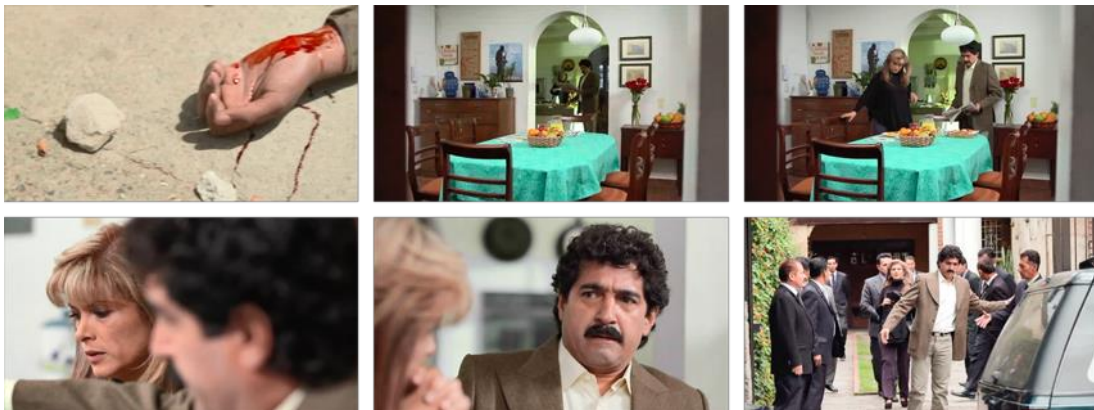


Imagen 160. Fotogramas. Capítulo 55. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Jaramillo: *Por dios, hasta cuándo van a seguir cometiendo estas barbaridades. Es una locura.*

-Mariela: *¿sabes hasta cuándo? Hasta que cambien las condiciones sociales y la riqueza esté mejor distribuida.*

-Jaramillo: *No mija, esto no tiene nada que ver con la riqueza. Esto es consecuencia del intento fallido de negociación con el cartel de Medellín. Este carro bomba lo puso Pablo Escobar. Usted sabe que él no actúa solo, que él está con los paramilitares, que él financia esta guerra sucia, y también financia la guerra que ha emprendido contra nosotros... (con mirada angustiada) es como si nos quisieran borrar del panorama político del país.*

El personaje de Jaramillo presenta con claridad la idea de que Escobar es el motor financiero de la persecución que libran los grupos paramilitares contra los partidos de izquierda y las guerrillas -los hermanos Moreno en la serie-. También se establece el amor de la pareja como protagonista y lo más importante de este personaje en las escenas de su historia. Jaramillo siempre aparecerá acompañado por Mariela, expresando afecto. Finalmente se presenta a un hombre temerario, que no utiliza el chaleco antibalas, que era consciente de su muerte inminente, como se le ha descrito en las memorias y biografías disponibles.

3.2.4.1. Los candidatos de la izquierda aclaran su papel

La escena conecta con un debate de candidatos presidenciales, donde aparecen Santorini, César Gaviria y Diego Pizano. La sala del debate es pequeña y se ven algunas cámaras de televisión. Existe una intención de presentar un contexto en el cual el gobierno ha hecho el proceso de paz con la guerrilla del MR20 y de explicar cómo esta transición a la democracia permite que los candidatos de la izquierda puedan presentarse a la elección presidencial.



Imagen 161. Fotogramas. Capítulo 55. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Jaramillo: *Se ha dicho, incluso desde el gobierno que yo soy el candidato de la guerrilla. Nada menos cierto y más temerario. Ojalá el presidente de la República se de cuenta de que esas frágiles afirmaciones ponen todavía más en riesgo mi integridad. Yo soy el candidato del pueblo, de una gran mayoría que siente que ha llegado el momento de lograr un país más justo y equitativo para la clase trabajadora. Muchas gracias.*

-Pizano: *Fue gracias a las gestiones de paz del presidente que nuestro movimiento dejó de ser un grupo guerrillero para convertirse en una fuerza política, presente en las próximas elecciones. Con una visión de igualdad social, desarrollo responsable y sobretodo de paz y reconciliación en todo el territorio nacional.*

El público aplaude y Bernardo y Diego se dan la mano en gesto solidario. A continuación, la escena conecta con los campos de entrenamiento de Lucio y Miguel Moreno, donde dos jóvenes primos han sido reclutados para la misión del asesinato de los dos candidatos. La gestualidad de los actores que representan a los candidatos es fiel a los archivos y la memoria en la construcción de las figuras públicas⁵⁷.

⁵⁷ Es importante recordar en este punto que Escobar, el patrón del mal fue una serie que contó con los testimonios y el apoyo de familiares de las víctimas de los acontecimientos.



Imagen 162. Fotogramas. Capítulo 55. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Bernardo: *Mañana, tan pronto me entere que voy a ser elegido senador de la República, quiero que viajemos los dos a Santa Marta, ocho días, tú y yo solitos... con eso puedo preparar la campaña presidencial, las propuestas.*

-Mariela: *Sabes que me parece perfecto, claro porque podemos ir a la catedral de Santa Marta mi vida y así podemos rezar por tí, para que nada malo te pase. Y sobre todo para que te dejen decirle a la gente esa propuesta tan maravillosa de país que tú tienes ... (Bernardo, suspira pensativo. Mariela lo acaricia) - ¿qué tienes?*

-Bernardo: *Nada, que te amo... te amo mucho. (Se besan).*

El contrapunto será la estructura de estos dos capítulos. Mientras los candidatos aparecen siempre rodeados de sus familias y seres cercanos, los hermanos Moreno y Pablo Escobar están planeando los atentados y moviendo los hilos para que se ejecuten con éxito las muertes de los candidatos presidenciales. La pareja de Mariela y Bernardo, son como en el melodrama interno, los protagonistas de esta secuencia. La empatía que pretenden generar hacia este personaje es por la historia de amor truncada, por un tercero en discordia, la intolerancia.

3.2.4.2. Secuencia del magnicidio de Jaramillo



Imagen 163. Fotogramas. Capítulo 55. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Mariela: *Gatico, ¿no crees que es mejor no hacer este viaje? Estaríamos más seguros en Bogotá que en Santa Marta, ¿no te parece?*

-Bernardo: *Mira mi amor, si me van a hacer daño lo pueden hacer aquí en Bogotá, en Santa Marta o en Cafarnaúm (la mira fijamente) -No te preocupes, todo va a salir bien. Vamos para el aeropuerto, nos va a dejar el avión. (Se besan cariñosamente).*

En esta escena se muestra un esquema de escoltas numeroso para el candidato Jaramillo y llama la atención la gran casa de la que sale el candidato de la izquierda.

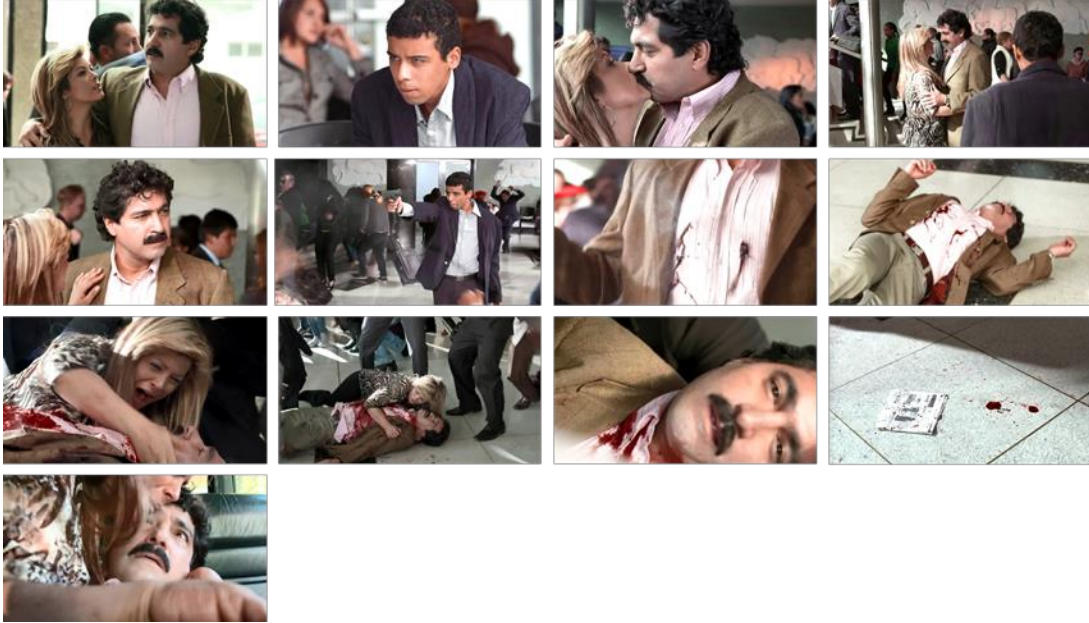


Imagen 164. Fotogramas. Capítulo 55. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-Bernardo: *¡Estos hijueputas me mataron!*

-Mariela: *¡No! ¡Bernardo!*

-Bernardo: *¡Abrazame! ... me voy a morir... protégeme...*

Bernardo y Mariela llegan al aeropuerto. Pasan las puertas y están acompañados de varios escoltas. Mientras conversan, los sicarios de los Moreno tienen listo el dispositivo, las armas y se encargan de distraer a la policía del lugar. Mientras pasan las puertas y caminan por los pasillos, mientras conversan, se abrazan y se besan, los dos sicarios entrenados por Lucio Moreno están atentos a los movimientos de Jaramillo. Cuando la pareja está desprevenida, abrazándose, el sicario se acerca a Jaramillo y descarga la ráfaga del arma contra su cuerpo. Inmediatamente Mariela se lanza sobre él. Jaramillo está muy mal herido. Lo llevan rápidamente al auto. Mariela lo abraza, mientras él muere en sus brazos. Quedan los vestigios de sangre en el suelo. El sicario es abatido por los escoltas. Jaramillo es llevado en un auto, pero en la siguiente escena, a través de un mensaje radial se da la noticia de la muerte de Jaramillo. En seguida, aparece la rueda de prensa con el director del Departamento de Seguridad, el general Peraza.



Imagen 165. Fotogramas. Capítulo 55. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

-General Peraza: *Esta es pues una situación lamentable para la democracia colombiana, un acto demencial y repudiable, que la sociedad debe condenar (pasa a off a través del radio que sostiene Escobar). Ya este es el segundo candidato presidencial que cae. Y según nuestras pesquisas a manos de las balas asesinas del cartel de Medellín encabezada por el peor asesino y delincuente de este país: Pablo Escobar Gaviria.*

-Escobar: *Ahí está pintado ese güevón, ese simio no tiene ni una sola prueba para lanzar una acusación de semejante gravedad contra mi persona.*

-Peluche: *El hombre era de izquierda, buena gente, revoltoso, izquierdoso, pero buena gente.*

-Escobar: *no es que yo le digo una cosa a usted peluche, si este general de mierda tuviera idea de lo que está hablando sabría que yo siempre he comulgado con los pensamientos de la izquierda, ¿o no le consta a usted Gonzalo? ¿Siempre! desde el colegio, desde la escuela.*

-Gonzalo: *Si a mí me consta, además usted intervino para no matar guerrilleros y vea ahora con las que nos salen.*

-Escobar: *Como se le ocurre a usted pensar que él era un guerrillero. Era una persona, si acaso máximo, comunista, una persona letrada, con ideales de izquierda... cómo se le ocurre a usted pensar que yo voy a entrarle a alguien así.*

En Escobar el patrón del mal se entrevistó un discurso que trata de ser respetuoso con la figura de los líderes de izquierda. En este caso puesto en escena a través de esta conversación, con tono irónico y humorístico, entre Peluche, Pablo y Gonzalo.

3.2.4.3. El entierro de Jaramillo, sin las multitudes



Imagen 166. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012.

Pizarro toma las banderas de Bernardo. El entierro se ve bastante calmado y oficialista. Aparece, siguiendo al féretro, el presidente. De nuevo el mensaje de respetuosidad al personaje.

3.2.5. Pizarro, el poeta

Carlos Pizarro acompaña a Mariela en el cortejo fúnebre de Jaramillo. Aparecen también el presidente y el Ministro de Defensa.



Imagen 167. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012

Mariela advierte a Pizarro que él será el siguiente. Pizarro dice que continuará con el legado de Jaramillo y que no desistirá de su lucha.

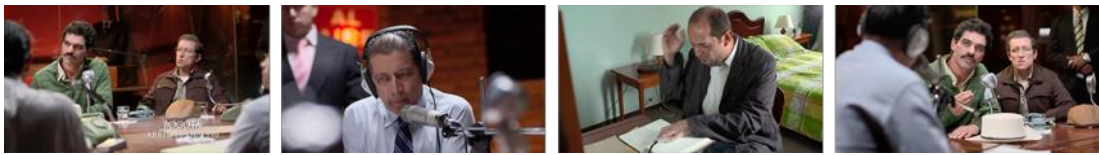


Imagen 168. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012

El día del atentado, Pizarro visita una emisora radial. Habla sobre su proyecto de país, de la paz, la reconciliación. Anuncia también que sale en vuelo para Cali en pocos minutos. Esta fue la última entrevista de Pizarro, realizada por Yamid Amat, en donde premonitoriamente le dice al final al candidato: por favor cuídese mucho.



Imagen 169. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012

En el auto camino al aeropuerto Navarro increpa a Pizarro sobre la carta que escribe y alude a que es un acto que no puede dejar de hacer ni un momento de tiempo libre. Pizano le pide el favor a Navarro de entregar esa carta a su hermana, una figura que inventó la ficción y que condensa la figura de las mujeres que rodearon la vida de Pizano, su compañera, sus hijas, a las cuales dejó un legado en cartas que hoy en día hace parte de su legado ideológico.

3.2.5.1. Secuencia del magnicidio de Pizano



Imagen 170. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012

Leonel Elías Restrepo Gutiérrez, realiza el acto para el que fue contratado. el despliegue del dispositivo audiovisual para narrar el magnicidio es mucho más económico en el despliegue, que el de Galán, e incluso el de Jaramillo. En las escenas de los atentados, siempre el autor intelectual aparece con una bebida transparente, en este caso Carlos Castaño.

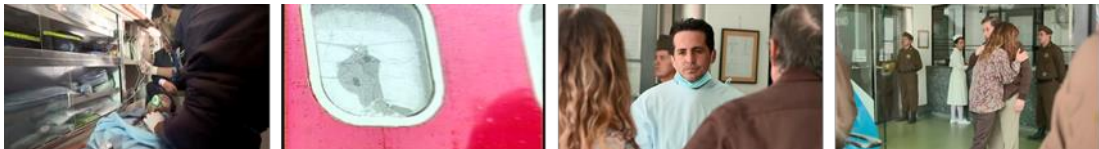


Imagen 171. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012

Pizarro muere en el hospital, su hermana y Navarro llegan hasta allí y se funden en el abrazo de dolor. Las imágenes de los vestigios del atentado real de nuevo cierran el ciclo de interpretación.



Imagen 172. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012

Escobar es culpado de esta muerte también. En el encuadre aparece entre rejas, anticipando también el siguiente capítulo de su historia, cuando negociará la entrada a la cárcel con el gobierno de César Gaviria.

3.2.5.2. Las multitudes, el dolor, los legados que deja Pizarro



Imagen 173. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012

En este caso, la recreación hace el ejercicio de mostrar a las multitudes que acompañaron el entierro. Navarro invita al respeto y la cordura, sin desmanes, porque así n es la izquierda decente.



Imagen 174. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012

En el discurso final la hermana de Pizarro y Navarro discuten sobre la inviabilidad de un proyecto de renovación política en el país. La esperanza de un cambio ha sido sepultada con el cuerpo de Pizarro.



Imagen 175. Fotogramas. Capítulo 56. Serie de televisión Pablo Escobar, el patrón del mal de Caracol T.V, 2012

Los hermanos Castaño se funde en un abrazo victorioso. Su proyecto de aniquilación de la izquierda es exitoso. Establecer esta secuencia de planos abre de nuevo ese resquicio en torno al tipo de mensaje que se pueda estar recibiendo, un abrazo fraterno, de una familia que no se rinde, es un discurso que funciona muy bien en una sociedad donde el valor de que por la familia todo vale, puede ser leído de maneras abiertas.

3.3. Lectura del texto audiovisual en Tres Caínes

En el caso de la serie de Gustavo Bolívar, el deletreo no se extiende con un despliegue amplio, como en la serie anterior, ya que los elementos audiovisuales encontrados son de una factura inferior. Sin embargo, el texto verbal es clave en esta serie, los personajes y la historia avanza a partir de los discursos desplegados por los personajes, por lo cual prestaremos principal atención a esta área. El deletreo se divide en tres piezas extraídas de la serie: El cabezote, el cual se presenta hacia el minuto 5 de cada capítulo; el primer capítulo o piloto, donde se narra la acción detonante que convierte a los Castaño de una familia trabajadora campesina a un grupo sanguinario militar cooptado por el narcotráfico. Finalmente se describen las escenas de la serie donde aparecen los candidatos presidenciales asesinados, que en este relato aparecen como personajes pasajeros y anecdóticos.

3.3.1. Cabezote Tres Caínes

Esta pieza tiene una duración de 1 minuto 19 segundos, se compone de cuatro partes, la primera es una animación en motion graphics donde el nombre y tag line de la producción: Los 3 Caínes, la historia de una venganza real; la segunda parte es una secuencia producida en estudio, donde aparecen los personajes protagonistas en un marcado contraluz, aparecen y desaparecen dentro de una zona de luz y sombra. La tercera parte es una construcción en la cual, sobre el cuerpo de una mujer desnuda, tres alacranes combaten entre sí. La última secuencia corresponde a un resumen de algunas escenas de la serie, en las cuales existe un despliegue de elementos de producción.

3.3.1.1. La falsedad como punto de partida de la lectura en Tres Caínes



Imagen 176. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013. Punto de ignición.

Los fotogramas anteriores corresponden al segundo 58 del cabezote, escena en la cual se ve la explosión de un auto en medio de lo que parece ser una selva. El joven Carlos Castaño huye de un auto azul, cuando este estalla y la onda explosiva lo empuja hasta un grupo de personas, entre las que está su hermano Fidel Castaño y otros hombres. Al deletrear la escena se encuentra el efecto de la explosión mal ejecutado técnicamente. De acuerdo con las

herramientas de lectura que proporcionan la experiencia del cine de efectos especiales y las producciones cinematográficas del Hollywood contemporáneo, donde los VFX -Visual Effects o efectos visuales digitales- son el elemento de más desarrollo tecnológico en la última década del cine comercial y globalizado, esta escena no logra crear el efecto verosímil, la iluminación, la actuación y la composición digital de las imágenes evidencian el bajo presupuesto de la producción. Y en general en este punto de ignición está el derrotero que acompaña toda la lectura de la serie. Son todas escenas artificiosas, que no logran traspasar el elemento de la ruptura de la conciencia del espectador que asiste a una experiencia de recreación de la realidad, para que acepte como real la historia que se le está contando. Existe aquí pobreza en la construcción tanto histórica, como audiovisual y se acerca más al género paródico y naif, que a una serie dramática o histórica.

3.3.1.2. La construcción en contrapunto del cabezote de Tres Caínes



Imagen 177. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.

El cabezote comienza con una animación del texto, a través de una fragmentación en forma de figuras triangulares que atraviesan y cortan la pantalla, suena de fondo un acorde profundo y dramático y un disparo. El fondo es una textura envejecida, con manchas de humedad, alude a la construcción sobre el pasado. El uso de la carta de color en negro, rojo y blanco es potente, contrasta. En esta versión internacional para Telemundo la palabra 3 aparece su forma numérica y no se separa del artículo *los* y de la palabra *Caínes*. Se lee de corrido *lostrescaínes*, de manera acelerada y confusa. El tag line, *la historia de una venganza real* es un esfuerzo por tratar de conectar la historia con el registro de la realidad o de lo sónico, pero en todo caso el texto es claro al anunciar la paradoja, entre el contar la historia y tratar de anclarla a lo real.



Imagen 178. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.
 -Coro: *No quiero perdón, no quiero venganza, no hay justificación, solo queda el daño.*

Con el sonido del disparo aparecen los tres hermanos Castaño, salen de las sombras y se superponen a los planos de los alacranes que luchan sobre el cuerpo de una mujer. El primer crédito en pantalla es el del libretista y creador Gustavo Bolívar, y alternativamente se van cruzando los rostros en primer plano que miran directo a cámara -ruptura de la cuarta pared- con los de los alacranes. El coro funciona como contrapunto, mientras el discurso de las imágenes, que si muestran daño, fragilidad y dolor. La imagen simbólica es evidente, la lucha por el territorio -el cuerpo de la mujer- de tres hermanos alacranes.



Imagen 179. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.
 -Coro: *y si no hay verdad, solo queda el dolor.*

Cuando el coro comienza a mencionar la verdad el montaje acude a las imágenes de la serie -la diégesis- en la cual se muestran los momentos claves de la historia: el pacto por exterminar a la guerrilla de tres hermanos sobre la tumba del padre. Planos en contrapicados heroicos, en contraste con el coro, quien menciona el dolor, pero ¿el dolor de quién? ¿las víctimas del conflicto? tal vez las víctimas de esta historia: la familia que es engañada y sufre la pérdida.



Imagen 180. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.
 -Cantante rap: *Hoy una noticia ha partido mi vida en dos...*

Las imágenes muestran a un ejército sobre camionetas y camiones, multitudes, y luego personajes en caseríos que son llevados a la fuerza, empujados y puestos bocabajo en filas. El punto de vista de la cámara es siempre frontal. El contraste entre la luz y la sombra sigue estando presente, en una fotografía de alto contraste. La letra de la canción cambia a un estilo urbano rap, con una voz fuerte que habla en primera persona.



Imagen 181. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.
 -Cantante rap: *... he visto a un asesino hablándonos de amor...*

Las imágenes de los hermanos Castaño vestidos con trajes militares y junto a una chiva disparando a civiles que se encuentran de espaldas y boca abajo, mientras la voz habla de los padres de la patria. Carlos Castaño dispara a la cámara, de nuevo en un efecto visual de mala integración, mientras la voz nos dice que un asesino habla de amor. Los puntos de vista de nuevo son extremos, desde abajo y muy cerrados.



Imagen 182. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.
 -Cantante rap: *... a los padres de la patria entrando a una prisión y una madre destrozada pidiendo reconciliación.*

El rostro de Vicente Castaño cubierto de sangre en medio de la bruma, y planos de la madre de la familia Castaño con cara de dolor y abrazando a sus hijas. La voz es clara, la madre que está destrozada es la de esta familia protagonista de la historia.



Imagen 183. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.

-Cantante rap: *La guerra y la violencia nos quitan la decencia, se llevan la inocencia...*

El montaje regresa a los primeros planos realizados en estudio con tres mujeres que salen de las sombras y miran directo a la cámara. La voz habla de guerra y violencia, pero los rostros de las mujeres son tranquilos, serios, inexpresivos.

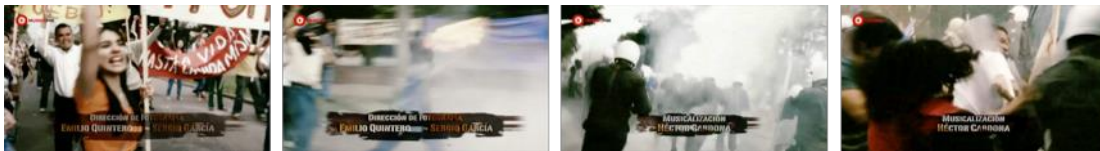


Imagen 184. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.

-Cantante rap: *...dejan desolación y miseria, cuál es el legado que dejamos a nuestros hijos, matarnos por la tierra...*

-Coro: *y si no hay verdad...*

Los planos son los del personaje Romualda, la hermana que milita en la corriente de izquierda en la Universidad de Antioquia, ella está en medio de una marcha estudiantil. Se ven las papa bomba por los aires, la confusión, el humo, la fuerza policial chocando con los estudiantes. La voz de la canción menciona la desolación y la miseria y el conflicto de las tierras. Los créditos son los de dirección de fotografía y musicalización.



Imagen 185. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.

-Cantante rap: *una vida de principios...*

La transición entre secuencias se realiza con los planos de los alacranes, y cuando la canción menciona *la vida de principios* aparecen, de nuevo las mujeres, las esposas de los hermanos Castaño a lo largo de la serie, con el crédito del jefe de producción. El énfasis en la vida personal y el melodrama como eje de construcción de la historia es claro.



Imagen 186. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.

-Cantante rap: ...yo no quiero tener armas, no quiero excusas para usarlas...

Esta secuencia un auto azul explota en medio de la selva. Carlos Castaño joven corre para no ser alcanzado por la onda explosiva. El fuego se encuentra mal integrado, no hay elementos de iluminación que permitan la verosimilitud. Se trata de una explosión denominada de *stock* en el argot de la postproducción audiovisual, un efecto visual tomado de una biblioteca de efectos y sobrepuesto a la imagen del auto en la selva. El siguiente plano muestra a Castaño saltando hacia el resto de un grupo de hombres, en una composición en plano general⁵⁸ y donde priman los vestuarios básicos en negro, blanco y ocre. Resolver una escena de acción en un ejercicio de plano / contraplano básico es una de las decisiones propias de la televisión, donde los tiempos y presupuestos son muy ajustados. La letra de la canción habla sobre el deseo, confuso de no querer armas, pero reconocer que existen justificaciones y excusas que obligan a usarlas. El fuego, en este caso digital, abre la fisura a la desde la materialidad de la producción.



Imagen 187. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.

-Cantante rap: Palabra, razón y corazón son mi única defensa...

Estos planos muestran los valores de la producción desde el despliegue de presupuesto en cámaras, locaciones y efectos especiales. Son planos de helicópteros y de un ejército en campo abierto. Para la producción de RTI y RCN esa es su defensa de presentación del proyecto.

⁵⁸ El siguiente encuadre, donde se ven de forma incómoda muchos personajes para un mismo plano, recuerda encuadres como los de las series corales de la televisión norteamericana de los años sesenta -La isla de Gilligan (CBS, 1964 - 1967)-.



Imagen 188. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.

- Cantante rap: *Una posible solución...*
- Coro: *solo queda el dolor...*
- Cantante rap: *Todos somos hermanos...*

En la secuencia aparecen los hermanos Castaño disparando a un vehículo. Carlos Castaño dispara casi a cámara. De nuevo, en el deletreo, se hace visible el uso de elementos de stock en la postproducción de los VFX, no se encuentran bien integrados y sincronizados los disparos, la ráfaga y los movimientos del actor. Esta incoherencia rompe, fractura la diégesis de la narración y este producto audiovisual se percibe ahora como una teatralización. La letra de la canción nos habla de la hermandad, del dolor, mientras los hermanos Castaño se abrazan, a través de la vista del parabrisas quebrado por las balas. Luego los hermanos caminan juntos por un sendero rural.



Imagen 189. Fotogramas. Cabezote. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013.

- Voz en off en segundo plano: (voz noticiosa narra hechos sobre una masacre)
- Cantante rap: *todos somos hermanos... todos somos dolor.*

El final es un montaje alternado entre una pelea de Fidel y Carlos Castaño y la lucha de los alacranes, hasta que caen y salen de cuadro. Aparecen los créditos del productor ejecutivo, una decisión importante, ya que el último crédito suele estar reservado a los autores, a quienes llevan la tutoría del proyecto, en este caso Hugo León Ferrer de RTI. La canción finalmente nos anuncia, todos seremos dolor y se cierra el contrapunto, aquí la letra está en sintonía con las imágenes que se presentan, y el dolor es el de una familia que se separa por la venganza y el odio, de acuerdo con la presentación realizada por Gustavo Bolívar. El contraluz final en el que se ubican las figuras de los hermanos presenta ese universo sin matices, en blanco y negro, un universo de construcción plana.

3.3.2. Piloto de Tres Caínes: La venganza lleva a la autodestrucción

En el primer capítulo de la serie aparecen los personajes principales, el detonante que cambia el curso de los acontecimientos y se establece la premisa de la serie: la venganza es el camino a la autodestrucción.

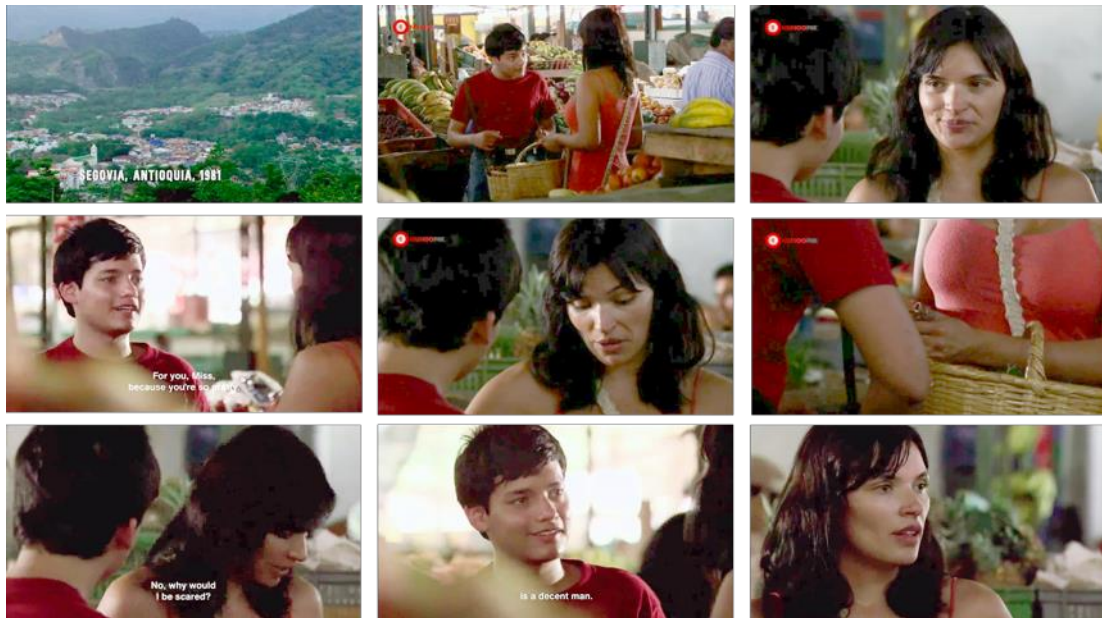


Imagen 190. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

- Carlos: ¡Queso! ¡Cremito y fresquito, a la orden!
- Támara: Venga ¿a cómo tiene el queso?
- Carlos: A usted señorita, por ser tan bonita, le voy a dejar en 20 pesitos la libra.
- Támara: Cómo así, y ¿cuántos quesos tiene?
- Carlos: ¡Eso no se pregunta! ¡Los que quiera!
- Támara: Ah, bueno, es que necesito muchos porque tengo una fiesta. Necesito unas treinta libras.
- Carlos: ¿Treinta?
- Támara: Sí, o mejor ¿sabe qué? Tráigame cuarenta, por el piropo. Y mire, se los pago todos de una vez.
- Carlos: ¿A usted no le da miedo que yo me vaya con la plata y no vuelva?
- Támara: No, ¿a mi por qué me va a dar miedo? *Yo siempre he pensado que un muchacho que se levante temprano a trabajar es un muchacho honrado.*
- Carlos: *Listo, nos vemos en la gallera.*

La historia comienza en las montañas de Segovia, Antioquia, en 1981. Una plaza de mercado, muy luminosa y ordenada y el encuentro entre Carlos Castaño, quien aparece como un joven vivaz, honesto, trabajador y con gran carisma y una hermosa mujer que va en búsqueda de quesos. La mujer responde coqueta a los encantos del muchacho. Montaje del sistema de representación institucional plano /contra plano clásico. La mujer ofrece el pago de los quesos por adelantado. Una mirada en posición semi subjetiva nos muestra la zona de los senos de la mujer, mientras busca el dinero en su bolso. El rojo es el color en los vestuarios de los dos personajes. En un plano en tercera posición evidenciamos los elementos que unen a la pareja, ambos visten de un rojo fuerte. Son compañeros situados al mismo nivel, en total empatía y armonía visual. En esta primera escena el espectador sigue los hechos desde el punto de vista del personaje. Más adelante la narración se divide y nos muestra las verdaderas intenciones de esta mujer. Todo se trata de un plan para secuestrar al padre de Carlos Castaño. Ella es Támara y es guerrillera, y resalta que Carlos sea un joven trabajador. El principio de inversiones comienza tratando de hacernos ver a un personaje gentil, con disposición para el trabajo. Sin embargo, atendiendo al consejo guía de construcción de

personajes, deberíamos saber en este momento como espectadores que nada es como parece. Durante esta primera escena se hace evidente la condición humilde de Carlos Castaño, que entrará en choque en seguida con la secuencia que presenta a sus hermanos.



Imagen 191. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

-Vicente: Vos te has encargado de comprar tierras por toda esta zona mi'jo... la guerrilla sabe que el único que tiene plata en esta familia sos vos y podés pagar un rescate ... Fidel Castaño mi'jo.

-Fidel: Tenemos que contactarlos con el comandante guerrillero, si hay que soltarle alguna esquirla, la soltamos... mientras tanto tenemos que reunirnos con la familia.

Mientras que la plaza suele ser el lugar de intercambio de mercancías popular, Fidel y Vicente Castaño aparecerán en un restaurante en algún rascacielos de Medellín, rodeados de copas de agua y en el caso de Fidel Castaño, vestido de impecable blanco. Fidel aparece en un lugar central de la composición, es un hombre con poder que se establecerá como guía de Carlos. Vicente aparece más como un consejero, quien hace evidente la situación sobre la que debe actuar la familia Castaño frente a la amenaza.



Imagen 192. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

-Manuel: ¿Lista Romualda? Mire, yo sé que esto no va a ser fácil, pero nos tenemos que parar en la raya.

-Romualda: Listo compañero, pa' las que sea.

-Encapuchados: Unidos, hasta la victoria siempre.

La escena se ubica en la Universidad de Antioquia, donde un grupo de jóvenes encapuchados dispara con bombas molotov a una tanqueta de la policía. Los planos son todos en primera persona y transmiten la emoción de estar en medio de la confusión. No existe ningún contexto sobre cual es el motivo de la manifestación, pero se escuchan arengas en torno a la victoria, a luchar unidos y la frase cliché: *hasta la victoria siempre*. La joven con la que arranca la tercera escena de la serie es Romualda Castaño, una estudiante de sociología, quien milita en las juventudes revolucionarias junto a su novio Manuel. Los elementos históricos y contextuales que trata de entregar la serie solo son un marco para la narración con énfasis melodramático.

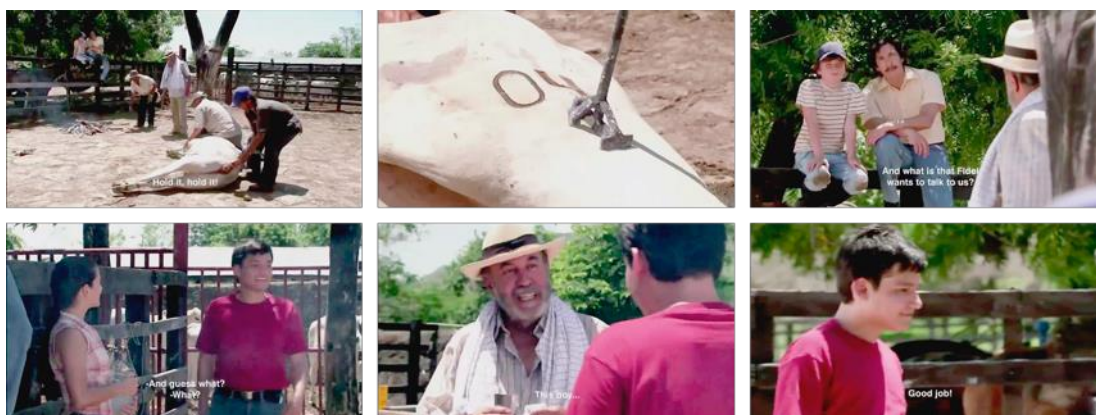


Imagen 193. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

En la finca del papá de los Castaño se presentan interacciones de familia jerárquicas, donde las hijas atienden a los hombres, y donde se desarrollan actividades de ganadería. El mercado con hierro caliente de una res es un plano con detalle, la res está siendo torturada en la grabación. Carlos llega emocionado a contar el negocio que acaba de hacer con las cuarenta libras de queso. El padre roma rápidamente el dinero y felicita al hijo, le pide que entregue con prontitud los quesos que faltan. Vicente habla con su padre de una reunión muy importante a la que está convocando Fidel. También aparece un niño, al que llaman *Monoeleche*, de nuevo una acotación a los expedientes y la manera en la cual la historia está tratando de anclarse en la verosimilitud a través de los datos históricos.



Imagen 194. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

- comandante: Camarada, entonces ¿cómo vio el asunto?
- Támara: Camarada, pues no sé, yo tengo mis dudas. Si los Castaño tienen tanta plata, ¿entonces por qué tenían al niño vendiendo quesos en la calle?
- comandante: Ah, porque ellos no son los de la plata. A Fidel, el hermano mayor, a él es a quien le vamos a cobrar el secuestro.
- Támara: - ¿Pero, por qué él con plata y los demás pobres?
- Guerrillero: Es que dicen que el hombre llegó lleno de billete al pueblo, porque parece que el hombrecito está traficando con cocaína, con un tipo por allá de Medellín.
- Támara: Ah, ahora si cambian las cosas -sonriendo-, ¿y por qué no nos llevamos a Fidel en lugar del papá?
- comandante: ¿Porque entonces quien nos paga? Dicen que Fidel llegó a comprar tierras a lo loco, y que compró más de mil hectáreas por allá en Amalfi.

La siguiente escena es para el contrapunto. Si antes vimos a una familia campesina y trabajadora, ahora vemos a los conspiradores, que están llenos de frases ingeniosas. La hermosa mujer, al llegar al campamento, lo primero que hace es ponerse un camuflado, y casi que automáticamente, su maquillaje y peinado se ensucian. Sus actitudes ahora son bruscas y toscas. La descripción visual muestra un lugar con bohíos y varios extras con movimiento en el fondo del encuadre. EL sonido ambiente refuerza la idea de la selva y el título sobrepuesto nos anuncia que estamos en el campo guerrillero -como si hubiera duda- en las montañas de Antioquia.



Imagen 195. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

Fidel se encuentra en una gallera, y está presentando a un gallo, de fondo la escena es acompañada por música de carrilera y ante el encuadre entran unos billetes, de las apuestas del lugar. Fidel, aparece sosteniendo a un gallo, lo presenta ante el público y lo lanza al ruedo.



Imagen 196. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

-Vicente: *Debemos tener mucho cuidado con Carlos papá, lo he visto mucho hablando con Rodrigo y con Marcos cosas de la guerrilla y eso si no me gusta para nada, que tal nosotros con un hermano y un hijo guerrillero.*

-Papá: *¿Quiere que le diga una cosa? Prefiero un hijo muerto, a un hijo guerrillero.*

La escena ocurre junto a un enrejado. Carlos recibe dinero de su hermano como incentivo por el negocio. Los planos al dinero siempre son importantes en la composición. Aunque Carlos es un joven trabajador, también se ve ambicioso. El padre, al sentenciar la frase sobre el repudio a la guerrilla, aparece enmarcado, encerrado, tras el entablado. Vicente se muestra como un hombre justo.



Imagen 197. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

-**Támara:** *Sabe a mi me dio pesar con ese pobre pelao', me pareció tan inocente.*

-**comandante:** *¿Inocente? Ay mamita, para ganar la revolución alguien tiene que perder y mejor que sean ellos, ¿no cree?*

-**Támara:** *¿Y cuándo vamos a ir por el viejo?*

-**comandante:** *Esta noche, ya tenemos cuadrado al guachimán, mejor dicho, tiene más reversa un avión.*

En una ruptura de continuidad, Támara aparece a tan solo horas del encuentro con Carlos con el pelo alisado y más corto; aparece con el comandante, después de haber recogido los quesos que Carlos le entregó. Discuten sobre el secuestro al padre. Están cambiando una llanta en medio de las montañas. La relación espacio temporal de la historia es confusa. Aquí han pasado casi seis horas desde el primer encuentro, pero la luz no cambia, siempre parece el medio día. Es otra de las características de la producción televisiva de baja calidad, parecen encapsular todas las historias, en pocos escenarios, repetidos y sin caracterización. El error de continuidad sigue hablando de la ruptura en la narración. Ya en este punto, creer que esta es una *historia real* es por decisión propia, un ejercicio de imaginación, ya que el dispositivo no apunta a ese objetivo.



Imagen 198. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

-**Carlos:** *Yo no quiero prestar el servicio, en un país donde no se ayuda a la gente pobre. Prefiero volverme guerrillero que ayudarle al ejército.*

-**Padre:** *¿cómo así? ¡chino vergajo! -lo golpea-*

En medio del bosque nocturno se divisan las siluetas de los guerrilleros que van sigilosos en fila. Aparecen los hermanos Castaño sentados en la mesa, con el padre. Un texto nos anuncia que es el 19 de septiembre de 1989. Fidel anuncia que lo ideal es que el padre se devuelva a Medellín y anuncia la prosperidad en la familia. En paralelo, el grupo guerrillero avanza en el operativo. La secuencia regresa a la mesa, y allí la discusión es sobre la situación militar de Carlos, quien vehemente, afirma que no quiere prestar el servicio militar. El padre lo golpea.



Imagen 199. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

-Madre: *¿Entonces la guerrilla ayuda a los pobres?*

-Romualda: *Pues claro mamá, eso lo sabe todo el mundo.*

-Madre: *Y qué sacamos con que ayuden a los pobres, si matan y secuestran gente.*

-Romualda: *ah, pero como eso solo les pasa a los ricos.*

-Madre: *Un momento Romualda, usted está diciendo que los muertos si son ricos, ¿no importan? Cuidado, cuidadito con lo que está diciendo, y menos en esta casa que está entregada a las manos de dios. Los muertos se lloran parejo, no importa si son ricos o pobres y quiero que se grabe eso muy bien en su cabeza.*

-Romualda: *Entonces dejémoslo mamá, en que duelen más las muertes de los pobres que de los ricos.*

En paralelo, en Medellín, Romualda y la madre de los Castaño ven las noticias sobre la manifestación de encapuchados. El diálogo es forzado y la idea que polariza a la madre e hija es la clase social, las luchas entre ricos y pobres, expuesta de manera escueta. Romualda casi se pierde en un sofá que tiene los mismos tonos que su vestuario, frente a una madre acartonada e inmóvil, que parece estar al mismo nivel que la lámpara de la casa, ser un objeto más, decorativo, del entorno.



Imagen 200. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

El montaje de la escena en la cena en familia es confuso. Mientras pasaron casi 3 minutos desde el último diálogo, el padre parece haberse quedado congelado, hasta que regresamos a la mesa, y allí está dispuesto a dar rejazos a Carlos, para hacerlo cambiar de opinión con respecto a la guerrilla. Los hermanos intervienen para evitar la golpiza. Los hermanos están divididos, algunos apoyan las ideas de izquierda y otros, como Vicente y Fidel, son partidarios del exterminio y defienden la propiedad privada. Toda la escena está construida a dos cámaras, una para el plano general y otra para las reacciones de cada personaje, estilo televisivo de producción rápida y con poca expresividad audiovisual.



Imagen 201. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

Esta es la tercera escena de la cena en familia. Aquí, sin desarrollo acerca del cambio de tono, en el cual en la escena anterior está por armarse un conflicto, ahora justo cuando estaban por proponer un brindis por el amor familiar, llega el grupo guerrillero y efectúan el secuestro del padre. Esta disociación de tonos, sin continuidad es constante.



Imagen 202. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

Carlos corre detrás del grupo que se lleva a su padre. Y se desploma en llanto al verse impotente. El carácter de buen muchacho y la poca reacción de todos los otros familiares es chocante, quienes están hieráticos, de pie, simplemente viendo cómo se aleja la camioneta.



Imagen 203. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

Durante las siguientes escenas, los hermanos le cuentan a la madre del hecho. Romualda se reúne con su novio revolucionario y le pregunta si pueden interceder por su padre. El novio no responde a la propuesta y Romualda comienza a desencantarse de la idea de la revolución. Los cambios de carácter, sin desarrollo, son parte de la propuesta de la serie.



Imagen 204. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

- Támara:** *No sea grosero don José, reciba la comida.*
- Padre:** *Me dice usted grosero, y están matando a mi familia.*
- Támara:** *Estamos haciendo una revolución que hará felices a más familias.*
- Padre:** *¡Ja! Revolución de mierda. Porqué no se meten con la gente que deben meterse, por qué no buscan a los políticos, ellos si están verdaderamente acabando con este país.*
- Támara:** *Ya le dije que la guerra no es justa, y pocos deben pagar pro la felicidad de muchos. Si aquí se presentara un hijo mío, yo le diría que no pagara ni un solo centavo por mi rescate.*

Esta es la única escena donde tratan de justificar la muerte del padre al final. Se reusa a comer y esta decidido a dejarse morir para que sus hijos no tengan que pagar por el rescate. Las justificaciones de Támara se sienten irónicas, vacías y llenas de frases sin contenido. El padre tiene ahora la voz de la razón. Y el relato comienza a justificar todos los hechos subsecuentes.



Imagen 205. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

En la escena del pago por el rescate, el joven Carlos Castaño tiene la revelación del engaño. La mujer coqueta que le entregó atención, halagos y dinero, lo descubre como una pieza, un idiota útil a todo el complot. La inocencia del joven se comienza a diluir y su rostro adquiere seriedad, tras la revelación en forma de flashback clásico.



Imagen 206. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

La familia prepara un cartel de bienvenida para el padre. Todos se alistan para el festín. Como no sentir empatía por una familia que tiene todas las esperanzas puestas en recuperar a su ser querido secuestrado. El tono naif de la construcción y el extremo de las interpretaciones, son matices, vuelve a poner el relato en el borde de lo inverosímil.



Imagen 207. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

Un montaje de paisajes al atardecer imprime un carácter nostálgico y mitológico al relato. Los valores de la producción y la escritura, a veces con tintes cinematográficos se hace presente en ciertos momentos.

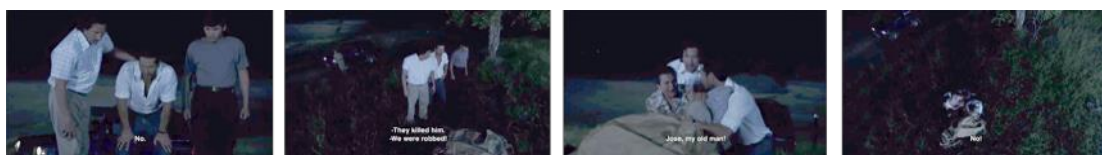


Imagen 208. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

La familia se desgarrar al encontrar el cuerpo sin vida del padre. No existe explicación previa del por qué el grupo guerrillero entrega un cuerpo sin vida. La incógnita, no resuelta en los expedientes se traslada en forma de vacío argumental en la construcción de Bolívar. La morada al cielo de la madre anuncia el comienzo de la historia de venganza, justificada desde el cielo, ante el hecho injusto de la muerte, después de haber pagado doble rescate al grupo revolucionario.



Imagen 209. Fotogramas. Capítulo 1. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

- Vicente:** *Estos guerrilleros son el cáncer de este país señores, y nosotros los Castaño nos vamos a encargar de exterminarlos. Vamos a hacerlo con mucha inteligencia*
- Fidel:** *Ninguno de los Castaño va a poder vivir tranquilamente, ni tampoco morir en paz, vamos a vengar la muerte del viejo.*
- Carlos:** *Venganza, venganza de la peor, así toque acabar hasta con la última gota de sangre Castaño.*
- Fidel:** *Por usted 'amá, vieja, por usted, y por la memoria de mi padre vamos a matar hasta el último guerrillero de este país, ¿estamos?...*
- Coro:** *No quiero perdón, no quiero venganza, no hay justificación, sólo queda el daño, solo queda el dolor...*

En el final del capítulo se establece, la tarea autoimpuesta de los Castaño: No descansar hasta exterminar al último guerrillero y así vengar la muerte de su padre. El dolor de familia por el asesinato del padre. De nuevo el formalismo en el dispositivo son interpela a sentir la soledad y el vacío de la muerte desde la iluminación y el ángulo de visión. Fidel hace el juramento con sus hermanos y pregunta: ¿estamos?, y esa frase que al parecer se dirige a la familia en el entierro queda resonando en el aire, interpela al espectador -la mirada casi rompe la cuarta pared-. Sobre el plano que se aleja en representación del dolor comenzamos a escuchar la canción que identifica a la serie en su cabecera. De nuevo contradicción entre la enunciación y el discurso, en el cual si se exige venganza.

3.3.3. Los magnicidios en Tres Caínes

3.3.3.1. Galán como enemigo de Escobar y su posición de élite

En los primeros capítulos de la serie los hermanos Castaño ya han realizado la alianza con el Cartel de Medellín y Pablo Escobar, a quien sirven como ejército privado. Los hermanos Castaño sienten simpatía con Escobar, por su cercanía como hombre del campo. Para el momento en el que aparece Galán en la serie, la idea de la lucha de clases por el poder político se puede rastrear en el diálogo que establecen Galán y Lara sobre Pablo Escobar en las listas del congreso, en 1984. No existe ninguna intención visual en profundizar en el papel de los personajes políticos. El punto de vista siempre es el de los Castaño y cuando se realiza el cambio, se trata de escenas vacías, teatrales, nada verosímiles, que rayan casi en la parodia.

Luis Carlos Galán aparece una única vez en el comienzo del mismo capítulo 6, en una oficina ambientada con los afiches que recuerdan la imagen de la campaña del Nuevo Liberalismo. El personaje de Lara entra con cierto afán a la oficina e informa a Luis Carlos del prontuario criminal de Escobar. Galán decide expulsar a Escobar del partido. La propuesta audiovisual se construye con planos medios televisivos, y la misma iluminación plana que acompaña toda la producción. Galán aparece encuadrado siempre en ángulo picado, haciéndolo ver un poco más bajo y casi acorralado por los señalamientos de Lara. Llama la atención que cuando Galán revisa los papeles del folio su mano tiembla notoriamente frente a cámara. El gesto de su expresión es serio y contundente, pero choca con un diálogo que se siente poco natural.



Imagen 210. Fotogramas. Capítulo 6. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Lara: *Hecha la tarea Luis Carlos, aquí está el informe sobre Escobar.*

-Galán: *A ver, ¿qué consiguió?*

-Lara: *Aquí están los antecedentes de este criminal. Ha estado dos veces en la cárcel, una por robo de lápidas, otra por robo de carros. Se cree que empezó a traficar con pasta de coca desde Perú y ahora tiene laboratorios propios en toda la zona del Magdalena medio. Lo peor de todo es que de ser un joven delincuente pobre, pasó a ser uno de los hombres más ricos de Antioquia.*

-Galán: *Es increíble que Urrego nos haya dejado filtrar a este señor. Tenemos que hacer algo inmediatamente.*

-Lara: *¿Qué se te ocurre?*

-Galán: *La manifestación del Parque Berrio. Tenemos que dar un testimonio público donde quede claro que este señor no hace parte de los nuestros... o si no la prensa nos acaba.*

-Lara: *Eso te iba a decir. Además, que hay rumores de que entre él y un tal Mahecha están financiando a unos tipos de apellido Castaño en la creación de grupos paramilitares en toda la zona del Magdalena medio, Antioquia, Córdoba y Urabá.*

-Galán: *Entonces manos a la obra, vamos a echar a este señor del partido frente a todo el país, porque no vamos a permitir que un narcotraficante infecte nuestra democracia.*

La frase de Lara es desafortunada cuando indica que lo peor es que Escobar pasó de ser un joven pobre y delincuente a ser un millonario de la región en Antioquia. Se puede interpretar como el objetivo del guionista de trasladar la idea que Galán expresó con vehemencia en el discurso del Parque Berrio: "No podemos aceptar el apoyo de personas que no tienen cómo explicar sus fortunas" (Salazar, p. 44, 2011), pero también queda abierta la idea elitista y del rechazo a alguien que procede de una clase baja y ha logrado fortuna.

3.3.3.2. La participación de los Castaño en la muerte de Galán



Imagen 211. Fotogramas. Capítulo 10. Serie de televisión Tres Caines de RCN TV, 2013

-Peláez: *Es que el hombre la fue botando así, o nos ayudan a matar a Galán o nos ayudan a matar a Galán, ¿cómo la ven?*

-Fidel: *No espérese un momentico, esto hay que pensarlo muy bien. Es una decisión difícil. Por un lado, están los intereses de Escobar y por otro lado están los intereses de nosotros, sin contar los intereses del país.*

-Carlos: *No es que es muy berraco señores. Si Galán sube, extradita a Escobar y de paso nos declara la guerra a nosotros.*

-Pablo: *Estoy completamente de acuerdo con Carlos, este no solo es un problema de Escobar y Mahecha, también es de nosotros.*

-Carlos: *A ver no olvidemos que nosotros somos un grupo antissubversivo. Y les voy a aclarar otra cosa, a mi Galán no me cae del todo mal, aunque tenga ideas revolucionarias, porque las tiene, ¿sabe que lo salva a él? Que es un demócrata. ¿Ustedes saben qué va a pasar donde matemos a este señor? Es el candidato del pueblo, a él lo quieren mucho y el gobierno se va a ver forzado a buscar acciones contra nosotros y nos van a declarar la guerra para dejar a la gente tranquila.*

-Peláez: *Estoy de acuerdo con Carlos, pero es que la presión de la gente de Escobar es muy grande. Con decirles que si yo acepto es casi en contra de mi voluntad.*

-Pablo: *¡Es que nos toca!*

-Fidel: *¿entonces qué Carlos? ¿Qué podemos hacer?*

-Carlos: *Nosotros les podemos ayudar, pero no de la forma que ustedes están pensando. Nosotros les podemos dar la información, tenemos una gente en el DSN, les podemos dar las rutas del candidato, le manejan la seguridad, hasta ahí podemos llegar nosotros.*

-Pablo: *¿y le parece poco? si eso es de lo más útil hombre. Es que ya con la agenda del candidato ya le podemos poner hora y fecha al asunto.*

En el capítulo 10 se presenta el asesinato de Galán como una venganza personal que Escobar lleva planeando siete años, en colaboración con todos sus socios del cartel. Los Castaño, ante el mandato de Pablo Escobar de participar en el asesinato, dejan claro que la única manera en la que participarán es a través de la inteligencia de los movimientos del candidato. Se encargan de infiltrar la seguridad de Galán con ayuda del Departamento de Seguridad Nacional, DSN - alusión al verdadero Departamento Administrativo de Seguridad, DAS- y a la Policía Nacional, además de poner a sus sicarios, junto con los de Mahecha, en la materialización del asesinato. En la escena donde los hermanos Fidel y Carlos Castaño discuten si participarán o no en el asesinato, Carlos deja muy claro que para él Galán es el candidato del pueblo, y que, aunque tiene algunas ideas revolucionarias, es un demócrata y eso lo salva de ser un blanco directo de la persecución paramilitar.

3.3.3.3. La secuencia del magnicidio de Galán

Hacia la mitad del capítulo aparecen las escenas de la manifestación pública de Galán en Soacha, el 18 de agosto de 1989 a través de un televisor, narrado por un presentador, como si se tratara de unas imágenes en directo. El televisor está en la sala de la finca de Escobar, quien observa las imágenes acompañado de Mahecha y Rocha. En la mesa se encuentran servidas varias bandejas de comida y licor. Al producirse el atentado brindan por el éxito del atentado. Las pantallas del televisor son la transición a la casa de los Castaño, donde Carlos y su esposa ven también la noticia. La esposa recrimina a Carlos su participación en el atentado, discuten y al final de la siguiente escena ella abandona la casa y se separa de Carlos Castaño.



Imagen 212. Fotogramas. Capítulo 10. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Locutor: El precandidato liberal Luis Carlos Galán Sarmiento es recibido por una multitudinaria manifestación en la plaza principal del municipio de Soacha. Se ha dispuesto de una pequeña tarima para que el doctor Galán se dirija a sus partidarios.

-Escobar: ¡Así es que es! (se levanta y toma su copa, los otros dos personajes lo siguen) -¡salud señores! **-Mahecha:** Sí, muy bien, ¡salud! (chocan las copas y beben).

-Escobar: Bueno muchachos, ahora si nos dimos garra. /Corte a pantalla del televisor en la casa de los Castaño.

-Locutor: Las autoridades han dispuesto un auto para trasladar inmediatamente al doctor Galán al hospital más cercano. Hay mucha confusión. (la esposa de Carlos Castaño observa furiosa el televisor) -Momentos de incertidumbre son los que se viven.

-Esposa: Me imagino que deben sentirse muy orgullosos...

-Carlos: Voy por un café mejor.

-Esposa: (gritando) ¿¡Ustedes no se dan cuenta de lo que están haciendo!?

-Carlos: (devuelve un grito más fuerte) ¡Nosotros no tuvimos nada que ver con eso!

-Esposa: ¡Pero ayudaron que es lo mismo!

-Carlos: ¡Pero usted sabe con quién se casó! ¡Desde el principio sabe qué persona soy yo!, (gritando muy fuerte y desafiando a su esposa) - ¿¡Yo le mentí!?, ¿¡yo le mentí!?. (La mujer sale de la habitación. Carlos la sigue).

Esta es la estructura recurrente en la serie; cuando suceden los hechos basados en la memoria histórica, estos son minimizados inmediatamente por una frase graciosa del personaje de Escobar o con un cambio de tono al pasar a presentar las vidas personales y los dramas humanos de los hermanos Castaño.

3.3.3.4. La sentencia de los Castaño a la izquierda colombiana



Imagen 213. Fotogramas. Capítulo 6. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Fidel: (Discurso a las tropas) ¡Ya no tenemos miedo señores!, y ahora mucho menos cuando tenemos el apoyo de los industriales, ganaderos, agricultores de la zona. Vamos a hacer una arremetida contra el quinto frente, y eso no se queda ahí, ¡vamos a acabar con todo lo que se llama izquierda colombiana!, partido socialista, comunista... vamos a empezar por las corporaciones públicas: Concejo, Asamblea, Cámara y Senado... ¿estamos o no señores?
-Tropa: (en coro) ¡Sí, señor

El discurso y la posición de la cámara en esta escena no necesitan de la palabra, habla por sí misma. Estas parecen ser las tomas cinematográficas donde se hace evidente la mano de Carlos Gaviria en la factura.

3.3.3.5. Jaramillo busca la protección de Pablo Escobar



Imagen 214. Fotogramas. Capítulo 10. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Fernando Jaramillo: Entre escobar, Mahecha y los Castaño nos han matado a más de tres mil miembros de la Unión Patriótica.
-Compañero de Fernando: Por eso mismo Fernando, te tienes que cuidar mucho más, esa gente demostró hace rato lo que es capaz de hacer.

-**Fernando:** Yo sé, y en estas elecciones nos matarán mil más, porque es que esos locos no se detienen, peor aún, tienen la ayuda del Ejército.

-**Compañero:** Eso es indudable, por lo menos algunos oficiales.

-**Fernando:** Miren, si intentan algo, va a ser por el lado de los Castaño, ellos no van a dejar que esta iniciativa política gane las elecciones. No les he dicho nada, pero he recibido amenazas.

-**Compañero:** ¿cómo no habías dicho nada, hombre!?

-**Fernando:** Porque necesito que ustedes estén concentrados en la campaña.

-**Compañero:** Pero si la campaña eres tú Fernando. Ya demostrado que esa gente hace mucho rato que fueron quienes estuvieron detrás del crimen de Galán. Quieren ir por ti, te quieren silenciar. Es así.

-**Fernando:** Por eso los mandé llamar. Necesito que me aprueben reunirme con Pablo Escobar. La mesa se conmociona.

-**Compañero:** No, no. Yo no estoy de acuerdo con eso, yo no sé ustedes, pero yo no estoy de acuerdo con eso.

-**Fernando:** Pero es que a él es al único al que Mahecha, los Castaño y hasta los paramilitares del Magdalena medio le hacen caso.

-**Compañero:** esto es una locura.

-**Fernando:** No, yo necesito que Pablo Escobar interceda por mí.

-**Compañero:** No vas a lograr absolutamente nada con eso Fernando, ¡nada, nada! Es más, te pueden matar ahí mismo.

-**Fernando:** Sí, sí, yo corro el riesgo. Y acepto. Me siento muerto... Pero hermano ¡no hay de otra! Y ustedes mismos saben que el gobierno no nos va a ayudar.

-**Compañero:** ¡Qué denigrante! ¡humillante!, tener que buscar a esos parias para que le perdonen a uno la vida.

-**Fernando:** Denigrante y humillante, pero por la vida todo.

En esta escena el grupo del partido político de Jaramillo aparece en un salón con un tablero de tiza verde que recuerda un salón de clases. Jaramillo se muestra como un hombre y movimiento político rendido que, aunque encuentra denigrante pedir que le salven su vida a un delincuente, decide que es mejor que morir. Estas escenas trasladan las narraciones de Mi Confesión de Aranguren (2001) literalmente.



Imagen 215. Fotogramas. Capítulo 11. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-**Escobar:** Pues tanto como ir a pedirles que no te maten, no creo que eso sea tan fácil. Lo que sí te puedo decir, y agradeciéndote la valentía que has tenido, hombre Fernando, de venir hasta aquí, es que no des papaya, hermano. Quitate cuanto antes esos escoltas que tenés del Departamento de Seguridad Nacional, porque es que, aunque vos no lo creas, los Castaño tienen completamente infiltrada esa institución y a través de escoltas y jefes de seguridad es que ellos se enteran, pa' los atentados... así son las cosas.

Lo que llama la atención es el bohío, una maloca donde Escobar aparece como el maestro, el protector, y la figura de Bernardo es la de quien va donde el padrino a besar su mano, para recibir el favor de la mafia.

3.3.3.6. El magnicidio de Jaramillo



Imagen 216. Fotogramas. Capítulo 12. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Vigilante: *No, no sigan que el escáner está dañado.*

-Fernando: *¡Qué buena seguridad!*

-Esposa: *¡Es el colmo!*

-Esposa: *¡Ayúdenme!*

La secuencia es de nuevo, un ejercicio de reconstrucción, que trata de convertirse en espejo de los varios relatos, imágenes y reiteraciones que hizo la prensa en el momento. La muerte, lo real. Pero existe una ruptura de la diégesis, en un momento donde uno de los extras del fondo, que actúa como escolta mira directo a la cámara. El delecto es una metodología interesante para detectar esos supuestos errores de continuidad, sin embargo, la teoría también indica que no es gratuito, sino que existen allí elementos de lo real que pretenden desgarrar y hacerse visibles en la textualidad.

3.3.3.7. Pizano negocia la toma del Palacio de Justicia con Escobar



Imagen 217. Fotogramas. Capítulo 9. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-comandante: Yo no entiendo cómo un grupo como este tiene que ir a hablar con Pablo Escobar y con esa gente... a ver, ¿dígame pa' qué?

-Pizano: Usted sabe bien que la guerra es como un ajedrez, en ocasiones toca echar el caballo para atrás para después atacar el rey.

-comandante: Si, si, pero yo sigo sin entender.

-Pizano: Esta gente es la única opción que le queda al movimiento. Una vez descartamos el secuestro como medio de financiación, nos tocó atenernos a esto.

Aquí el personaje de Carlos Pizarro -Pizano en la serie- aparece por primera vez en el relato entre montañas, en un camino culebrero. Establece igual una sentencia, en la que el movimiento de su guerrilla necesita del favor del padrino.



Imagen 218. Fotogramas. Capítulo 9. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Pizano: ¿Y cómo de qué estamos hablando?

-Escobar: Pues vea, nosotros tenemos unos expedientes en la Corte Suprema de Justicia y queremos que esos expedientes desaparezcan.

-Pizano: Y que nosotros los robemos.

-Escobar: No comandante, porque es que un robo a nosotros no nos serviría del todo, porque fácilmente la gente nos podría vincular con eso y dirían que nosotros queremos entorpecer el proceso de extradición, y eso no nos sirve. Nosotros más bien estamos hablando de algo que nos deje limpios de cualquier duda.

-Pizano: A ver si les entiendo bien, ¿ustedes necesitan que alguien se tome la corte y que en la mitad de esa toma desaparezcan los archivos sin que nadie se entere que ustedes nos pidieron el mandato?

-Escobar: Exactamente comandante, así es. Me lee usted la mente, perfectamente.

-Pizano: Difícil.

-Escobar: Pues hombre, de pronto no tanto si ustedes piensan en tomarse todo el Palacio de Justicia.

-Pizano: ¿Con la casa presidencial cincuenta metros al frente?, eso a mi me suena como a una misión suicida.

-Escobar: Pues como todas las que ustedes han hecho y que los caracterizan. La diferencia es que aquí ustedes van a contar con toda la plata que necesiten y las armas.

-Fidel: Nosotros les vamos a suministrar las armas.

-Escobar: Y yo les voy a poner toda la plata que ustedes necesiten pa' esa vuelta... ¡Y les vamos además, a pagar muy bien! Vea comandante nosotros estamos hablando de una suma de dos millones de dólares.

Esta es una escena larga para el continuo de la serie, en donde el promedio es de tres minutos, esta es de siete, y está fragmentada por un corte comercial. Se establece como un juego de miradas entre los participantes de la mesa y pretende dejar muy claro que los Castaño han sido testigos de que Pizano es el hombre en quien Pablo pondrá la esperanza de llevar a la presidencia alguien que sea simpatizante del movimiento de los extraditables. La figura de Pizano es la de un hombre con un discurso muy interesante en la palabra, pero que en sus actos deja entrever un hombre con ambición económica también. La escena se construye también desde el de una mesa de diálogo, en el que dos enemigos se sientan a negociar. El comandante Manuel, amigo de Pizano recuerda como los Castaño asesinaron a su madre. Los Castaño fijan su mirada en Pizano y no descansará hasta verlo muerto. La escena también recrea con fidelidad los hechos de Mi Confesión.

3.3.3.8. El magnicidio de Pizano y la historia subalterna de Herald

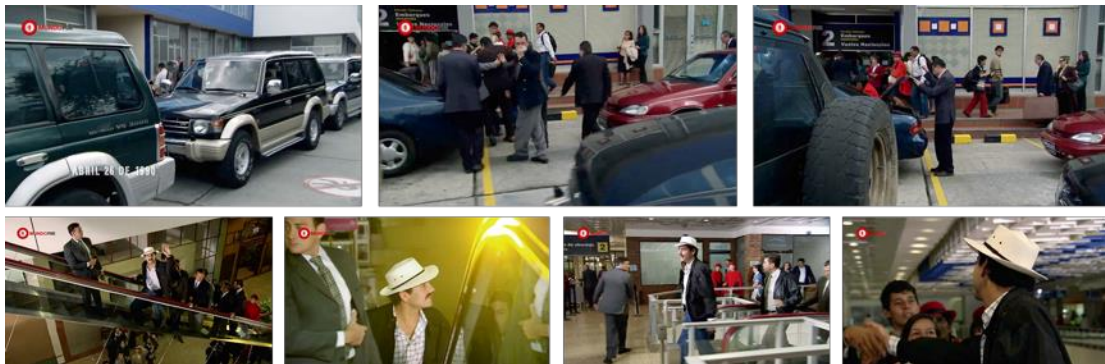


Imagen 220. Fotogramas. Capítulo 12. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

Llegan los autos de escolta con Pizano al aeropuerto. Sorprende que, dentro de los extras de la grabación, algunos miran directo a cámara. La puesta en escena es exactamente la misma de la llegada de Jaramillo, elemento que, aunque denota una producción de bajo presupuesto, es también elemento clave para determinar que los dos atentados fueron planeados y ejecutados bajo las mismas circunstancias. Pizano saluda a las personas que se acercan eufóricas. Pizano sube por las escaleras eléctricas, en un plano picado, que además muestra a las personas que lo saludan en un reflejo del costado; se trata de una composición metafórica, que muestra el ascenso final del candidato.



Imagen 221. Fotogramas. Capítulo 12. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

El escolta y otro funcionario del DSN revisan a cada rincón del avión meticulosamente. Pizano se acerca al avión, es encuadrado en un ángulo muy bajo, en contrapicado, los motores del avión se convierten en su marco de composición. Se acerca a la entrada y saluda amistosamente a la azafata. Sube al avión. La escena muestra ahora a los hermanos Castaño en una oficina. Carlos se recuesta en el sofá y observa con detenimiento la hora. Un caballo de bronce enmarca a Carlos, es el momento del ataque, su caballo de Troya ha sido desplegado.



Imagen 222. Fotogramas. Capítulo 12. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

En un encuadre inclinado y bajo, vemos pasar a Pizano, quien luce bastante parsimonioso para ser un simple vuelo. La intención de mostrarlo airoso y grande es totalmente evidente en la composición visual. La cámara asume una posición subjetiva -P.O.V. Point of View- en la

cual una persona camina y observa muy de cerca a Pizano y a su escolta. En seguida, el corte cambia a una toma objetiva, donde se ve a un joven que se sienta unas filas más atrás que Pizano. El joven luce muy nervioso. Se levanta de su silla y se dirige al baño del avión.

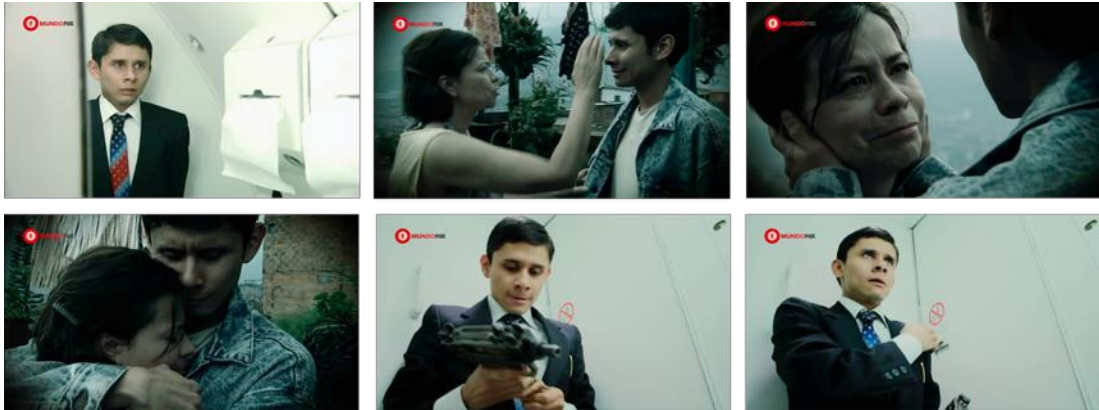


Imagen 223. Fotogramas. Capítulo 12. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Mamá: *¿Entonces?... vea mijo, cuídese mucho. Si usted llega a necesitar algo por allá en Bogotá, lo que sea, como sea, pues usted me llama y yo le mando pues para que se devuelva.... porque yo se que esa ciudad es muy dura, usted al menos aquí tiene su rancho mijo.*

-Heraldo: *¿Sabe qué? Yo le juro, yo le prometo, que yo la voy a sacar de esta pocilga, la voy a poner a vivir como una reina, porque usted se lo merece. ¿Sabe qué? yo a usted la quiero mucho (se abrazan de nuevo).*

En el baño, el joven Heraldo se observa al espejo y en seguida surge una secuencia en flash back, en la cual recuerda el día anterior en cual se despide de su madre en Medellín. Termina el flashback y Heraldo regresa en sí, saca el arma del cajón de enseres del baño, se persigna, y sale decidido empuñando el arma.



Imagen 224. Fotogramas. Capítulo 12. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Heraldo: *¡No me disparen por favor! (suelta el arma y se tira al piso. Un hombre se acerca al joven y le dispara en la cabeza a pesar de que ya está desarmado e indefenso).*

-Escolta: (alegando al gatillero) *No se da cuenta que él era un testigo.*

El joven sale del baño, saca la ametralladora y dispara al candidato por la espalda. Inmediatamente se tira al suelo y pide que no le disparen. Un hombre, al que no se le ve el

rostro aparece en escena y le dispara en la cabeza. Se escucha una gran algarabía y confusión. El escolta de Pizano le reclama al que ha disparado.



Imagen 225. Fotogramas. Capítulo 12. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Locutor: *Pidió prelación a la torre de control para regresar lo antes posible a Bogotá. En la pista principal del aeropuerto, una ambulancia de la Caja nacional estaba esperando de urgencia. El candidato presidencial fue trasladado a una clínica de la misma entidad. Sin embargo, la situación de Carlos Pizano ya era muy grave, con varias heridas en la cabeza y en el cuello que le causaron una imparable hemorragia...*

-Carlos: *¡Bendito sea mi dios! (se persigna).*

-Fidel: *Por fin salimos de eso.*

La escena cambia de nuevo a la casa de los Castaño, donde ahora se ven las imágenes del atentado, los vestigios, en el avión y el aeropuerto. a través de las pantallas.

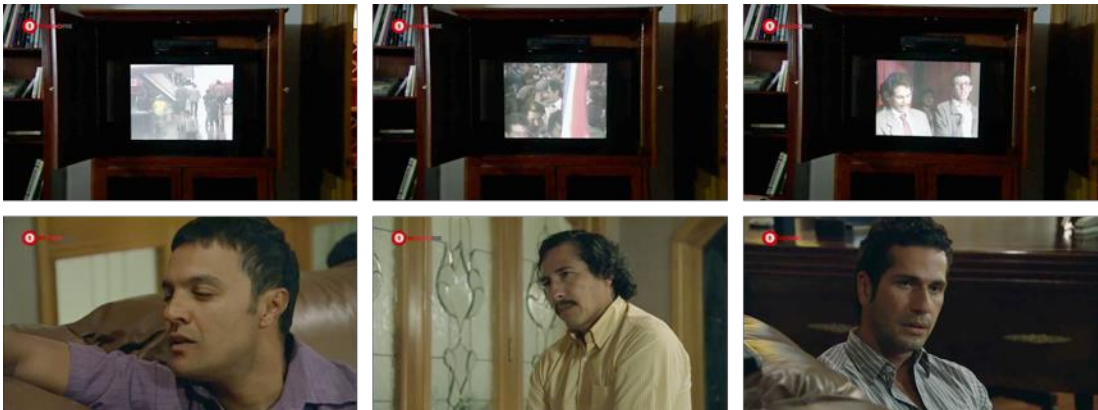


Imagen 226. Fotogramas. Capítulo 12. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Locutor: *El insólito atentado le costó la vida al líder recientemente desmovilizado y candidato presidencial Carlos Pizano ha sido atribuido al jefe del cartel de Medellín Pablo Emilio Escobar Gaviria.*

-Presentadora: *El sicario identificado como Heraldo Guevara resultó ser primo hermano de Andrei Alonso Guevara, sicario que hace un mes asesinara al otro candidato de izquierda Fernando Jaramillo. Esta coincidencia hace que las autoridades entrelacen los dos asesinatos, para atribuirle a una misma organización criminal.*

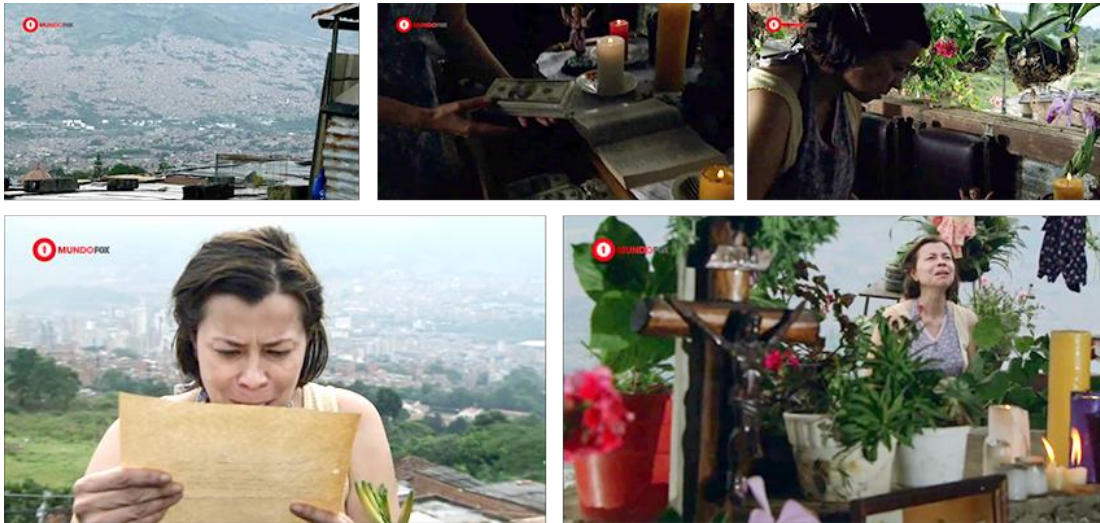


Imagen 227. Fotogramas. Capítulo 12. Serie de televisión Tres Caínes de RCN TV, 2013

-Mamá: (Lee en voz alta la carta que ha encontrado) *"Mamá, si no vuelvo, aquí le dejo para que cumpla su sueño de toda la vida... (solloza)... comprar su casita. Perdóneme si la hago sufrir, pero yo quería verla a usted bien... (llora). La quiero mucho, su hijo Heraldó"*.

La madre de Heraldó encuentra un fajo de dólares en el cajón debajo de un altar. Lee en voz alta el mensaje de su hijo y en seguida mira al cielo y llora, encuadrada a través de la visión de un crucifijo en primer plano. Es sistema de representación la hunde detrás de todos los iconos religiosos. Está siendo aplastada por su fe. El cristo en primer término recuerda el dolor, la tortura, el sacrificio, pero en este caso el de el joven sicario, víctima de las circunstancias, diría Bolívar.

4. Transcodificación en Escobar, el patrón del mal y Tres Caínes

En este apartado final, la lectura de las imágenes de los magnicidios se desplaza hacia el terreno de la discusión crítica, situando a las series de televisión como productos de una cultura mediática (Kellner, 1995), que dan cuenta de un discurso que puede ser enunciado al confrontar los sentidos que la crítica y la opinión emitieron -el sentido tutor en el capítulo 2- con los elementos de la narración: la premisa, el género, los personajes y el arco argumental, en relación con los hallazgos de la herramienta del deleeteo -capítulo 3-.

4.1. Transcodificación en Kellner (2011): La ideología de las imágenes

Kellner (2011) plantea la lectura crítica de los textos mediáticos implica reconocer la materialidad de su producción, pero también enfocando el análisis al reconocimiento de los elementos internos que constituyen a estos textos como huellas, que permiten rastrear la codificación de las ideas políticas en términos de relaciones de poder, en una lucha por la construcción del sentido, y que sirven para representar los intereses de los grupos dominantes a expensas de otros, lo que para él supone “analizar imágenes, símbolos, mitos y narraciones, así como propuestas y sistemas de creencias” (Kellner, 2011. p.23).

Para tal fin, el autor retoma los estudios sobre las políticas de representación y los conceptos de la codificación y decodificación propuestos por Hall (1980), y los extiende a un siguiente nivel que denomina transcodificación: “un proceso en el que los discursos políticos se traducen o codifican en textos mediáticos” (Kellner, 2011, p.2). En su método, realiza la aproximación a los productos desde tres espectros: 1. La revisión de los elementos formales y de construcción narrativa, apoyado en las convenciones de los géneros cinematográficos o audiovisuales, y la relación que guarda con otros filmes cercanos; 2. El funcionamiento de estos elementos en relación con las categorías de clase, raza y género, en búsqueda de patrones que revelen si estas ideas funcionan como resistencia o si reproducen y naturalizan las posiciones políticas hegemónicas; y 3. La búsqueda de los efectos rastreables de este texto mediático en el consumo, la audiencia y la crítica. Kellner pretende llegar a una síntesis movilizadora, que permita poner en el mapa de relaciones de poder estos productos, para

activar la discusión y proponer a la sociedad una herramienta de distanciamiento crítico en torno a los productos de las industrias culturales:

La cultura de los medios, así como los discursos políticos, ayuda a establecer la hegemonía de grupos y unos proyectos específicos. La cultura mediática produce representaciones que tratan de inducir consentimiento ante ciertas posturas políticas, haciendo que los miembros de la sociedad vean ideologías específicas como “así son las cosas” (i.e., que demasiado gobierno es malo, que la desregulación del gobierno y los mercados libres son buenos, que proteger al país requiere una militarización intensa y una política exterior agresiva, etc.). Si los individuos aprenden a percibir cómo la cultura mediática transmite representaciones sorprendentes de clase, raza, género, sexualidad y todo aquello que influye en el pensamiento y comportamiento, serán capaces de desarrollar cierta distancia frente a las obras de la cultura de los medios, y así obtendrán poder sobre su cultura (Kellner, 2011. p.68).

Los análisis de Kellner han estado enfocados al cine de Hollywood y algunas de sus tesis incluyen por ejemplo, que: “la película Easy Rider (1969) transcodifica los discursos contraculturales de los sesenta de libertad, individualismo y comunidad, en imágenes cinematográficas donde los motociclistas conducen a través de la naturaleza, mientras suena de fondo la banda sonora Born to be wild” (Kellner y Ryan, 1988); que la saga de Rambo II - 1985- y III -1988-: “transcodifica los discursos conservadores del reaganismo” (Kellner y Ryan 1988), mientras que “Syriana (2005) transcodifica la desconfianza en la era de gobierno Bush - Cheney, en las grandes corporaciones petroleras y en el poder corporativo” (Kellner, 2010).

Sin embargo, Kellner (2010) reconoce que algunos textos de la cultura mediática no permiten esta condensación ideológica tan fácilmente. Algunos productos -y sobretodo aquellos que se acercan a la categoría de la obra de autor- son complejos, con múltiples capas de lectura y pueden dar lugar a diferentes sentidos. Allí, Kellner (2010) menciona dos estilos de relatos realistas; por un lado, los filmes que denomina alegóricos, que son aquellos que transcodifican, a través de retóricas y convenciones de género, el *mood* o clima político, económico y social de una época. Usa como ejemplo la saga de películas de casas encantadas, que imperaron en los años ochenta en el cine de Hollywood - Poltergeist (1982, 1986, 1988, 1990), Amityville (1979, 1982, 1983, 1989, 1990)-, las cuales proyectan a una clase media norteamericana y su temor a perder la casa y la familia -valores de estatus de clase-, en un ambiente social inestable y en peligro latente de crisis financiera; un fenómeno que efectivamente detonó en medio de la era Bush, en la década del 2000.

En otro estilo, más cercano a lo que aquí nos convoca, Kellner (2010) reconoce el valor de los films realizados con base en contextos reales, los documentales o recreaciones históricas -y allí toma como referencia el cine de Oliver Stone: JFK (1991), Nixon (1995), Snowden

(2016)-, en donde se crean personajes, narraciones y argumentos altamente verosímiles que, sin desconocer el sesgo ideológico del autor, capturan las realidades políticas y sociales de un momento. En resonancia, para McKee, justamente los géneros del drama histórico, biográfico o docudrama deben ser construidos como respuesta a la necesidad de identificación de problemáticas emergentes y conflictos de la sociedad en el presente:

El uso más adecuado de la historia y la única excusa legítima para ambientar una película en el pasado, añadiendo así millones al presupuesto, es usar el pasado como si fuera un cristal a través del cual mostrarnos el presente. Hay muchos conflictos contemporáneos capaces de ponernos nerviosos y que además están cargados de tanta controversia que resulta difícil dramatizarlos en una ambientación moderna sin perder al público. A menudo esos dilemas se ven mejor a una cierta distancia temporal. El drama histórico pule el pasado en el espejo del presente logrando, por ejemplo, que el problema del racismo retratado en *Glory* (1989), el de la contienda religiosa de *Michael Collins* (1996), o el de la violencia de cualquier tipo, en particular contra las mujeres, como en *Unforgiven* (1992), se convierta en algo claro y más fácil de soportar (McKee, 2009, p. 112).

4.2. Hipótesis del discurso transcodificado en Escobar, el patrón del mal

Escobar, el patrón del mal es en síntesis una serie biográfica -biopic- con una mezcla de convenciones de género que oscila entre la épica moderna -una persona contra el Estado-, y el cine de gánsteres -las historias de la mafia-. La historia reconstruye la vida de Pablo Escobar, remediando el relato y la temporalidad que establece el libro de Alonso Salazar. Se trata de una serie que no se construye con el énfasis en sus personajes, sino más en el plot o la trama, con las acciones sorprendentes y espectaculares -casi increíbles- de la violencia practicada por el narcotráfico y de la cual tenemos conocimiento por los relatos de los medios.

Crece como un hombre ambicioso, con una madre heredera de la pujanza paisa y que transmite a su hijo que el valor más importante es la sagacidad, la viveza, ser un avispa 'o, inteligencia para cazar peleas y astucia para saber cuándo y cómo huir. Del desprecio a su padre aprendió que la plata es bendita, hace milagros y de sus padrinos en el crimen aprende para qué puede servir esa plata. El deletreo destruye la idea de que la serie es apologética. Más allá de generar empatía por la gran cantidad de exposición del personaje no hay en realidad la intención de hacerlo héroe con valores positivos. En realidad, es un personaje muy plano, y se revela en su verdadera dimensión cobarde en sus últimos instantes, cuando una vez más intenta huir por los techos de una casa en Medellín.

Revelar una verdadera personalidad que sea diferente o contradiga una caracterización es un paso fundamental en toda buena narración. la vida nos enseña el siguiente gran principio: lo que parece no es lo que es. las personas no son lo que parecen. hay una naturaleza oculta que espera escondida detrás de la fachada de rasgos. (McKee, 2009, p 134)

El sistema de imágenes está lleno plasmados En definitiva los rasgos propios de la cultura paisa contemporánea, extendida a toda la cultura popular colombiana, explicados por el mismo Alonso Salazar en su investigación sobre la cultura del sicario en Medellín y que la serie se encargará de validar, no como parte de lo denominan la historia real o los hechos verídicos, sino como el principio moral de comportamiento aplaudido, la dimensión simbólica del relato:

En Colombia se puede hablar de una doble vía de educación y formación ética personal. Una, formal, la de la escuela, la iglesia, el catecismo y la cartilla de cívica. Y otra vía, que al parecer es la más efectiva, la de la cotidianidad. Donde pueden ser posibles y toleradas acciones que contradicen el catecismo. En el caso de los paisas esta ambigüedad es muy clara. Una cosa es el código ético formal y otra muy distinta el código de la vida. Ahí vale es la astucia, la audacia, el ser avisado, despierto: "El vivo vive del bobo...". Si el objetivo es conseguir plata, no importa que en este propósito haya que contrariar alguna norma ética o religiosa (...) Antioquia ha sido tradicionalmente pueblo de contrabandistas. Parte de las familias de la tradicional aristocracia hicieron sus fortunas en actividades ilegales sin que ello mortificara enormemente a la sociedad paisa. Y sectores de la élite paisa y colombiana toleraron durante largos años la mafia. Grupos tradicionales importantes se beneficiaron, directa o indirectamente de la bonanza coquera. Decían que eran unos chachos extravagantes, ordinarios, pero con muy buenos ingresos. El propio Estado colombiano ha aceptado todos estos años los dólares de la ventanilla siniestra del Banco de la República. Esta actitud es coherente con la graciosa expresión de la tradición: "Hijo, consigue plata honradamente, y si no puedes, entonces consigue plata" La dualidad se observa también en el aspecto religioso. A matar con el pretendido perdón de Dios se ha aprendido en la larga historia de violencia de nuestro país. Y ello lo enseñó la propia Iglesia. El buen comerciante le pide a la Virgen que le salga bien el negocio en el que va a engañar a un vecino. Y en el barrio se reza para que la puñalada o el tiro sea efectivo. Es la cultura de la camándula y el machete, que aparece ahora como la del escapulario y la miniuzi (Salazar, 1991, p. 53).

Escobar es el gran colombiano y este es el éxito de la serie, lo que encanta, atrae, envuelve y vende. Aunque ejecuta acciones monstruosas, permite la identificación del espectador. Y así, los personajes víctimas de la perversidad de Escobar, los políticos, jueces, periodistas y policías asesinados, no podrán cumplir el rol protagónico, o el lugar de reconocimiento de la memoria, que los creadores de la serie dicen que tiene. Ni siquiera, utilizando huellas de lo real, como el material de archivo, en la reconstrucción de sus historias. Estos son los elementos del primer capítulo, que se desglosa a continuación. Así como las imágenes se referencian unas a otras, los medios ni se anulan, ni se superan, entre sí, se alimentan unos de otros en los procesos de construcción de memoria cultural. Esto se evidencia en el ejercicio interactivo de interpretación entre el relato de la prensa, la literatura y las series que remedian

los magnicidios, donde por ejemplo Luis Carlos Galán candidato político liberal, adhiere para la campaña presidencial los valores gaitanistas, la fuerza en el discurso y los gestos de fuerza, rectitud e inteligencia, a través de elementos formales del afiche de campaña diseñado por Carlos Duque. En la remediación del libro de Salazar esta figura se complejiza, al incluir la construcción de la lucha que declaró a las fuerzas del narcotráfico y la corrupción, en cabeza de Pablo Escobar y Jairo Ortega.

El relato de Salazar marca como punto de inflexión de Escobar, el momento en que Galán decide expulsarlo del Nuevo Liberalismo, hecho que conecta con las denuncias que Lara destapa en el congreso. A partir de allí Escobar ya no será la persona con matices, el padre, el benefactor de las clases marginales de Medellín -la zona de grises del antihéroe-, sino que se asume o revela su verdadera dimensión antisocial, que declara la guerra franca contra el Estado y aniquila todo lo que no esté de su lado. El libro plantea hipótesis sobre los intereses que otros agentes del Estado podrían obtener con el asesinato de Galán y describe con precisión cómo se organiza el plan donde estas fuerzas realizan oscuras alianzas. Estos elementos se remedian en la ficción de la serie de Caracol, donde la dimensión como padre y esposo ejemplar, así como la de político incorruptible será la mayor fuerza de oposición a Escobar.

En la serie desaparecen facetas más humanas de Galán, narradas en el libro de Salazar, como la melancolía y la zozobra que vivió los últimos meses de su vida, sabiendo que iba a morir. En la remediación televisiva, estos pocos elementos de interpretación son representados a lo largo de ocho capítulos en la serie. Se realiza un extenso dispositivo que hace hiperrealista la narración de los atentados, pero transcodifica el dolor de las multitudes y el rechazo de una gran parte del pueblo colombiano en forma del himno que Yuri Buenaventura adecúa para la serie, en el videoclip El Guerrero. Es una manifestación de formaciones culturales que apuntan a reactivar, reinterpretar las memorias de los líderes asesinados en forma de figuras que permitan a una sociedad superar la etapa de conmoción inicial. Y este mismo modelo que simplifica y condensa la dimensión humana de personajes como Bernardo Jaramillo o Carlos Pizarro en la serie la aleja de la identificación por simples convenciones de construcción de personajes:

Quando la caracterización y la verdadera personalidad son iguales, cuando la vida interior y la imagen externa son como un bloque de cemento, de una única sustancia, el personaje se convierte en una lista monótona y predecible de comportamientos. no es que un personaje así no resulte creíble. hay personas superficiales, de una sola dimensión... pero son aburridas (McKee, 2009, p.134)

El tema de la negociación del Estado colombiano con la guerrilla de las Farc en el periodo entre 2011 y 2016, funcionó como referente de conexión con esa década convulsionada de los ochenta, narrada desde el filtro de la ficción. Y la discusión por la legalización de las drogas es un tema que en especial Colombia debe seguir dando, y vernos al espejo deformado de las narraciones comerciales como las de Escobar, el patrón del mal, en una sociedad informada y con educación política, aporta. Ahora bien, los elementos de la cultura narco que invaden la trama de relaciones, los canales privados deberían incluirse como agentes responsables en la construcción del debate sobre la memoria histórica.

4.2. Hipótesis del discurso transcodificado en Tres Caínes

La serie de RCN surge como respuesta comercial al éxito de la serie que la precedió. Sin embargo, no tuvo el mismo despliegue investigativo, ni tampoco el presupuesto que Caracol Televisión, en dirección de Juana Uribe imprimieron al proyecto de Escobar, el patrón del mal. Así, la serie escrita por Gustavo Bolívar evidencia la intención de presentar un producto con los elementos de las narconovelas que ya habían probado ser acogidas por los televidentes en Colombia y Latinoamérica: una historia con una premisa sencilla, la venganza como motor para una guerra, melodrama, violencia y escenas de acción bélica, narcotráfico, ilegalidad, codicia y valores populares como la fama, el poder, el uso de armas, la familia y la propiedad privada como sagrados.

Estos elementos están presentes en Tres Caínes, pero el elemento de la ecuación que desajusta la fórmula fue el intento de anclarla a unos hechos complejos, históricos, y aún en disputa en la trama cultural y de memoria en Colombia.

González Requena (1995) expone las características de un discurso sobre-significado, a medio camino entre el simulacro y el goce escópico que ofrecen las figuras publicitarias de la televisión. Requena menciona algunas ideas que podríamos atribuir a Tres Caínes, en su cabezote:

Observemos las cabeceras de cualquier culebrón (*Soap Opera*) con esos largos cast en los que son presentados uno a uno los múltiples personajes que lo conforman. (...) se trata de una curiosa antología de sonrisas plenas sobreactuadas, que recuerdan a las de la publicidad. (...) No hay comunicación, tan solo un contacto infinito y vacío entre el espectador y esa parodia de su deseo visual que, en espejo, el culebrón le devuelve. He aquí la más moderna instauración del Kitsch⁵⁹ (González Requena, 1995, p.125).

⁵⁹ González Requena (1995) definirá lo kitsch como ese estilo saturado, sobre significado y exagerado de la televisión, lleno de pseudo experiencias de la realidad, dentro de lo que denomina la posmodernidad.

El delecto demuestra que la venganza es el detonante, que cambia la vida de una familia muy patriarcal, donde la madre no tiene ninguna voz y más allá de llorar por todo lo que sus hijos hacen no es capaz de cambiar el curso. Toda la ola de rechazo que recibió por parte de diferentes grupos y organizaciones hace pensar cuál era el valor por mantenerla la serie al aire. Y la respuesta puede estar en que es igual una serie que permite que ciertas formaciones de ultraderecha con voces de rechazo a la ejecución de los diálogos de paz entre 2012 y 2016, tuvieron en la historia de estos personajes siniestros y conflictivos la posibilidad de validar sus posiciones.



Imagen 228. Fotogramas. Capítulo 1. Error de continuidad en la serie de televisión *Tres Caínes* de RCN TV, 2013

En la factura es una producción deficiente, donde se notan todo el tiempo los elementos de la tramoya. Es en últimas una producción vacía, con pocos elementos de conexión con el espectador. El que hayan usado la historia de hechos de violencias tan traumáticas los hace perversos en su hacer. En este caso debo decir que el sentido tutor es la traducción de la experiencia. Cada uno de los elementos fracturan la continuidad de la narrativa, tales como el cabello de Támara, que pasa de estar ondulado y natural a liso, corto y estilizado de una escena a otra, el de un padre que está a punto de golpear a su hijo con una correa y en seguida estar proponiendo un brindis por la fraternidad, sólo para hacer más contrastante el hecho del secuestro y la manera ingenua en la que Támara se presenta ante los hermanos Castaño para recibir el rescate, poniendo en evidencia la poca táctica de un grupo guerrillero con experiencia en la zona de Antioquia, ponen al relato de *Tres Caínes* en duda.

Revisar de manera cronológica la producción de esta serie, es evidenciar que, ante el éxito de audiencias y el fenómeno televisivo de Escobar, el patrón del mal en 2012 obliga al canal competencia a producir una serie que pueda generar algo del ruido mediático anterior. Las obras de Gustavo Bolívar son reconocidas por ello, no por calidad, sino por ser polémicas, a medio camino entre lo popular y lo rentable para las productoras medianas, como RTI, que

necesitan facturar y producir como maquila, varias series que se puedan vender al exterior con relativa facilidad.



Imagen 229. Fotogramas. Inicio Capítulo 1 Escobar el Patrón del Mal -izquierda- y Tres Caínes -derecha-.

Así, en comparativo, se evidencian las coincidencias de construcción narrativa y audiovisual y también, se hacen más marcadas las diferencias de enfoques y modos de producción. Las dos historias comienzan en las montañas de Antioquia. El tema de este liderazgo de la cultura paisa, y el marcado regionalismo, que, acompañado del clasismo, el racismo y el sexismo imperante en la cultura hegemónica patriarcal, exacerbado también por las violencias complejas que definen la historia del país, hace que el detalle de estas montañas como punto de partida no sea un detalle menor.



Imagen 230. Fotogramas. Protagonistas Capítulo 1. Escobar el Patrón del Mal -izquierda- y Tres Caínes -derecha-.

Las infancias de los victimarios tratan de justificar a los personajes como productos de unos acontecimientos. Y este ejercicio debe ponerse en debate, porque, aunque bien cada persona es producto de una circunstancia, el ejercicio de transformación, resiliencia y agencia de los procesos de reconciliación, deberían ser las historias en torno a las cuales Colombia debería estar reflexionando.



Imagen 231. Fotogramas. Galleras. Capítulo 1 Escobar el Patrón del Mal -izquierda- y Tres Caínes -derecha-.

Otro detalle interesante entre los primeros capítulos de las dos series, y en especial en las decisiones de Gustavo Bolívar al poner a Fidel Castaño en el contexto de la gallera -al igual que el momento en el que Escobar entra en las grandes ligas del narcotráfico, al conocer a Griselda-, es la pregunta por la narración de lo rural en las representaciones de la ficción. Este lugar, de jerarquía de lo masculino por excelencia, de diversión con la violencia, de la apuesta, la bebida y el exceso, se establece como representación de lo popular.



Imagen 232. Fotogramas. Madres. Capítulo 1 Escobar el Patrón del Mal -izquierda- y Tres Caínes -derecha-.

Las figuras de las madres en las dos historias son fundamentales. En Escobar, el patrón del mal porque es una mamá alcahueta, ambiciosa y con un fuerte resentimiento de clase. Y en Tres Caínes, porque esta madre abnegada, sin agencia, en extremo servicial, subyugada a las labores del hogar, tampoco constituye un personaje con matices. En los dos casos la devoción es parte de sus personalidades.



Imagen 233. Fotogramas. Devoción religiosa en Escobar el Patrón del Mal -izquierda- y Tres Caínes -derecha-.

Y el tema de la religiosidad, el culto, está presente en las dos series acompañando el dolor y la violencia. La devoción a figuras religiosas se asigna principalmente las mujeres: Enelia Escobar, la madre de los Castaño, la madre de Heraldo, el sicario que dispara a Pizano en el avión, en la serie de Tres Caínes.

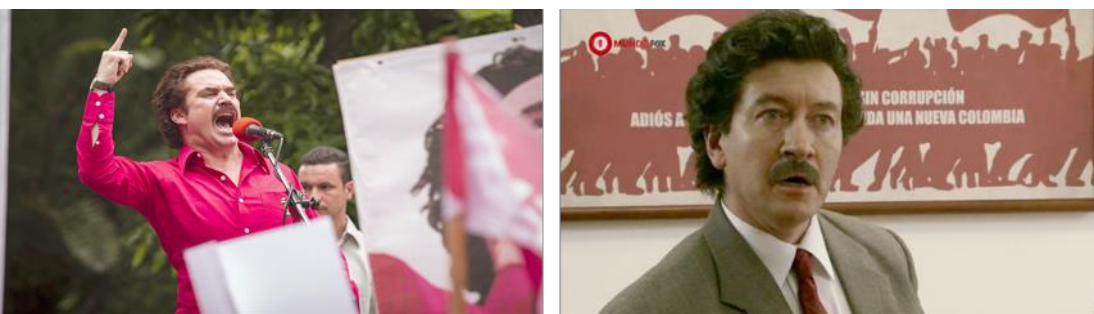


Imagen 233. Fotogramas. Personaje Galán en Escobar el Patrón del Mal -izquierda- y Tres Caínes -derecha-.

Los personajes políticos de Tres Caínes son planos, no tienen ningún tipo de desarrollo. Galán aparece como un obstáculo en la carrera política de Escobar, y el único diálogo que le asignan en la serie apunta a la idea de oponerse a Escobar, simplemente por haber salido de la pobreza, de maneras no legales. La construcción de personaje que logra Nicolás Montero, el actor, en Escobar, el patrón del mal hace que el personaje de Tres Caínes al respecto se vea como un accesorio. Si se piensa la trama de la historia en la serie de RCN sin este personaje, no pasa nada y de hecho funcionaría y avanzaría de manera más fluida el melodrama de los Castaño, que es la narración principal.



Imagen 234. Fotogramas. Personaje Jaramillo en Escobar el Patrón del Mal -izquierda- y Tres Caínes -derecha-.

En términos de la construcción del personaje de Jaramillo, tanto en Tres Caínes, como en la serie de Caracol TV. hay énfasis en mostrar a un hombre ecuánime, inteligente y de ideas de diálogo y paz. Pero en Tres Caínes, incluir la escena del diálogo con Escobar permite el resquicio y de nuevo la validación a las ideas de odio, exterminio y eliminación de los pensadores de izquierda, desde el argumento de la alianza con el narcotráfico.



Imagen 234. Fotogramas. Personaje Pizarro en Escobar el Patrón del Mal -izquierda- y Tres Caínes -derecha-.

Del mismo modo, el personaje de Carlos Pizarro -Pizano en Tres Caínes- al consolidar la teoría de los actos de la Toma al Palacio de Justicia como un negocio patrocinado por Pablo Escobar, hace de la narrativa un producto conflictivo e irresponsable en momentos donde la persecución a líderes, activistas y militantes de grupos de izquierda están amenazados permanentemente. A ese respecto es importante cuestionar el deber ser de los medios privados.



Imagen 235. Fotogramas. Televisión en Escobar el Patrón del Mal -izquierda- y Tres Caínes -derecha-.

Finalmente, la lectura crítica va dirigida al lugar que los medios ocupan en los relatos, tanto en la ficción como en lo noticioso. Condensar y fijar la interpretación de los hechos de violencia en la simple narración, presentación y reconstrucción de los sucedido, sin el análisis y la posibilidad de superación del momento del trauma, es sin duda una de las acciones problemáticas de los medios de información en Colombia. El velo con el que encubren y rodean los hechos, privilegiando ciertas fuentes y sesgando la participación de otras, aparece también en las series de ficción analizadas. Todos los personajes dentro de esas construcciones narrativas usan la televisión como único medio de actualización, sin duda un espejo de la concentración de medios en Colombia.

5. Conclusiones

Al finalizar el recorrido por las imágenes de los magnicidios de Galán, Jaramillo y Pizarro, desde los espectros de sus registros periodísticos, hasta su reutilización en las series de ficción Escobar, el patrón del mal (Caracol TV, 2012) y Tres Caínes (RCN TV, 2013) podemos concluir que:

El fenómeno del magnicidio en Colombia se ha presentado como práctica reiterativa y casi endémica desde su conformación como república en el siglo XIX y se extiende a lo largo del siglo XX, con un agudizamiento profundo en medio de la década de los ochenta y noventa, con el asesinato de en medio de las violencias entrecruzadas de diferentes actores - paramilitares, guerrillas, carteles del narcotráfico- de tres candidatos presidenciales: Galán, Jaramillo y Pizarro. Este fenómeno ha sido estudiado como una práctica de asesinato selectivo (Blair, 2005), como táctica del terror (González, 2006) y como trauma cultural (Eyerman, 2011).

Revisar los casos de magnicidios del siglo XX en Colombia a la luz del concepto de trauma cultural (Eyerman, 2011) permite establecer el circuito de registro, seguimiento y difusión que construyen los medios informativos de cada momento, para organizar un relato mediático que direcciona las interpretaciones de las audiencias, pero sobre todo moviliza la emocionalidad, a través de tropos: registro en directo o lo más cercano posible, acudiendo al lugar exacto del atentado, buscando huellas o vestigios de la violencia; recoger los testimonios más cercanos al hecho y concretar la emocionalidad en una frase que aparece en las primeras planas de los días siguientes, reduciendo la noticia al impacto, al shock, el caos, al trauma, al complot, pero sin proponer una relectura de esperanza o recordando los valores sociales que encarnaba el líder asesinado.

También hacen parte del modelo de registro los retratos post mortem, tanto de los personajes políticos asesinados, en sus féretros, lo más cercanos a la vida, como último rastro de los personajes en el país, reconociendo la radical -real- que habita en las máquinas fotográficas (Requena, 2001), como los de los autores materiales capturados y asesinados, en el momento más cercano a la muerte sin filtros, con los cuerpos destrozados, que funcionan como imágenes delirantes que en la tortura, la deformidad y la violencia devuelven a los lectores la

posibilidad de un sentido de justicia, como compensación al vacío y sin sentido que genera la impunidad y la incompetencia de las instituciones del estado. El cierre de estos relatos mediatizados termina con las honras fúnebres, las manifestaciones de dolor y de conmoción en las multitudes, que ante la impotencia de un nuevo final desesperanzador solo atina a recrearse en ese espejo de las imágenes masivas, que por lo menos indican que no estamos solos ante el horror.

Para dar cuenta de los usos de estas imágenes en la ficción es necesario establecer una red de tejidos intertextuales que trace una ruta retrospectiva, con imágenes del pasado de otros magnicidios mediatizados, reconociendo que los medios han construido históricamente un sistema de convenciones visuales, que a fuerza de repetición se han integrado en el banco cultural, y reaparecen en las audiencias a modo de *Déjà vu* -lo ya visto-, convocando emocionalidades e interpretaciones mezcladas entre lo pasado y lo presente -lugares de memoria (Erll, 2011); por ejemplo cuando la viuda de Galán indica que podría existir un segundo bogotazo, si su esposo recién asesinado no hubiera sido un hombre de paz, o cuando los espectadores del drama del 15 de octubre exigían ver un señalamiento a los posibles autores intelectuales del general Uribe Uribe -como sucede en la pintura de Figueroa sobre el asesinato de Sucre-, o cuando Ayala, el presentador del noticiero pregunta reiteradamente si a Galán le han disparado en la cabeza como pasó con Kennedy.

Bajo este marco de producción de las imágenes de los magnicidios, podemos afirmar que los asesinatos de Galán, Jaramillo y Pizarro si cumplen con las características iniciales para ser definidos como trauma cultural, sus muertes estuvieron acompañadas del relato mediático, estas imágenes y las reflexiones que suscitan en los medios se sigue recordando año tras año, y los personajes son recordados en diferentes dispositivos de memoria, incluyendo las series de ficción televisiva. Sin embargo, atendiendo a la idea de Alexander (2001), sobre terapia y recuperación social del trauma, resignificando estos fenómenos en la construcción de una memoria nacional, vimos que los usos de estas imágenes como elementos dentro del dispositivo es difusa -la herramienta del deletreo lo evidencia-. En las series de ficción estas imágenes se usan intencionalmente para convertir en inmanente ese estado de conmoción inicial, sin superar el shock, y por consiguiente no aportan a la construcción de memoria, sino que eliminan los procesos de intertextualidad y remediación, para convertirse solo en dispositivo cooptado por la transcodificación ideologizada de los autores de las series, en palabras de Sontag: “la conmoción puede volverse corriente. Al igual que se puede estar habituado al horror en la vida real, es posible habituarse al horror de unas imágenes determinadas” (Sontag, 2003).

Las remediaciones de los personajes políticos Galán, Jaramillo y Pizarro desde los registros de la prensa, la literatura de investigación y las series de televisión revelan que en cada medio se agregan o eliminan elementos de representación con intenciones narrativas, estéticas, pero sobre todo ideológicas. Así, Galán es un político mesurado en su actuar, pero contundente en su palabra en la esfera pública, que integra en su imagen las características de figura política de Gaitán, creando un punto de lectura intertextual que atrae a las multitudes. Y en el libro de Alfonso Salazar (2001) es remediado como un ser humano, que se sabía amenazado y presentía su muerte, pero a pesar de las advertencias, decide continuar con su campaña y asistir a la plaza de Soacha la noche del atentado. Su motivación es presentada como la confianza plena en las instituciones del Estado, que finalmente lo traicionaron. En la serie de televisión de Caracol, la figura de Galán se transcodifica a un personaje sincero, alegre, excelente padre y esposo, absolutamente incorruptible. Un personaje plano que, aunque no genera identificación dentro de la ficción, por el peso de su antagonista, si es una intención por procesar la figura política, para crear un lugar de memoria y ayudar a procesar y resignificar el momento de shock. En este caso específico con ayuda de la canción El Guerrero, que Yuri Buenaventura adaptó en forma de himno para el momento final de Galán en la serie.

Las figuras de Bernardo Jaramillo y Carlos Pizarro se convierten en la serie de Caracol TV, en arquetipos del hombre amoroso y el poeta, la versión más familiar de la bohemia que suelen encarnar las figuras de los rebeldes, con ideales sinceros, pero al parecer muy ingenuos en su actuar, indefensos totalmente ante la fuerza avasalladora del mal encarnado en la alianza del para-estado.

En el relato de los Tres Caínes es evidente la relación directa entre las acciones que Carlos Castaño lanza en el libro Mi confesión (2001), y el ejercicio de remediación casi literal, aquí no existe filtro ideológico, ni pugna de sentidos, sino una presentación literal de las palabras de Castaño. Así, se presentan versiones en las que Bernardo Jaramillo y Carlos Pizarro son fichas que usan las fuerzas del narcotráfico, en cabeza de Pablo Escobar y el paramilitarismo en su beneficio. Y la figura de Galán y su asesinato aparecen como una anécdota que el guionista usa para demostrar el poder de manipulación de Escobar sobre los Castaño. En esta serie, el uso de las imágenes de archivo pierde su valor como huella, como ignición o como dispositivos de reactivación de las memorias del shock, al diluirse en el relato y presentarse siempre filtradas a través del marco de las pantallas del televisor, recurso pobre de montaje que utilizan como transición entre lugares y puntos de vista de personajes.

Las herramientas de lectura del análisis del texto audiovisual de deletreo y búsqueda de punto de ignición permiten abrir las discusiones sobre las series de televisión, deshaciendo el nudo dicotómico propuesto por el sentido tutor, que las clasifica como apologistas del narcotráfico o el paramilitarismo, o incluso como relatos de historia real. Así, es claro que la figura de Pablo Escobar en la serie de Caracol está en forma de fábula, donde un niño busca la valentía que no tiene en su interior en los demás. Los iconos religiosos están presentes para ubicar en el plano de lo imaginario la proyección que de sí mismo se arma Escobar, quien quiere reinar como un Divino Niño, en los brazos de su santa madre. El personaje de Escobar, al contrario de algunas críticas, es un personaje plano y sin ninguna característica heroica. Es la encarnación de la cobardía. Pero el dispositivo audiovisual atrapa y terminamos creyendo en Escobar, tal cual como lo proponían las promociones de la serie que aludían a hechos espectaculares sobre la vida de Escobar y dejaban al final la pregunta ¿usted qué cree?

En el plano de la transcodificación, este uso reiterativo de los iconos religiosos genera intertexto inmediato con la iconografía subversiva que usan las mafias del narcotráfico y que están muy extendidas como prácticas de identidad de la narco cultura, del pandillerismo y del sicariato, junto con las características negativas que se le atribuyen a lo que se denomina la cultura paisa, estudiada por el mismo Alonso Salazar en su libro previo *No nacimos pa`semilla* (1990) y que explican al personaje de Escobar, en esta inversión perversa de los valores que, una sociedad en trauma y en estado permanente de shock, intenta significar.

En el caso de *Tres Caínes*, el deletreo encuentra fisuras, donde la conexión con el relato interno no permite la identificación. En estos resquicios los actores miran a la cámara o se nota la mala aplicación de los efectos digitales, revelando su verdadero carácter inverosímil. En el sentido tutor es claro que el motor de la identificación de las audiencias está dado en el plano más pulsional, en torno a los cuerpos deseantes de los protagonistas, donde el relato histórico y la conexión con las disputas por la memoria en una sociedad, queda eclipsado en el cliché, la reproductibilidad consumista, que despoja totalmente de cualquier aura a este producto. Como se evidencia en el capítulo 4, *Tres Caínes* es la respuesta decepcionante y de bajo presupuesto a la competencia. El sentido tutor de esta serie problematiza la figura del autor, donde no quedan claros quiénes son los enunciadores del discurso; y llama la atención sobre la falta de rigurosidad, de responsabilidad, las posiciones de ego imperante de algunos realizadores, pero sobretodo, como lo anotara María Victoria Uribe, la total falta de sensibilidad y de empatía de estas industrias del espectáculo con los sentires de un país que necesita urgentemente relatos de esperanza, de significación, que lo saquen del trauma cultural.

El uso de herramientas heterogéneas de análisis de la imagen se convierte en un ejercicio de creatividad ecléctica, donde el intertexto es funcional al rastrear los orígenes de una imagen que emerge en diferentes momentos de la trama cultural, como las imágenes de los magnicidios. La remediación permite revisar los elementos que se desvanecen o se transforman en las mediaciones, permitiendo poner a estas imágenes en términos de relaciones de poder en estos tránsitos. La transcodificación funciona para integrar los ejercicios de lectura previos en forma de ideas sorprendentes y movilizadoras, que decristalicen los sistemas tutores y convertirse en herramienta de lectura crítica de los textos mediáticos. Reconocemos que la teoría del texto audiovisual es completa y eficiente en el sentido de permitir abordar la imagen desde los tres registros: lo sígnico, lo imaginario y lo real. Retomamos en esta experiencia de lectura desde sus herramientas, el reconocimiento del sentido tutor, el delecto y el encuentro con el punto de ignición, como experiencias de lectura que apelan a los sujetos desde los afectos, y por ello son herramientas muy útiles y pertinentes al tratar de desentrañar la complejidad del ejercicio más complejo: vernos a nosotros mismos reflejados en las imágenes de nuestra realidad y enfrentarnos al ejercicio de lo imposible, la significación del sinsentido, la muerte. Dejamos abierta la invitación a abordar otros textos mediáticos desde algunas de las perspectivas aquí planteadas.

Los valores de este estudio los encuentro en los diferentes caminos que pudimos explorar al abordar las fuentes; encontramos que existe un aporte al tema de estudios mediáticos y culturales, a través del análisis de piezas perdidas de la historia vernácula y audiovisual del país, como el vídeo del registro del asesinato de Galán por parte del camarógrafo Chucho Calderón, las fotografías de Sady González o de José Herchel Ruiz, porque desde nuestro lugar de enunciación, como realizadores de imágenes creemos firmemente en la agencia transformadora de la imagen y en la posibilidad de aportar a la textualidad cultural a través de cualquier tipo de oficio que se dedique a ello. Y en que, en ese sentido, esta investigación devino en simultánea en un ejercicio de archivo documental visual, en desarrollo, que me permitió construir un acervo de buen tamaño con imágenes que funcionará para próximos proyectos de creación - intervención, que precisamente aporten a la búsqueda de nuevas remediaciones.

6. Referencias

6.1. Libros

- Alexander, J., Eyerman, R., Giesen, B., Smelser, N., & Sztompka, P. (2004). *Cultural trauma and collective identity*. California, United States of America: University of California Press.
- Barbero, J. M. (1987). *Procesos de comunicación y matrices de cultura: itinerario para salir de la razón dualista*. Ciudad de México, México: Ediciones G. Gili.
- Barthes, R. (1964). *Ensayos Críticos*. Bogotá, Colombia: Seix Barral.
- Baudrillard, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Ciudad de México, México: Siglo XXI.
- Aranguren, M. (2001). *Mi confesión*. Bogotá: Oveja negra.
- Blair, E. (2005). *Muertes violentas: la teatralización del exceso*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, United States of America: MIT Press.
- Braun, H. (1987). *Mataron a Gaitán: Vida pública y violencia urbana en Colombia*. Bogotá, Colombia: Debolsillo.
- Centro de Memoria, Paz y Reconciliación. (2012). *Bogotá, ciudad memoria*. Bogotá, Colombia: Centro de Memoria, Paz y Reconciliación.
- Comparato, D. (2016). *De la creación al guión. Arte y técnica para escribir para cine y televisión*. Bogotá, Colombia: Sofar Editores.
- Concha, A. (2013). *Historia social del cine en Colombia*. Bogotá: Publicaciones Black María Escuela de Cine.
- Costa, J. (1996). *La Fotografía entre sumisión y subversión*. Bogotá: Editorial Trillas.
- Eco, U. (2007). TV: La transparencia perdida. In J. La Ferla (Ed.), *El medio es el diseño audiovisual* (pp. 231–240). Manizales: Editorial Universidad de Caldas.
- Erlil, A. (2009). Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the "Indian Mutiny. In A. Erlil, & R. Ann (Eds.), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory* (pp. 109–139). Berlin: Walter de Gruyter.
- Erlil, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá, Colombia: Universidad de los Andes.
- Eyerman, R. (2011). *The Cultural Sociology of Political Assassination*. New York, United States of America: Palgrave Macmillan.
- Fiske, J. (1987). *Television Culture*. Lincoln, UK: Methuen.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid, España: Akal.
- Franco, J. (1999). *Rosario Tijeras*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House.
- Gibson, W. (2003). *Pattern Recognition*. London, UK: Viking.
- González Requena, J. (1995). *El discurso televisivo: espectáculo de la modernidad*. Barcelona, España: Paidós.
- González Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico*. Valladolid: Proyecto Aula Castilla Ediciones.
- Goyes, J. C. (2016). *La mirada espejeante: análisis textual del film El espejo de Andréi Tarkovski*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Gómez, J., Herrera, J., & Pinilla, N. (2010). *Informe final de la comisión de la verdad sobre los hechos del Palacio de Justicia*. Recuperado de http://editorial.urosario.edu.co/pageflip/Informe_comision_rosario.pdf

- Grupo de Memoria Histórica. Centro Nacional de Memoria. (2013). *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*. Recuperado de <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>
- Hall, S. (1980). Encoding, decoding. In *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*, ed. by Centre for Contemporary Cultural Studies, 128-138. London: Routledge. *The Discourse Studies Reader*, 112–121. <https://doi.org/10.1075/z.184.211hal>
- Hirsch, M. (2012). *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press
- Jenkins, H. (2009). *Fans, bloggers y videojuegos. La cultura de la colaboración*. Barcelona, España: Paidós.
- Kellner, D. (2011). *Cultura Mediática: Estudios Culturales, Identidad y Política entre lo Moderno y lo Posmoderno*. Madrid, España: Akal.
- Lotman, I. (1996). *Semiosfera*. Valencia: Ediciones Cátedra.
- López de la Roche, F. (2014). *Las ficciones del poder. Patriotismo, medios de comunicación y reorientación afectiva de los colombianos bajo Uribe Vélez (2002-2010)*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House.
- Martínez, J. (2001). *La intertextualidad literaria*. Madrid, España: Cátedra.
- McKee, R. (2009). *El guión* (8ª ed.). Barcelona, España: Alba.
- Mestman, M., & Varela, M. (Eds.). (2013). *Masas, pueblo, multitud en Cine y Televisión*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universidad de Buenos Aires.
- Mitchell, W. T. (2009). *Teoría de la Imagen*. Madrid, España: Akal.
- Montt, N. (2004). *El eskimal y la mariposa*. Bogotá, Colombia: Debolsillo.
- Quiñonez, B., Peña, E., Sotomayor, D., & Wilches, W. (2018). *Violencia y ficción televisiva. El acontecimiento de los noventa. Imaginarios de la representación mediática de la violencia colombiana: series de ficción televisiva (1989-1999)* (2ª ed.). Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Romero, R. (2015). *Unión Patriótica Expedientes contra el olvido* (3ª ed.). Bogotá, Colombia: Centro de Memoria, Paz y Reconciliación y la Agencia Catalana de Cooperación al Desarrollo.
- Ryan, M., & Kellner, D. (1988). *Camera Política: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington, United States of America: Indiana University Press
- Salazar, A. (1991). *No nacimos p'a semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín* (5ª ed.). Bogotá, Colombia: Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP).
- Salazar, A. (2001). *La parábola de Pablo: Auge y caída de un gran capo del narcotráfico*. Bogotá: Planeta.
- Scolari, C. (2004). *Hipermediaciones*. Barcelona, España: Gedisa.
- Serrano, A. (2007). *La batalla final de Carlos Castaño: secretos de la Parapolítica*. Bogotá, Colombia: Oveja negra.
- Serrano, A. (2009). *La Prepago: revelaciones de Madame Rochy*. Bogotá, Colombia: Oveja negra.
- Serrano, A. (2010). *La multinacional del crimen: la oficina de Envigado*. Bogotá, Colombia: Penguin Random House.
- Spigel, L. (2013). Las muchedumbres solitarias de la TV norteamericana. In M. Mestman, & M. Varela (Eds.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión* (pp. 21–48). Buenos Aires, Argentina: Eudeba.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Bogotá, Colombia: Alfaguara
- Torres, M. (2006). *El crimen del siglo*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.
- Vallejo, F. (1994). *La Virgen de los Sicarios*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.
- Vanegas, N. (2015). *Bernardo Jaramillo Ossa "Es un soplo la vida"*. Bogotá, Colombia: Ediciones desde abajo.
- Vågnes, Ø. (2011). *Zaprudered: The Kennedy Assassination Film in Visual Culture*. Austin, United States of America: University of Texas Press.

6.2. Tesis

- Cortés, Liuvoff Irina (2014) [Memoria e imágenes de la violencia: relatos que marcaron a niños y jóvenes en la segunda mitad de los años ochenta en Colombia](#). Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia.
- Martínez, Rodrigo Francisco (2017). [Narco-celebridad y representaciones de Pablo Escobar en Narcos y Escobar, el patrón del mal : un análisis textual de construcción narrativa desde el personaje](#). Tesis de maestría, Universidad del Norte.
- Castañeda Sánchez, Érika (2014). [El que no conoce su historia ¿está condenado a que se la cuente Gustavo Bolívar? Estudio de recepción de la serie -Tres Caínes](#). Tesis de maestría, Pontificia Universidad Javeriana
- Ospina Raigosa, Luis Eduardo. (2016). [Discursos de respuesta social frente a la teleserie "Tres caínes"](#). Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia.
- Rodríguez Pinilla, Liliana Marlén (2018). [El Estado colombiano y los crímenes de lesa humanidad en el prisma de la pantalla televisiva. Un estudio acerca de la serie Tres Caínes](#). Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia.
- Rincón, Omar (2017). [Pensar el entretenimiento: discursos y mutaciones de la cultura del espectáculo](#). Tesis de doctorado, Universidad Nacional de Colombia.
- Hernández Madrid, Miguel J. (2014). La banalidad del mal y el rostro contemporáneo de su ideología en una teleserie del narcotraficante Pablo Escobar en Colombia. *Intersticios sociales*, (8), 1-21. Recuperado en 18 de septiembre de 2019, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-49642014000200004&lng=es&tlng=es

6.3. Artículos

- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Recuperado de https://monoskop.org/images/9/99/Benjamin_Walter_La_obra_de_arte_en_la_epoca_de_su_reproductibilidad_tecnica.pdf
- Contando la Guerra en Colombia*. Centro Nacional de Memoria. (2018). Observatorio de Memoria y Conflicto –Recuperado 18 septiembre, 2019, de <http://centrodememoriahistorica.gov.co/observatorio/>
- Galindo, Y. (2016). Realidad y Acción sobre el asesinato de Rafael Uribe Uribe en la película El drama del 15 de octubre en 1915. *Memoria y Sociedad*, 20(40), 243–264. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5513158.pdf>
- González Requena, J. (2001). Lo Radical que habita la Máquina Fotográfica. *Fabrikart*, 1, 74–91. Recuperado de <https://www.ehu.eus/ojs/index.php/Fabrikart/article/view/5742/5418>
- González, Requena, J. (2015). El punto de ignición. *Sociocriticism*, XXX (1 y 2), 385–412. Recuperado de <http://www.gonzalezrequena.com/resources/2015%20El%20punto%20de%20ignici%C3%B3n.pdf>
- González, M. I., Roncallo, Arango, S., & Uribe, G. A. (2015). Calidad en contenidos televisivos y engagement: Análisis de un canal privado en Colombia. *Cuadernos.info*, (37), 17–33. <https://doi.org/10.7764/cdi.37.812>
- Indepaz, & Fundación Heinrich Böll. (2018). *Informe especial de Derechos Humanos Situación de lideresas y líderes sociales, de defensoras y defensores de derechos humanos y de excombatientes de las Farc-EP y sus familiares*. Recuperado de http://www.indepaz.org.co/wp-content/uploads/2018/07/20180629_ideas_verdes_8_web.ok_.pdf

- Lapenda, A. (2017, 11 diciembre). Exhibir la muerte: fotografías póstumas de líderes políticos latino.... Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://journals.openedition.org/nuevomundo/71637>
- López de la Roche, F. (2007). *Historia colombiana reciente, memoria personal y claves identitarias en La Virgen de los Sicarios de Fernando Vallejo*. Ossa Mayor Graduate Student Review, (18), 49–75.
- Morales, G. (2006). Los ajusticiamientos a la justicia: El magnicidio del ex ministro Rodrigo Lara y la génesis del “crimen ejemplarizante” como arma de poder. *Perspectivas Internacionales*, (4), 31–44. Recuperado de <https://revistas.javerianacali.edu.co/index.php/perspectivasinternacionales/article/view/771/1306>
- Moreno, E. (2018). *Aproximación semiótica a los discursos sociales en torno a un hecho político de finales de siglo XX en Colombia*. Documento presentado en LECCIÓN INAUGURAL I CUATRIMESTRE 2018, Bucaramanga, Colombia. Recuperado de https://unavirtual.unab.edu.co/images/leccion/LEC_INAUGURAL_PRIMER_2018.pdf
- Renjel, D. (2016). Gustavo Bolívar: el hombre de las narcotelenovelas. *Mitologías hoy*, 14, 93–111. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.359>
- Rincón, O. (2015, 1 enero). Amamos a Pablo, odiamos a los políticos. Las repercusiones de Escobar, el patrón del mal | Nueva Sociedad. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://nuso.org/articulo/amamos-a-pablo-odiamos-a-los-politicos-las-repercusiones-de-escobar-el-patron-del-mal/>
- Seydel, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 35(2), 187–214. [https://doi.org/10.1016/s0185-3082\(14\)72425-3](https://doi.org/10.1016/s0185-3082(14)72425-3)

6.4. Referencias en línea

- 50th anniversary of the JFK assassination. (s.f.). Recuperado 15 marzo, 2019, de http://archive.boston.com/bigpicture/2013/11/50th_anniversary_of_the_jfk_as.html
- El drama del quince de octubre (reconstrucción fragmentaria)* [Archivo de vídeo]. (2015, 27 enero). Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=ZqrzRD9EEb8>
- Entrevista Carlos Gaviria - Director Tres Caínes* [Archivo de vídeo]. (2013, 15 abril). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=gfq7KOOGb4c>
- Entrevista Mauricio Cruz - Director Tres Caínes* [Archivo de vídeo]. (2013, 25 marzo). Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://www.youtube.com/watch?v=cnC2s9BwT_k
- Gran especial: Luis Carlos Galán de 30 años de impunidad - Testigo Directo HD* [Archivo de vídeo]. (2014, 13 agosto). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=14PWNZKRQD8>
- Gustavo Bolívar - Tres Caínes* [Archivo de vídeo]. (2013, 21 marzo). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=fryza5lqihw>
- Hugo León Ferrer habla de los 3 Caínes* [Archivo de vídeo]. (2013, 21 febrero). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=yF5ark1KfnE>
- Pablo Escobar, El Patrón del Mal* [Archivo de vídeo]. (s.f.). Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.caracolinternacional.com/es/produccion/pablo-escobar-el-patron-del-mal>

- Tres Caínes* [Archivo de vídeo]. (s.f.). Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://ventasint.canalrcn.com/es/programas/series/tres-caines/1867>
- ¿*Estamos listos para contar la historia de los Castaño en TV? (1 de 4)* [Archivo de vídeo]. (2013, 13 marzo). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=iCVibcGGYEg>
- Escobar, el patrón del mal*. (2019, 29 mayo). Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://es.wikipedia.org/wiki/Escobar,_el_patr%C3%B3n_del_mal
- Aguirre, A. (2012, 26 noviembre). Pablo, el milagroso. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/cultura/10/pablo-el-milagroso>
- Alonso Salazar Biografía*. (s.f.). Recuperado 18 septiembre, 2019, de http://www.ecured.cu/index.php/Alonso_Salazar
- Alucinecinefago. (2015, 20 julio). *Serie "Escobar, el Patrón del Mal" (Caracol TV, 2012)* [Publicación en un blog]. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://alucinecinefago.wordpress.com/2015/07/20/serie-escobar-el-patron-del-mal-caracol-tv-2012/>
- Así registró El Tiempo la noticia del magnicidio de Luis Carlos Galán*. (2016, 24 octubre). Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.eltiempo.com/justicia/cortes/registro-de-la-noticia-de-la-muerte-de-galan-55089+>
- Bonces, E. (2012, 20 mayo). El Patrón, una serie para reflexionar. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.elpais.com.co/entretenimiento/el-patron-una-serie-para-reflexionar.html>
- Caballero, C. (2013, 26 marzo). Tres caínes. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://lasillavacia.com/elblogueo/ccaballero/43009/tres-caines>
- Cardona, J. (2014, 14 julio). ¿Quién fue la pieza clave para capturar a los asesinos de Galán? Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.elespectador.com/cromos/quien-fue-la-pieza-clave-para-capturar-los-asesinos-de-galan-15152>
- Carrizosa, A. (2014, 24 febrero). El Patrón del Mal, según la productora de la serie y las víctimas de Pablo Escobar. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.lanacion.com.ar/sociedad/el-patron-del-mal-segun-la-productora-de-la-serie-y-las-victimas-de-pablo-escobar-nid1665570>
- Cine Colombiano: 9 de abril de 1948*. Proimagenes Colombia. (s.f.). Recuperado 15 marzo, 2019, de http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/peliculas_colombianas/pelicula_plantilla.php?id_pelicula=402
- Colorado, Ó. (2011, 19 noviembre). El "instante decisivo" de Henri Cartier-Bresson. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://oscarenfotos.com/2011/11/19/el-significado-del-instante-decisivo-de-henri-cartier-bresson/>
- Cordero, F. & Romo, M. (s.f.). Entrevista a Jesús González Requena. La televisión se ha convertido en una máquina de destrucción de nuestro universo simbólico. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <http://www.tramayfondo.com/revista/articulos/entrevistaConJesus12-2003.html>
- Durán, S. (2006, 24 junio). El divino niño. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.semana.com/especiales/articulo/el-divino-nino/79557-3>
- Editorial Sepha (@Sepha)* | Twitter. (s.f.). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://twitter.com/sepaha?lang=es>
- El comandante papito*. (1990, 28 mayo). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.semana.com/especiales/articulo/el-comandante-papito/13379-3>
- El magnicidio en Colombia*. (1989, 8 julio). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.semana.com/nacion/articulo/el-magnicidio-en-colombia/12079-3>
- El saludo de John John en el funeral de John F. Kennedy*. – Misterio resuelto. (2018, 16 octubre). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://misterioresuelto.com/index.php/2018/10/16/el-saludo-de-john-john-en-el-funeral-de-john-f-kennedy/>

- El Santo Niño de Atocha*. (s.f.). Recuperado 18 septiembre, 2019, de http://www.ninoatocha.com/history_spanish.html
- En fotos: las mejores imágenes ganadoras del premio Pulitzer desde 1942*. (2014, 10 abril). Recuperado 15 marzo, 2019, de https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2014/04/140331_fotos_premiadas_pulitzer_jgc
- Escobar, M. (2014, 15 agosto). La historia detrás de la última foto de Galán. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-14392417>
- Fue aprobada la Ley del actor*. (2019, 14 junio). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.eltiempo.com/cultura/cine-y-tv/fue-aprobada-la-ley-del-actor-375708>
- Gallo de Pelea*. (2019, 14 septiembre). Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://es.wikipedia.org/wiki/Gallo_de_pelea
- Galán 20 años*. (s.f.). Recuperado 15 marzo, 2019, de <http://static.elespectador.com/especiales/2009/08/8134452036373596f1bd54ab6d9b6ad4/h4.html>
- García, C. (2010, 19 marzo). Bernardo Jaramillo Ossa sabía que lo iban a matar. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.semana.com/nacion/conflicto-armado/articulo/bernardo-jaramillo-ossa-sabia-iban-matar/114526-3>
- General Maza Márquez, de héroe a villano, condenado a morir en la cárcel* - Las2orillas. (2017, 23 marzo). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.las2orillas.co/general-maza-marquez-heroe-villano-condenado-morir-la-carcel/>
- Giraldo, D. (2013, 27 marzo). Juana Uribe, la 'reina de midas' de la televisión colombiana. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12714828>
- González, B. (2013, 8 octubre). *Recorrido con Beatriz González por la sala "Rupturas y continuidades"* [Archivo de vídeo]. Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=PPJj1GsaG7g
- González, C. (2010, 21 mayo). Colombia, récord en asesinatos de candidatos presidenciales | Patria Grande. Recuperado 15 marzo, 2019, de <http://www.patriagrande.com.ve/dossier/elecciones-colombia/colombia-record-asesinatos-candidatos-presidenciales/>
- Gustavo Bolívar, senador electo por la Lista de la Decencia, promete donar su salario a obras sociales*. (2018, 12 marzo). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.elespectador.com/elecciones-2018/noticias/politica/gustavo-bolivar-senador-electo-por-la-lista-de-la-decencia-promete-donar-su-salario-obras-sociales-articulo-744073>
- Habla por primera vez ante un juez el fotógrafo que retrató muerte de Galán*. (2015, 4 febrero). Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://caracol.com.co/radio/2015/02/04/judicial/1423050480_618229.html
- Indemnizan a familia de Júbiz Hazbún por el caso de Luis C. Galán*. (2014, 28 febrero). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.elheraldo.co/local/indemnizan-familia-de-jubiz-hazbun-por-el-caso-de-luis-c-galan-144602>
- José María Córdova - Enciclopedia | Banrepcultural. (s.f.). Recuperado 15 marzo, 2019, de http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Jos%C3%A9_Maria_C%C3%B3rdova
- Jursich, M. (2018, 21 marzo). Lunga: el fotógrafo que siguió a Gaitán hasta su muerte. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/jorge-eliecer-gaitan-en-fotografias-el-9-de-abril-bogotazo/68573>
- La muerte de Sucre | Colección de Arte del Banco de la República*. (s.f.). Recuperado 15 marzo, 2019, de <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/la-muerte-de-sucre+>
- La película misteriosa de Rafael Uribe Uribe*. (2014, 27 septiembre). Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.semana.com/cultura/articulo/la-pelicula-misteriosa-de-rafael-uribe-uribe/404293-3>

- La reina del Sur* (2012). (2019, 18 septiembre). Recuperado 18 septiembre, 2019, de [https://es.wikipedia.org/wiki/La_reina_del_sur_\(telenovela\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_reina_del_sur_(telenovela))
- La Rotta, S. (2012, 19 noviembre). Después de 'Escobar, el patrón del mal'. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/despues-de-escobar-el-patron-del-mal-articulo-388009>
- La Televisión sigue siendo la pantalla favorita*. (2018, 21 noviembre). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://m2m.com.co/estudio/la-television-sigue-siendo-la-pantalla-favorita/>
- La tradición de la "Vaca Loca" en las fiestas populares ecuatorianas*. (s.f.). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://ecuadordelsur.blogspot.com/2015/08/la-tradicion-de-la-vaca-loca-en-las.html>
- Lo que no se supo de "El patrón del mal"*. (2012, 15 diciembre). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.semana.com/gente/articulo/lo-no-supu-el-patron-del-mal/325449-3>
- Los pagos del DAS a familiares del asesino de Bernardo Jaramillo Ossa*. (2018, 11 mayo). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.eltiempo.com/justicia/investigacion/investigacion-pagos-del-das-a-familiares-del-asesino-de-bernardo-jaramillo-ossa-197798>
- Magnicidios impunes*. (2005, 17 mayo). Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1620357+>
- Mallarino, G. (2013). *Informe de Gestión 2012 - Canal Caracol*. Recuperado de <http://static.canalcaracol.com/images/caracol/pagestaticas/corporativoctv/130430InfomeGestin2013.docx>
- Marín, J. (2019, 9 febrero). *Canciones para vivos y muertos* [Archivo de vídeo]. Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://vimeo.com/134753107>
- Maya, M. (2013, 25 marzo). Los falsos históricos de la televisión colombiana. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.alainet.org/es/active/62766>
- Meires, F. (2018, 10 agosto). ¡Magnicidio! Recuperado 15 marzo, 2019, de <http://talcualdigital.com/index.php/2018/08/12/magnicidio-por-fernando-mires/>
- Mi Confesión. Revelaciones de un criminal de guerra* (Brújula) (Spanish Edition): Mauricio Aranguren Molina, Sepha, Óscar Garcés: 9788493447427: Amazon.com: Books. (s.f.). Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.amazon.com/Confesion-Revelaciones-criminal-Br%C3%BAjula-Spanish/dp/8493447420>
- Muñoz, L. C. (2018, 9 abril). Gaitán y la sociedad de control en los días del odio. Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/gaitan-y-la-sociedad-de-control-en-los-dias-del-odio-articulo-749055>
- Osorio, M. (2010, 31 octubre). ¿Y los restos de Gaitán? Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/articulo-232531-y-los-restos-de-gaitan>
- Pablo Escobar, El Patrón del Mal*. (s.f.). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.caracolinternacional.com/es/produccion/pablo-escobar-el-patron-del-mal>
- Pablo Escobar: El Patrón del Mal* (TV Series 2012) - IMDb. (2012, 28 mayo). Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://www.imdb.com/title/tt2187850/?ref=adv_li_tt
- Pasternack, A. (2012, 23 noviembre). The Other Shooter: The Saddest and Most Expensive 26 Seconds of Amateur Film Ever Made - Motherboard. Recuperado 15 marzo, 2019, de https://motherboard.vice.com/en_us/article/3ddd5/the-other-shooter-the-saddest-and-most-expensive-26-seconds-of-amateur-film-ever-made+
- Perfiles: Carlos Gaviria*. (s.f.). Recuperado 18 septiembre, 2019, de http://www.proimagenescolombia.com/secciones/cine_colombiano/perfiles/perfil_per_sona.php?id_perfil=3882

- Pimentel, A. (2018, 14 octubre). El Noticiero Nacional que se quedó en la memoria de los colombianos | El Nuevo Siglo Bogotá. Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.elnuevosiglo.com.co/index.php/articulos/10-2018-el-noticiero-nacional-que-se-queda-en-la-memoria-de-los-colombianos>
- Posada, S. (2013, 17 abril). 'Con Tres Caínes he perdido plata': Gustavo Bolívar. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12747031>
- RAE. (s.f.). [magnicidio]. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://dej.rae.es/lema/magnicidio>
- Rafael Uribe Uribe. (2011, 18 abril). Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.semana.com/especiales/articulo/rafael-uribe-uribe/37563-3>
- Restrepo, J. D. (2013, 8 marzo). Las ofensas de 'Tres Caínes'. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.semana.com/opinion/articulo/las-ofensas-tres-caines/336282-3>
- Restrepo, L. (1990, 18 junio). La herencia de los héroes. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.semana.com/especiales/articulo/la-herencia-de-los-heroes/13464-3>
- Retratos: Carlos Pizarro Leongómez. (2012, 15 febrero). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=279096>
- Review of Pablo Escobar: El Patrón del Mal [Comentario en un blog]. (2019, 26 enero). Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://www.imdb.com/review/rw4608641/?ref=tt_ury
- Reyes, G. (2014). *Informe de gestión RCN 2013*. Recuperado de <https://imagenes.canalrcn.com/lmgCanal/informegestion2013.pdf>
- Reyes, R. (2013, 25 febrero). Carlos Moreno, director de "El Patrón del Mal": "En Colombia no hubo un Allende o un Che. Acá lo que hubo es un Pablo Escobar". Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.theclinic.cl/2013/02/25/carlos-moreno-director-de-el-patron-del-mal-en-colombia-no-hubo-un-allende-o-un-che-aca-lo-que-hubo-es-un-pablo-escobar/>
- Rivadeneira, R. (2014, 27 enero). El drama del 15 de octubre, Francesco y Vincenzo Di Doménico. Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.revistaarcadia.com/impresia/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-el-drama-del-15-de-octubre-francesco-vincenzo-di-domenico/35015>
- Rivera, J. (2013, 20 abril). Sobre los tres caínes. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://jeronimorivera.com/2013/03/11/sobre-los-tres-caines/>
- Rodríguez, A. (2015, 21 marzo). 'Bernardo Jaramillo murió en mis brazos'. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-15441976>
- Rodríguez, D. (2012, 7 julio). Alonso Salazar habla sobre el mito de Pablo Escobar. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12010564>
- Romero Ospina, R. (2013, 4 mayo). Las narco-telenovelas enfrentan un rechazo creciente de lxs colombianxs. Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://www.lahaine.org/mm_ss_mundo.php/las-narco-telenovelas-enfrentan-un-recha
- Suárez, C. (2013, 21 noviembre). "Lo más importante para el futuro de RTI son las series con Televisa". Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.larepublica.co/empresas/lo-mas-importante-para-el-futuro-de-rti-son-las-series-con-televisa-2083971>
- Tolosa, J. (2014, 16 junio). Cuerpos frágiles, un ensayo visual de Oscar Campo. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://cine.revistacoronica.com/2014/06/cuerpos-fragiles-un-ensayo-visual-de.html>
- Torres, C. (2017, 23 febrero). "Haré un par de series más y después me dedicaré tiempo completo al cine y a la literatura": Gustavo Bolívar. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.elespectador.com/cromos/farandula/hare-un-par-de-series-mas-y-despues-me-dedicare-tiempo-completo-al-cine-y-la-literatura>

Tres Caínes. (s.f.). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.rcnventasinternacionales.com/es/programas/series/tres-caines/1867>

Una serie sobre el 'narco' Pablo Escobar lleva la polémica a EEUU | Estados Unidos | elmundo.es. (2012, 10 julio). Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://www.elmundo.es/america/2012/07/10/estados_unidos/1341921286.html

Villaraga, Á. (2015, 3 mayo). Carlos Pizarro: un compromiso con la memoria histórica. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.razonpublica.com/index.php/politica-y-gobierno-temas-27/8431-carlos-pizarro-un-compromiso-con-la-memoria-hist%C3%B3rica.html>

Virgen de Atocha - Wikipedia, la enciclopedia libre. (2019, 14 septiembre). Recuperado 18 septiembre, 2019, de https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Atocha

Yarce, J. (2012, 8 agosto). "Pablo Escobar, el patrón del mal": una narconovela con pretensiones de lección de historia. Recuperado 18 septiembre, 2019, de <http://blogs.eltiempo.com/opinabilia/2012/08/08/pablo-escobar-el-patron-del-mal-una-narconovela-con-pretensiones-de-leccion-de-historia/>

¿Se acabaron los magnicidios en Colombia? - RCN Radio. (s.f.). Recuperado 15 marzo, 2019, de <https://www.rcnradio.com/colombia/se-acabaron-los-magnicidios-colombia>

Øyvind Vågnes, *Zaprudered*. (s.f.). Recuperado 18 septiembre, 2019, de <https://www.eupublishing.com/action/cookieAbsent>

6.5. Filmografía – videografía

Bolívar, G. (Guión). (2006). Sin tetas no hay paraíso. [Serie de T.V.]. Colombia: Caracol Televisión.

Bolívar, G. (Creador). (2009). El Capo [Serie de T.V.]. Colombia: RCN Televisión S.A.

Bolívar, G. (Idea y Guión), León, H. (Productor), Cruz, M. (director). (2013). Tres Caínes [Serie de T.V.]. Colombia: RCN Televisión S.A.

Campos, Ó. (director). (2010). Cuerpos Frágiles. [Película]. Colombia: Vicerrectoría de investigaciones Universidad del Valle

Hernández, S. (director y Productor). (2016). Pizarro [Película]. Colombia: La popular.

Larraín, P. (director). (2016). Jackie. [Película]. United States: Fox Searchlight Pictures

López, A. (Creador). Ferrand, J. (Guionista). (2008). El cartel de los sapos. [Serie de T.V.]. Colombia: Caracol Televisión.

Moreno, C. (director), Uribe, J. (Productora). (2012). Pablo Escobar, el patrón del mal [Serie de T.V.]. Colombia: Caracol Televisión.

Restrepo, L.A. (director). Ferrand, J. (Guionista). (2006). Las muñecas de la mafia. [Serie de T.V.]. Colombia: Caracol Televisión.

6.6. Lista de imágenes

Imagen 1. Pintura. La muerte de Sucre. Pedro José Figueroa, 1835. Tomada de Banrepcultural. <http://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte-banco-de-la-republica/obra/la-muerte-de-sucre>

Imagen 2 y 4. Fotogramas. El drama del 15 de octubre. Francesco y Vincenzo Di Doménico, 1915. Tomados de "El drama del quince de octubre - reconstrucción fragmentada". Canal de YouTube Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=ZqzRD9EEb8>

Imagen 3. Pintura. La Liberté guidant le peuple [La Libertad guiando al pueblo]. Eugène Delacroix, 1830. Imagen de dominio público tomada de artsy.net
<https://www.artsy.net/artwork/eugene-victor-ferdinand-delacroix-eugene-delacroix-la-liberte-guidant-le-peuple-liberty-leading-the-people>

Imagen 5. Fotografía. Los asesinos de Uribe Uribe Galarza y Carvajal en la Policía Nacional. Fotografía por Aristides Ariza, 1914. Tomada de "El Drama del 15 de Octubre" en Revista Arcadia, Enero 23 de 2013.
<https://www.revistaarcadia.com/impresas/especial-arcadia-100/articulo/arcadia-100-el-drama-del-15-de-octubre-francesco-vincenzo-di-domenico/35015>

Imagen 6. Fotografía. Las hachuelas con las que se ejecutó el asesinato de Uribe Uribe. Tomadas de "Los asesinos cuentan su crimen" en Revista Credencial (s.f).
<http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/los-asesinos-cuentan-su-crimen>

Imagen 7. Fotografía. Gaitán llena la Plaza de Bolívar. Fotografía por Sady González, 1947. Tomada de "Homenaje a Jorge Eliécer Gaitán y a las víctimas de la violencia" en La Crónica del Quindío, abril 8 de 2016.
<http://www.cronicadelquindio.com/noticia-completa-titulo-homenaje-a-jorge-eliecer-gaitan-y-a-las-victimas-de-la-violencia-cronica-del-quindio-seccion-armenia-nota-97878.htm>

Imagen 8. Fotografía. Icónica imagen de campaña presidencial de Gaitán. Fotografía por Lunga, 1947. Tomada de "Lunga: el fotógrafo que siguió a Gaitán hasta su muerte" en Revista Arcadia, marzo 21 de 2018.
<https://www.revistaarcadia.com/periodismo-cultural---revista-arcadia/articulo/jorge-eliecer-gaitan-en-fotografias-el-9-de-abril-bogotazo/68573>

Imagen 9, 10, 13, 16. Fotografías. Cuerpo de Gaitán rodeado de los médicos del Hospital Central. Fotografías por Sady González, 1948. Tomadas de "Foto Sady. Recuerdos de la realidad" en Banrepcultural.org, s.f.
<http://proyectos.banrepcultural.org/sady-gonzalez/es/exposicion/el-bogotazo>

Imagen 11, 12, 15. Fotografías. Exhumación del cuerpo de Juan Roa a la vista de curiosos. Fotografías por Sady González, 1948. Tomadas de "Juan Roa Sierra" en Criminalia, s.f.
<https://criminalia.es/material/juan-roa-sierra-fotos/>

Imagen 14. Portada de El Tiempo, 10 de abril de 1948. Tomada de: "¿quiénes ordenaron la muerte de Gaitán?" en Observatorio Nacional de Colombia, abril 11 de 2016.
<https://observatorionacionaldecolombia.co/cultura-y-sociedad/34-quienmatoagaitan>

Imagen 17. Fotogramas. Zapruder Film (1963). Tomados de: "Zapruder Film JFK Assassination Best Quality HD 1080p". Canal de YouTube de windvale, abril 11 de 2018.
<https://www.youtube.com/watch?v=lj43Lo8E1zQ&list=PL93hLGNB8nqvqRWgb0iqilqjCcqC5Z-ce&index=49>

Imagen 18. Fotogramas. Los medios de estados unidos informando sobre la muerte de Kennedy. Zapruder es invitado a la estación de televisión local a narrar su testimonio. Tomados de: "JFK Assassination on Live Dallas TV". Canal de YouTube de X.F. Pine, octubre 13 de 2006.
<https://www.youtube.com/watch?v=TpicOfFajNE>

Imagen 19, 22, 23, 25. Fotografías. "50th anniversary of the JFK assassination", en Boston.com, noviembre 22 de 2013.
http://archive.boston.com/bigpicture/2013/11/50th_anniversary_of_the_jfk_as.html

Imagen 20. Fotogramas. Video de la transmisión televisiva en directo. A la salida de las oficinas de la policía de Dallas es asesinado Lee Harvey Oswald. Tomados de: "Lee Harvey Oswald shot by Jack Ruby". Canal de YouTube de CNN, noviembre 13 de 2013
<https://www.youtube.com/watch?v=r6PcVCqg3tq>

Imagen 21. Fotografía. Asesinato de Lee Harvey Oswald, publicada en el Dallas Herald. Fotografía por Robert H. Jackson (1963). Tomada de: “*En fotos: las mejores imágenes ganadoras del premio Pulitzer desde 1942*”, en BBC.com, abril 10 de 2014.

https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2014/04/140331_fotos_premiadas_pulitzer_jgc

Imagen 24. Portada del New York Herald Tribune en 1963 Tomada de: “*New York Herald Tribune front page reporting the shooting of Lee Harvey Oswald by Jack Ruby in Dallas*” en Age Fotostock (s.f.)

<https://www.agefotostock.com/age/es/Stock-Images/Rights-Managed/MEV-11793361>

Imagen 26. Fotografía. Retrato de Luis Carlos Galán por Hernán Díaz. Tomada de: “*Hernán Díaz Revelado*” en Banrepcultural, 2015 -2016.

<http://proyectos.banrepcultural.org/hernan-diaz/es/exposicion/los-hombres-mueren-y-yo-no-quiero-que-mueran>

Imagen 27 y 32. Fotografía de Galán en Campaña y afiche de campaña de Luis Carlos Galán en 1989. Tomadas de “*La Javeriana recuerda a Galán*” en Javeriana.edu.co, s.f.

<https://www.javeriana.edu.co/institucional/luis-carlos-galan>

Imagen 29. Fotografía. Bernardo Jaramillo candidato. Tomada de: “*Esta fue la bancada de la UP, víctima del genocidio político*” en El Espectador, agosto 12 de 2017.

<https://www.elespectador.com/noticias/politica/esta-fue-la-bancada-de-la-union-patriotica-victima-del-genocidio-politico-homenajead-a-en-el-congreso-galeria-707804>

Imagen 30. Fotografía. Tomada de “*Bernardo Jaramillo sabía que lo iban a matar*” en Revista Semana, marzo 19 de 2010 2015.

<https://www.semana.com/nacion/conflicto-armado/articulo/bernardo-jaramillo-ossa-sabia-iban-matar/114526-3>

Imagen 31. Fotografía. Afiche de campaña. Tomadas de: y “*¡Colombia vive!*” en Gabriel Jaraba.com, Julio 10 de 2014.

<https://gabrieljaraba.com/colombia-vive-un-relato-de-gabriel-jaraba/>

Imagen 33. Fotografía. Pizarro en campaña. Tomada de: “*Hace 29 años asesinaron a Pizarro*”. Foto Colprensa en El Colombiano.com abril 26 de 2019.

<https://www.elcolombiano.com/colombia/carlos-pizarro-fue-asesinado-hace-29-anos-HH10600465>

Imagen 34 y 52. Fotografía. Afiche de campaña. Tomada de: “*Exposición Hacer la paz en Colombia*”, mayo 2 de 2011.

<http://seryozem.blogspot.com/2011/02/exposicion-hacer-la-paz-en-colombia-ya.html>

Imagen 35 a 42. Fotogramas de la emisión del Noticiero Nacional del 18 de agosto de 1989. Tomadas de: “*Asesinato de Luis Carlos Galán*”. Canal de YouTube Asmodeo XII, marzo 24 2009

<https://www.youtube.com/watch?v=SZMdY2FJNhE>

Imagen 43. Fotografía. La esperanza Asesinada. Fotografía de: de José Herchel Ruiz, 1989. Tomada de: “*Luis Carlos Galán, político*” en Colarte, 2009.

<http://www.colarte.com/colarte/foto.asp?idfoto=274627>

Imagen 44. Fotografías. Secuencia tomada en la plaza principal de Soacha en el atentado a Galán. Fotografías de José Herchel Ruiz, 1989. Tomadas de: “*El día que mataron a Galán, crónica triste de una tragedia anunciada*”, en El Espectador, agosto 18 de 2015.

<https://www.elespectador.com/cromos/actualidad/el-dia-que-mataron-galan-cronica-triste-de-una-tragedia-anunciada-15093>

Imagen 45. Fotogramas. Cubrimiento de las noticias del atentado a Bernardo Jaramillo por televisión, en los pasillos del Puente Aéreo de Bogotá en 1990. Tomados de: “*Vinculan a 15 escoltas de Bernardo Jaramillo*”, en Noticias Caracol, marzo 22 de 2017.

<https://noticias.caracoltv.com/colombia/vinculan-15-escoltas-de-bernardo-jaramillo-en-la-investigacion-por-el-magnicidio-del-candidato>

Imagen 46 y 60. Fotogramas. Cubrimiento de las noticias por televisión del atentado a Carlos Pizarro en la pista de aterrizaje del Aeropuerto El Dorado de Bogotá en 1990. Tomados de: “*Revelaciones del magnicidio de Carlos Pizarro 26 años después de su muerte*” en Canal de YouTube Los Informantes, mayo 10 de 2018.

https://www.youtube.com/watch?v=ktxN_zPKf5Q

Imagen 47. Portada de periódico El Espectador el 19 de agosto de 1989. Tomada de: “*La trágica noche del 18 de agosto*”, en el Espectador, agosto 18 de 2015;

<https://www.elespectador.com/cromos/especial/luis-carlos-galan/la-tragica-noche-del-18-de-agosto-en-la-que-se-apago-la-vida-de-galan>

Imagen 48. Portada de El Tiempo. Tomada de: “*Así registró EL TIEMPO la noticia del magnicidio de Luis Carlos Galán*” en El Tiempo, noviembre 24 de 2016.

<https://www.eltiempo.com/justicia/cortes/registro-de-la-noticia-de-la-muerte-de-galan-55089>

Imagen 49, 51. Portada de El Espectador el 23 de marzo de 1990. Tomada de: “*Los años turbios de asesinatos a líderes políticos*” en EL Espectador, marzo 25 de 2017;

<https://www.elespectador.com/noticias/judicial/los-anos-turbios-de-asesinatos-lideres-politicos-galeria-686054>

Imagen 50. Portada de El Colombiano. Tomada de “*Hoy se cumplen 28 años del asesinato de Bernardo Jaramillo*” en cuenta de Twitter Hacemos memoria, marzo 22 de 2018.

<https://twitter.com/hacemosmemoria/status/976860016346062854>

Imagen 53 y 59. Féretro de Luis Carlos Galán. Foto Colprensa. Tomada de: “*Conozca a los tres candidatos presidenciales que fueron asesinados en los años ochenta*”, en Publimetro, s.f.

<https://www.publimetro.co/co/loultimo/2014/08/19/conozca-tres-candidatos-presidenciales-colombianos-que-asesinados-ochentas.html>

Imagen 54 y 56. Miembros del Bloque de Búsqueda con el cuerpo de Pablo Escobar. Imagen de Dominio Público. Tomada de: “*En imágenes: el horror y últimos días de Pablo Escobar hace 25 años*” en El Tiempo, diciembre 2 de 2018.

<https://www.eltiempo.com/colombia/medellin/imagenes-de-los-atentados-y-la-muerte-de-pablo-escobar-298774>

Imagen 55. Fotogramas. Gómez, M. (Productor y Director), Sánchez, J. (Productor y Director). (2008) ¡Colombia Vive! 25 años de resistencia. [Película]. Colombia: Caracol Televisión y Revista Semana.

Imagen 57y 62. Fotografía. Féretro de Bernardo Jaramillo en Manizales. Tomada de: “*Bernardo Jaramillo Ossa, 25 años de una ilusión*” en Verdad Abierta.com, marzo 22 de 2015.

<https://verdadabierta.com/bernardo-jaramillo-ossa-25-anos-de-una-ilusion/>

Imagen 61. Fotogramas. Uribe, J. (directora), Muñoz, F. (Productor). (2004). Galán: la lucha de un gigante. [Película]. Colombia: Caracol Televisión.

Imagen 63. Fotogramas. Hernández, S. (director y Productor). (2016). Pizarro [Película]. Colombia: La popular.

Imagen 64, 65, 67, 77, 78. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Escobar, el Patrón del Mal - Caracol TV. Tomado de: YouTube Caracol Televisión, 8 de mayo de 2012.

https://www.youtube.com/watch?v=Dtju_66A53g&list=PL93hLGNB8nqvqRWgb0iqijCcqC5Z-ce&index=16&t=0s

Imagen 66, 75. Captura de pantalla. Publicación en álbum Estreno serie Escobar el Patrón del Mal. Tomada de Facebook Juan Manuel Galán, 29 de mayo de 2012.

https://www.facebook.com/pg/juanmanuelgalanp/photos/?tab=album&album_id=10150819203655836

Imagen 68. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Luis Carlos Galán Sarmiento - El Patrón del Mal - El Guerrero - Yuri Buenaventura. Tomada de: YouTube Luciano Ippolito, marzo 7 de 2014.

https://www.youtube.com/watch?v=NxbY_KE1xiq&t=36s

Imagen 69, 70. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video: Colombia y el narcotráfico en tiempos de Escobar (1 de 4). Tomado de Canal de YouTube Revista Semana, octubre 31 de 2012.

<https://www.youtube.com/watch?v=Bem8-QdfvIk>

Imagen 71, 72, 73. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video Pablo Escobar el patrón del mal PABLO ESCOBAR EL PATRON DEL MAL /CAPITULO#1. Tomada de Canal de YouTube Eduin Lucas, marzo 6 de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=XnpiLTg8kqB>

Imagen 74. Captura de pantalla. Comentario de usuario en el video Pablo Escobar el patrón del mal PABLO ESCOBAR EL PATRON DEL MAL /CAPITULO#8. Tomada de Canal de YouTube Eduin Lucas, marzo 9 de 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=XQBswpb0vyC>

Imagen 76. Captura de pantalla. Página oficial de la serie Escobar, el patrón del mal en IMDb. Tomada de "*Pablo Escobar: El patrón del Mal*" en IMDb, s.f

https://www.imdb.com/title/tt2187850/?ref_=adv_li_tt

Imagen 79. Fotograma. Bolívar, G. (Idea y Guión), León, H. (Productor), Cruz, M. (director). (2013). Tres Caines [Serie de T.V.]. Colombia: RCN Televisión S.A.

Imagen 80. Gráfico. Reyes, G. (2014). [Ilustración] Informe de gestión RCN 2013. Recuperado de

<https://imagenes.canalrcn.com/lmgCanal/informegestion2013.pdf>

Imagen 81. Captura de pantalla. Comentario en "Entrevista Julián Román - Tres Caines". Tomada de Canal de YouTube Rtitelevisión, 18 de marzo 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=GgLIcNtMuUw>

Imagen 82, 83, 84. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video ¿Estamos listos para contar la historia de los Castaño en TV? (1 de 4). Tomado de Canal de YouTube Revista Semana, 13 de marzo de 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=iCVibcGGYEg>

Imagen 85. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video Tres caínes rcn-lanzamiento. Tomado Canal de YouTube Canal BoxMov.com, 4 de marzo 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=ofjZvLSudxo>

Imagen 86. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video LOS 3 CAINES. Tomado de: Canal de YouTube -TVOBIEN TELEVISION, 3 de marzo 2013.

<https://www.youtube.com/watch?v=9xNeSA3mJlI>

Imagen 87. Captura de pantalla. Comentarios de usuarios en la publicación "Avances de Tres Caínes". Tomado de Facebook -Grupo Los Tres Caínes., 23 de abril de 2013.

<https://www.facebook.com/Los-Tres-Caines-113352918776883/>

Imagen 88. Captura de pantalla. Comentario de usuario en video Los tres caínes. Tomado de Canal de YouTube Frederick EisseCatherine, 7 de febrero de 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=bukwqtY8Wmk>

Imagen 89. Captura de pantalla. Comentario usuario en video Tres caínes tráiler. Tomado de Canal de YouTube josnaikel ascanio, 3 de enero de 2016.

<https://www.youtube.com/watch?v=ADuMNEja1dQ>

Imagen 91. Pintura. Santo Niño de Atocha. Dominio Público. Tomada de: "*Prayers to El santo Niño de Atocha*" (Todd, J. s.f). <http://www.johntoddjr.com/36%20Atocha/atpr.htm>

Imagen 92. Fotografía. Nuestra Señora de Atocha, patrona de la Casa Real española. Fotografía por Frayangelico, 2010. Tomada de: "*virgen de Atocha*", 26 de febrero de 2019.

https://es.wikipedia.org/wiki/Virgen_de_Atocha#/media/Archivo:Virgen-de-atocha-madrid.jpg

ESCOBAR, EL PATRÓN DEL MAL

Moreno, C. (director), Uribe, J. (Productora). (2012). Pablo Escobar, el patrón del mal [Serie de T.V.]. Colombia: Caracol Televisión.

Imagen 90, 102 a 130. Fotogramas capítulo 1. Escobar, el patrón del mal. Caracol TV. 2012

Imagen 131 y 132. Fotogramas capítulo 7. Escobar, el patrón del mal. Caracol TV. 2012

Imagen 132 a 158. Fotogramas capítulo 45. Escobar, el patrón del mal. Caracol TV. 2012

Imagen 159. Fotogramas capítulo 46. Escobar, el patrón del mal. Caracol TV. 2012

Imagen 160 a 164. Fotogramas capítulo 55. Escobar, el patrón del mal. Caracol TV. 2012

Imagen 165 a 175. Fotogramas capítulo 56. Escobar, el patrón del mal. Caracol TV. 2012

TRES CAÍNES

Bolívar, G. (Idea y Guión), León, H. (Productor), Cruz, M. (director). (2013). Tres Caínes [Serie de T.V.]. Colombia: RCN Televisión S.A.

Imagen 175 a 188. Fotogramas Cabezote. Tres Caínes. RCN TV. 2013.

Imagen 189 a 208. Fotogramas Capítulo 1. Tres Caínes. RCN TV. 2013.

Imagen 209 y 212. **Fotogramas** Capítulo 6. Tres Caínes. RCN TV. 2013.

Imagen 210, 211 y 2013. Fotogramas. Capítulo 10. Tres Caínes. RCN TV. 2013.

Imagen 214. Fotogramas. Capítulo 11. Tres Caínes. RCN TV. 2013.

Imagen 215, 218 a 226. Fotogramas. Capítulo 12. Tres Caínes. RCN TV. 2013.

Imagen 216 y 217. Fotogramas Capítulo 9. Tres Caínes. RCN TV. 2013.

Imagen 228 a 235. Fotogramas comparativos entre Escobar, el Patrón del Mal y Tres Caínes.