

Visualidad política de América Latina en *Narcos*: un análisis a través del estilo televisivo

Political visibility of Latin America in Narcos: an analysis through the television style

Simone Rocha

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil
rochasimonemaria@gmail.com

Resumen

Desde la fundamentación teórica ofrecida por los estudios visuales articulados al análisis del estilo televisivo, propongo analizar visualidades de América Latina y de eventos históricos que tratan la problemática contemporánea de las drogas exhibidas en la primera temporada de *Narcos* (Netflix, 2015). A partir de la identificación del sentido tutor, definido por los realizadores de la serie, es posible captar las complejas relaciones establecidas entre crimen, economía, política formal y corrupción.

Palabras clave

Visualidad; *Narcos*; América Latina; estilo televisivo.

Abstract

From the theoretical approach of the visual studies articulated with television style analysis, I intend to analyze visualities of Latin America and historical events on the contemporary drug problem exhibited in the first season of Narcos (Netflix, 2015). Based on the primary meaning established by the producers, it is possible to understand the complex relationships between crime, economy, formal politics and corruption.

Keywords

Visibility; Narcos; Latin America; Television Style.

1. Introducción

Hace poco más de una década emergieron productos audiovisuales que tematizan el problema global del narcotráfico, la manera como este envuelve la política de relaciones internacionales, genera corrupción, violencia, criminalidad y afecta las sociedades locales. Confirmando esta tendencia, en agosto de 2015 la plataforma digital *Netflix* exhibió la primera temporada de la serie *Narcos* que abordó el surgimiento, el auge y el desmantelamiento del Cartel de Medellín en Colombia.

La mayor parte de la serie fue realizada en este país en 2014. Luego de identificar el “sentido tutor”, se emprende un análisis audiovisual guiado por el concepto de visualidad, ejecutada conforme la propuesta de los estudios de estilo televisivo. Se trazan breves críticas sobre como esa primera temporada ofreció representaciones visuales sobre América Latina y figuró eventos que tratan la problemática contemporánea de las drogas, así como captan las complejas relaciones establecidas entre crimen, economía, política formal y corrupción.

2. *Narcos*

Narcos es una producción de *Netflix* realizada en alianza con la *Gaumont International Television*, brazo americano de la productora francesa *GaumontTelevision*. El equipo de creación es conformada por Chris Brancato, Carlo Bernard y Doug Miro. La producción ejecutiva está a cargo de Eric Newman, José Padilha y Chris Brancato. Aunque se trata de una producción original es importante resaltar que series como esta guardan semejanza con la estructura del modelo instituido de narrativas televisivas (Thompson, 2003). De acuerdo con el estudio hecho por François Jost (2011), la televisión se constituye como una importante referencia para los productos hechos en medios digitales. Al analizar algunos ejemplos de series, el autor destaca que tales productos toman por base el modelo de las narrativas seriadas televisivas, extrayendo de este lo mejor.

La primera temporada tuvo cuatro directores: los brasileños José Padilha (episodios 1 y 2) y Fernando Coimbra (7 y 8), el mexicano Guillermo Navarro (3 y 4) y el colombiano Andrés Baiz (5, 6, 9 y 10) y es narrada en primera persona por el agente norte-americano de la DEA (*Drug Enforcement Administration*) Steve Murphy, que se mudó para Colombia para combatir el tráfico de cocaína que estaba creciendo en los Estados Unidos. “Queríamos una serie que interesase a las dos audiencias, la norte-americana y la latina. Y la manera que encontramos fue contar la historia de la DEA”, explica Padilha¹. En ese sentido, el narrador fue una elección estratégica para alcanzar el mayor mercado (más de 50% en los E.E.U.U.) de usuarios de *Netflix*, pues, la narración en primera persona busca aproximar el espectador de los hechos relatados según la interpretación de quien estuvo dentro del conflicto.

La historia comienza a ser contada a partir de 1973 cuando la producción de la cocaína estaba en Chile y fue interrumpida por política de tolerancia cero a los narcotraficantes por parte de la dictadura de Augusto Pinochet. Escobar, que ya actuaba como contrabandista, al vislumbrar la amplia aceptación de la droga en el mercado estadounidense, comienza exportando pocas cantidades y, por fuerza de la demanda y de los altos lucros, pasa exportar toneladas cuyos lucros diarios llegan a 60 millones de dólares. Así nace el Cartel de Medellín y su *modus operandi* violento y aterrador. Escobar también se envuelve en la política formal invistiendo de congresista, con pretensiones de llegar a la presidencia de Colombia. Con todo, el día de la posesión del cargo, él es denunciado por el entonces ministro de justicia, Rodrigo Lara Bonilla y, a partir de ese momento, Escobar declara una guerra frontal contra el Estado dando inicio a un periodo de escalada de violencia y de ataques con bombas, asesinatos y secuestros que podríamos llamar de narcoterrorismo.

El capo estuvo preso, violó el acuerdo de rendición que había hecho con el presidente de la República, huyó y pasó a vivir escondido y aislado hasta su captura, llevada a cabo por el bloque de búsqueda que contó con la discutible

colaboración de traficantes del Cartel de Cali y de miembros de grupos paramilitares llamados *Los Pepes* (Perseguidos por Pablo Escobar), interesados en su muerte por varios factores. Fue ejecutado el dos de diciembre de 1993.

3. Análisis de la visualidad

La propuesta de los estudios visuales, sobre todo como ha sido desarrollada por William J. Thomas Mitchell (2009), propone un desplazamiento del concepto de historia y de arte por el de cultura y visualidad, respectivamente, dedicándose esta última al entendimiento de las manifestaciones históricas y culturales distintas de toda experiencia visual. Centralmente Mitchell propone que: 1) asumir lo que él denominó "giro pictórico", no como la superación del "giro lingüístico", sino como un gesto de dar imagen a la teoría, o sea, en vez de partir de discursos ya listos para descifrar una *picture*, comenzar por la propia representación visual y cómo ésta nos conduce a aspectos que son culturales e históricos; 2) adoptar el concepto de visualidad; 3) analizar las *pictures* (una *picture* se refiere a la situación completa en la cual aparece una imagen, o sea, imagen, soporte y medio); 4) estudiemos la interacción entre representaciones visuales y verbales a través del compuesto imagen/texto.

Para Pablo Sérgio (2014) la cultura permea nuestra experiencia visual en diferentes modos. Según este autor nuestro cerebro tiene una capacidad limitada de procesar las informaciones que le son enviadas por los ojos conduciéndonos a una percepción selectiva y que en este proceso la dimensión cultural es aquella que, en gran medida, nos orienta a enfocar nuestra atención en determinadas cosas, eventos o personas. De acuerdo con él, mientras la neurociencia se ocuparía de los aspectos fisiológicos relacionados a la visión y se constituiría en una de las bases empíricas de la experiencia visual, la visualidad abordaría esa experiencia por la matriz de la intersubjetividad y de la creación de modos específicos de ver, situados histórica y culturalmente. Según Schollhammer (2002), Mitchell fue el impulsor de este proceso a partir de su propuesta de *pictorial turn*, pues

expone esta idea viendo la imagen, hoy, emerger como paradigma dentro de las ciencias humanas, de la misma manera que ocurrió en los años sesenta con el lenguaje y con el llamado giro lingüístico, o sea, no solo como un tópico central de estudio sino característica cultural (31-32)

En cuanto al objeto Mitchell aclara un punto central bastante coherente con su propuesta. Los estudios visuales no se corresponden a un campo de estudio de las imágenes, sino de la experiencia visual que se expresa en las prácticas cotidianas del ver. En síntesis, la visualidad pasa a ser objeto de especial atención, pues corresponde a las prácticas de ver el mundo en que se procesan los modos como vemos lo que vemos, bajo la agencia de cuestiones socioculturales, impresas en esa experiencia.

De acuerdo con Brea (2005: 8-9) en el campo de los estudios visuales, la visualidad es un objeto de estudio comprendido en un juego que se procesa entre los operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales) y los intereses de representación (de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencias y afinidades, etcétera). Por eso los actos de ver y de hacer son resultados de una construcción cultural, compleja e híbrida.

La riqueza de esta perspectiva se encuentra en la necesidad de asumir una posición crítica frente al mito de la hegemonía de lo visible y de la naturalización de los actos de ver para comprender una cultura visual y sus regímenes de visualidad, considerada por Mitchell como "las determinaciones culturales de la experiencia visual en sentido amplio" (Sérvio, 2014:199). Es lo que Brea (2005) denomina de epistemología política de la visualidad, pues los actos de ver y los modos de hacer implicados en ese acto están articulados a relaciones de poder, dominación, privilegio y control.

Para Mitchell todos los medios son mixtos, siendo el cine, el cómic y la televisión los más evidentes por el modo como concretizan la relación heterogénea del compuesto imagen/texto para poder reflexionar sobre los modos

en que elementos semióticos y perceptivos se mezclan. Atisbar ese lugar de sutura no significa únicamente una cuestión formal, pues ese lugar también pregunta por “cuál puede ser la función de formas específicas de heterogeneidad. Y con certeza, ambas cuestiones necesitan de respuestas históricas” (Mitchell, 2009: 85).

Analíticamente, Mitchell adopta un gesto que asegura que el mejor lugar para indagar una representación es partir de la representación en sí, de la materialidad que estructura el compuesto imagen/texto, y no de una teoría o discurso que la presupone y modela. Eso convoca un mirar atento a la articulación y a la sutura de los códigos visuales y textuales que figuran la experiencia visual y la problematizan.

La apertura traída por el abordaje de los estudios de la cultura visual se muestra significativa en virtud de la gama de objetos que ella abarca. Para Barnard (2001: 1-2), ellos van desde “el campo de las bellas artes o artes canónicas hasta el *design*, el cine, la fotografía, la publicidad, el vídeo, la televisión o la internet”. Mitchell asegura que el medio televisivo, bien como el cine y las *performances* teatrales y, yo agregaría, las narrativas producidas para plataformas *online*, presentan:

Conjunciones reales de palabras e imágenes (...). En estos medios nos encontramos con un conjunto concreto dado, una estructura de imagen/texto que puede responder a las convenciones dominantes (o a la resistencia a la convención) que gobiernan la relación de la experiencia visual y la verbal (Mitchell, 2009: 85).

Mitchell propone un entendimiento pos-lingüístico de la imagen y que es fundamental la relación que el investigador establecerá con ellas, pues antes de involucrarse con cuestiones de significado, él deberá comprender, aunque en un sentido figurado, que ellas precisan ser vistas como seres animados que quieren o que tienen la pretensión de decir algo. Alejarse de las cuestiones de significado y del poder, no significa un abandono de los procedimientos de la semiótica, de la hermenéutica y de la retórica.

4. Metodología

Para el análisis de productos televisuales, teniendo por base la noción de visualidad, propongo la articulación con un análisis formal del estilo televisivo (Butler, 2010) para abordar los productos audiovisuales y sus entrelazamientos contextuales. Por esta vía de análisis, es pertinente construir una hermenéutica de las narrativas televisuales entendiendo que el terreno denso de la cultura sustenta la verdadera complejidad de las representaciones visuales, sus implicaciones y desenvolvimientos.

De acuerdo con Jeremy Butler, estilo es cualquier patrón técnico de imagen/sonido que ejerce una función dentro del texto. En las palabras del autor “estilo es su estructura, su superficie, la red que mantiene juntos sus significantes y a través de la cual sus significados son comunicados” (Butler, 2010:15)². La inspiración viene de David Bordwell, estudioso de la historia del estilo en el cine, para quien el estilo es la “textura tangible de una película, la superficie perceptual que nosotros encontramos mientras vemos y oímos, y esta superficie es nuestro punto de partida en el movimiento de la trama, del tema y del sentimiento” (2008:32).

En su emprendimiento Butler presenta cuatro dimensiones de análisis: 1) la descriptiva que abre el texto para el análisis; 2) la analítica, basada en los estudios de Noel Carroll sobre la “teoría funcional del estilo cinematográfico”; 3) la valorativa y 4) la histórica. En ese análisis el foco está en la asociación de la descripción y de la función³ para buscar los propósitos instituidos por medio de elementos técnicos – vestuario, escenarios, fotografía, encuadramientos, banda sonora, posición de los actores en escena.

La descripción sería el paso básico pues, para discutir estilo, se debe primero ser capaz de describirlo. Ella exige que el analista opte por una comprensión bien definida de lo que es estilo y como este funciona en televisión. La semiótica ofrece el conjunto más abarcador de herramientas para realizarse esa descripción detallada. Es necesario, entonces, buscar la esencia del estilo en los detalles de la transmisión de sonido e

imagen de televisión. Es preciso una “ingeniería invertida” de los textos, para que podamos comprender plenamente su estilo. Así, la misma intención al detalle que guionistas, directores, directores de fotografía, editores, y demás profesionales dedican a la construcción de un texto televisivo debe ser empleada en su deconstrucción. Una descripción de un programa no debe replicarlo, pero, sí, promover su análisis.

El segundo paso, basado en los estudios de la teoría funcional del estilo en el cine de Noel Carroll, pretende detectar los propósitos del estilo y sus funciones en el texto. El trabajo del estudioso, se constituye en la deconstrucción de la función del estilo. Al hacerlo, el analista examina su funcionamiento dentro del sistema textual – buscando patrones de elementos estilísticos y, en un nivel más elevado, las relaciones entre los propios patrones.

De acuerdo con el abordaje funcional de la forma fílmica, la forma (o estilo) de una película individual es la reunión de las elecciones cuya intención es concretizar el propósito de la película. Este abordaje de la forma fílmica es diferente del abordaje descriptivo. El descriptivo dice que la forma fílmica es el monto total de todas las relaciones entre los elementos de la película. La funcional dice que la forma fílmica incluye apenas los elementos y relaciones intencionados para servir como el medio para el propósito de la película (2003:141).

Butler apunta varias funciones del estilo televisivo. Algunas heredadas del cine, otras que él desarrolló para aquel *médium*: denotar, expresar, simbolizar, decorar, persuadir, llamar o interpelar, diferenciar y significar “en vivo”. El estilo televisivo puede cumplir varias de esas funciones al mismo tiempo. Con todo, Butler sustenta que la de interpelar, la pretensión de despertar y mantener la atención del telespectador es primordial en cualquier situación.

5. Análisis

Uno de los grandes desafíos de trabajar con contenidos televisuales está en la significativa

cantidad de material que un producto puede rendir (Rocha & Pucci, 2016: 10). Para hacer posible la selección de qué analizar, se identifica el sentido tutor o aquello que, en la opinión del equipo de realizadores y del elenco, define lo que es la serie y cuál es su temática. Captar tal sentido significa poder mirar *Narcos*, no buscando una correspondencia entre lo pretendido y lo efectivamente producido, pero, sí, de comprender cómo ciertas elecciones sobre qué mostrar interfieren en la experiencia visual ofrecida.

Para Wagner Moura *Narcos* “(...) no es una serie sobre Pablo. Es una serie sobre el origen del narcotráfico moderno y usted no puede hablar de eso sin hablar de Colombia, sin hablar del cartel de Medellín”⁴. Ya José Padilha la define como “una serie sobre la historia del tráfico de drogas, de la cocaína específicamente. Comienza en Chile, pasa por Pablo Escobar y va a Cali (Colombia). Si hiciéramos más temporadas, iría hasta México”⁵. Varias otras afirmaciones en esa dirección permiten delinear que el sentido tutor es el de abordar la historia del narcotráfico de cocaína como un fenómeno global, que traspasa fronteras nacionales, que envuelve la gestión de política internacional entre los países, pero que no deja de tener relación con las instituciones y los poderes locales, los grupos mafiosos y con la realidad específica de cada región.

Captar tal sentido contribuyó para mapear los hechos históricos abordados en la serie y para escoger cuáles someter al análisis. Así pues, el *corpus* está compuesto por la representación visual de dos hechos históricos.

El primer hecho se relaciona con el comienzo del tráfico de cocaína en Colombia para los Estados Unidos y como eso pasó a configurarse como un problema nacional en este país. Para el análisis de este hecho histórico, se seleccionaron dos secuencias del primer capítulo, titulado *La llegada*:

1) La secuencia que aborda la primera detención de Pablo Escobar, en 1976, en la ciudad de Medellín y que resulta en el registro fotográfico del mafioso detenido por tráfico de drogas. La elección por esa secuencia se justifica teniendo en vista la importancia cru-

cial que esa foto tendrá en el transcurso de la narrativa.

2) La secuencia que aborda las primeras acciones por parte del gobierno norteamericano frente al avance del consumo de cocaína en este país, inaugurando una nueva fase en la llamada guerra contra las drogas. La elección por esa secuencia se justifica por la importancia que tendrá en los modos por los cuales el gobierno colombiano conducirá su política frente a las drogas, a partir de la relación establecida con el gobierno de Estados Unidos.

El segundo hecho histórico, cuyas secuencias fueron exhibidas en el capítulo llamado *Los hombres de siempre*, trata del asesinato del ministro de Justicia Colombiana, Lara Bonilla, responsable de la exposición pública de la foto de Escobar detenido en Medellín. La elección por este hecho se justifica por la relevancia de la figura del ministro en la narrativa, por haber sido aquel que trajo al público la condición de narcotraficante de Escobar, que expuso la actuación de los Estados Unidos y su agenda política en la guerra a las drogas, y que se convirtió en víctima del primer magnicidio cometido al mando de Escobar.

6. El inicio del negocio

Escobar surge en el primer capítulo, *La llegada*, como un hombre intimidador y prepotente. Al intentar entrar con carga de contrabando a Colombia, y ser detenido por un retén de policías, él afirma que controla todo en el departamento de Antioquia y que será el futuro presidente de la República de Colombia. A los agentes Escobar les ofrece dos opciones: aceptar su propuesta o asumir las consecuencias, *plata o plomo*. Los policías ceden a la presión y Pablo sigue con el cargamento, o sea, en su primera aparición, la policía colombiana surge como una institución frágil y corruptible.

La llegada describe también el inicio del negocio como una producción casera pero que promete cambiar Medellín para siempre. En la

serie se presenta con detalles la producción de la droga en los laboratorios, el transporte ilegal de la pasta base desde Perú a Colombia y las primeras estrategias de envío de cocaína. Con el aumento de la demanda, Pablo y su socio, Gustavo Gaviria, aumentan la producción, abren laboratorios en la selva colombiana y pasan a traficar por medio de la flota de un experto traficante de marihuana, Carlos Lehder, además de asociarse con otros traficantes colombianos. En esta coyuntura el agente Murphy afirma que: "la cocaína de Pablo invadió el país. No demoró mucho Miami en envenenarse". En estas secuencias la relación imagen/texto son primordialmente redundantes.

En ese capítulo, se encuentra la primera secuencia del primer hecho histórico analizado y que trata del inicio del tráfico de cocaína en Colombia. El espectador se entera del nivel de corrupción a que alcanzan las instituciones colombianas, pues luego de la incautación de 390 kilos de cocaína, Pablo va hasta la estación de policía y exige explicaciones de un coronel cómplice. El policía afirma que necesitan renegociar, pues, con el aumento de la carga, aumenta el valor de la reventa y, consecuentemente, aumenta su comisión. Pablo se niega y el coronel lo encarcela por primera vez, en Medellín, en 1976. A fin de conferir validez y relevancia a la propia narrativa (Jaguaribe, 2007), la primera exhibición de esta foto es la de una imagen de archivo real de Escobar (Fig.1).

La *picture* revela un *closeup* de Escobar que interpela la cámara sonriendo con cinismo y menoscabo, como si no estuviese preocupado con lo que le acabará ocurriendo. Por otro lado, en la dimensión verbal, el narrador adelanta que "esa foto irá traer mucho sufrimiento para él en el futuro", preparando al telespectador para los acontecimientos que vendrían en los capítulos siguientes.

Las articulaciones entre la imagen y el texto, entre visualidad y estilo televisivo se ven relevantes en la elección del modo en que esta escena fue construida. Al considerar la *picture* desde una situación completa en la cual aparece una imagen, o sea, imagen, soporte y medio, las opciones en la construcción del estilo televisivo parecen cumplir una función importante en este

Figura 1: Foto de Pablo Escobar real en su primera detención.



caso: la elección por el primer plano de la foto del capo a llenar toda la pantalla buscó expresar la personalidad de Pablo Escobar: un individuo prepotente, cínico e intimidante.

El *closeup* de Escobar invade la pantalla, su cinismo causa incomodidad y su arrogancia es tanta, que al capo no parece importarle el hecho de que la foto haya sido hecha para un registro policial. Sin embargo, entre la narración y la imagen hay fisuras y tensiones; ambas parecen indicarnos sentidos opuestos: la primera figura un sujeto que expresa tranquilidad y cierto desprecio (reír en una foto para registro policial no es una actitud común) mientras la narración nos advierte que “no sería así” pues, esa tranquilidad y esa indiferencia tendrán un precio: el sufrimiento en el futuro.

Es como si de esa fisura pudiéramos ver escapar los sentidos de la visualidad una vez que ella trata de modos de ver y mostrar realizados en el marco de una sensorialidad fenoménica “y que nunca se da, por tanto, en estado puro, sino justamente sobre el condicionamiento y la construcción de un moldura simbólica específica” (Brea, 2005:6).

Pensar la visualidad en el contexto de una serie televisiva significa tener en cuenta esa moldura, pues la televisión cuenta con modos propios de manejo de sus recursos en favor de la configuración de un mensaje específico. Por el lado

del estilo, el uso del *closeup* interfiere, dirige la atención del público a determinado punto: la personalidad de Escobar. Al final, el sufrimiento mencionado en el texto no fue causado sólo al mafioso, sino sobre todo a la sociedad colombiana frente a sus actos de horror y violencia.

Por el lado de la visualidad, al hablar sobre el procesamiento de la experiencia visual por el cerebro, Pablo Sérvio (2014: 198-199) destaca la percepción selectiva que, aunque tiene su explicación fisiológica, también puede ser comprendida por la “dimensión cultural de la mirada, dimensión histórica y contextual” que, en gran medida, predispone a enfocar nuestras atenciones hacia algunas cosas, eventos o personas.

Retomando la afirmación de Brea, para quienes los actos de ver y de hacer son resultados de una construcción cultural, compleja e híbrida, entiendo las opciones estilísticas como una capa más en esta hibridación. En ese sentido, argumento que la articulación entre visualidad, percepción selectiva y estilo televisivo actuó en la figuración de un momento verdaderamente relevante para lo que será la secuencia de la narrativa, pues será con esa foto en manos que el Ministro de Justicia va a desenmascarar a Pablo Escobar, al denunciarlo como traficante, expulsarlo del Congreso (y de la vida pública), y provocar la ira y la guerra que el mafioso declara al Estado Colombiano, dando inicio al llamado narcoterrorismo.

La segunda secuencia analizada, y que también forma parte del hecho histórico del inicio del tráfico de cocaína en Colombia, registra la actuación de la guerra contra las drogas por parte del gobierno norteamericano, en virtud de la presión de un grupo de empresarios influyentes que, como explica Murphy, “estaban asustados porque la economía del tráfico podría acabar con la economía de Miami o estaban furiosos por que no ganarían nada de eso”, ya que anualmente millones de dólares estaban saliendo de los EE.UU. para Colombia. La demanda doméstica de consumo de cocaína estimuló la producción en el exterior. La relevancia de esta actuación también lleva a los productores a optar por incluir imágenes de archivo, tanto de los empresarios reunidos con el presidente Ronald Reagan, bien como de un discurso del mandatario en las redes de televisión, confiriéndole veracidad (figs. 2 y 3).

Figura 2: Empresarios de Miami reunidos con Reagan.



Figura 3: Ronald y Nancy Reagan alertan la población sobre la amenaza de las drogas.



Al lado de la esposa, sentados en un sofá y unidos por las manos Reagan profiere un discurso directo, conservador y alarmista al declarar que las drogas “están matando nuestros niños” y la cocaína como la “amenaza número uno de

América”, un problema de seguridad nacional. Él demuestra un esfuerzo en pro de la restauración de valores tradicionales, pues, su discurso republicano relaciona el uso difundido de drogas al declive de la moralidad y de los valores de la familia y a la consecuente corrupción de los jóvenes. Según el presidente, “las drogas están amenazando nuestros valores y debilitando nuestras instituciones”. Ya Nancy, encuadrada en primerísimo primer plano, con voz dulce y suave, interpela directamente a los jóvenes, apelando por la vida, “abran sus ojos para la vida, véanla con colores vivos, que Dios nos dio como un regalo precioso para sus hijos(...) para las drogas y para el alcohol, apenas diga no” (capítulo *La Llegada*).

Nuevamente pienso que es necesario invocar la articulación entre visualidad y estilo televisivo, antes mencionada, para comprender la naturaleza de las elecciones hechas por imágenes de archivo. En el caso de los hombres vestidos de traje y corbata, contextualizados por una narración que los presenta como empresarios de Miami, seguidos de las imágenes del pronunciamiento del Presidente de la República al lado de su esposa, evocan un sentido de seriedad y urgencia en el tratamiento de un acto. En el universo televisivo, es consenso que pronunciamientos presidenciales se hacen sobre temas de relevancia y urgencia y que son constructos cuidadosamente preparados en la configuración de significados pretendidos por el enunciador del discurso.

Sin embargo, en términos de interacción entre imágenes visuales y verbales, entiendo que, en este caso, la fisura no está entre esas dos dimensiones de una misma *picture*, pero, entre las *pictures* que se presentan en secuencia. En *Narcos*, en el acontecimiento que registra la actuación de la guerra contra las drogas por parte del gobierno norteamericano, la visualidad es mejor alcanzada en la fricción entre las *pictures*. Esto porque la serie evidencia intereses oscuros de la guerra declarada por Reagan porque presenta en secuencia: 1) lo que puede ser considerado el real motivo de la guerra, o sea, intereses económicos en juego y el poderío de los empresarios (plano conjunto de una mesa oval repleta de hombres *encorbatados*, ejerciendo presión para que el

presidente declare la guerra al narcotráfico); y 2) un motivo públicamente defendible en aquella sociedad cuando el presidente y su esposa interpellan al pueblo americano alegando que la droga sería una amenaza al bienestar de las familias, representaría un riesgo de desagregación y ruptura de los lazos entre padres e hijos.

Las imágenes de archivo del discurso en cadena nacional, encuadrados en plano medio, el Sr. y la Sra. Reagan claman a los americanos intentar dividir con ellos esas responsabilidades de impedir que la droga entre y destruya sus familias. Al interpellar directamente la cámara y afirmar que son “nuestros valores” y “nuestras instituciones” el presidente busca incluir y compartir esa misión con el pueblo americano. No hay mención a los demás factores geoeconómicos y políticos que llevaron al enfrentamiento de la cuestión. Es a través de la visualidad que captamos ciertos patrones y valores compartidos que sustentan la figuración del problema de las drogas y del modo como es presentado en esa secuencia, demostrando que “las tensiones entre las representaciones visuales y las verbales no pueden desligarse de las luchas que tienen lugar en la política cultural y la cultura política” (Mitchell, 2009:11).

7. El primer magnicidio

El factor histórico del magnicidio del ministro Lara Bonilla fue narrado en su mayor parte en el tercer capítulo titulado *Los hombres de siempre*. Escobar mantenía una política clientelista y paternalista y creía que, al ingresar en la política formal, podría hacer mucho más por toda la gente pobre de Colombia. Él se colocaba al lado de los pobres en la lucha contra los oligarcas o “los hombres de siempre”.

Después de aceptar la millonaria oferta hecha por Pablo, el abogado Fernando Duque actúa como su representante y busca al ministro para presentarle un Escobar bueno, solidario y bienhechor. Lara Bonilla se resiste por haber leído en la revista *Forbes* que él era traficante de drogas y es provo-

cado por Duque “¿va acreditar en la propaganda imperialista americana?”. Mientras el ministro mira los documentos que comprueban las propiedades que Pablo posee tanto en Colombia como en los Estados Unidos, el narrador concluye: “Y, así, un hombre honesto se hace de la vista gorda”.

En ese momento, nos enteramos de la preocupación con este hecho por parte de la embajada americana en Bogotá. La embajadora afirma frente a los agentes de la DEA: “nosotros no podemos dejar que Colombia se convierta en el país del tráfico. Necesitamos encontrar a alguien que consiga probar que Escobar es traficante”. Y así, los E.E.U.U definieron el problema de las drogas como siendo de origen externo, para ser combatido mediante la prohibición en los países productores. Los agentes salen buscando pruebas y consiguen una copia de aquella foto de Escobar detenido en Medellín.

En una reunión con la embajadora norteamericana y los agentes de la DEA, Lara Bonilla aparece con la foto en las manos (fig. 4)

Figura 4: el ministro Lara Bonilla se entera de la detención de Escobar por tráfico de drogas.



La reunión ocurre en una sala de la embajada norteamericana encuadrada en plano general de modo a situar el espectador. Próximos de la puerta están los agentes Murphy y Javier Peña. Sentados de frente uno al otro está la embajadora y el ministro. Ella parece estar en una posición segura y comfortable, de quien detiene una información, mientras él está sentado con el cuerpo inclinado para adelante como el de alguien ansioso por saber algo importante (fig. 5).

Figura 5: reunión del Ministro de Justicia en la embajada americana en Bogotá.



Americanos de un lado, colombiano del otro. La solución del problema de un lado; su causa, del otro. La bandera de los Estados Unidos aparece al fondo, atrás de Lara Bonilla que pregunta hace cuánto tiempo los norteamericanos tienen aquella foto en su posesión. En seguida, el ministro se acomoda en la poltrona y el diálogo prosigue:

- Lara Bonilla: ¿Y que estoy haciendo aquí?
- Embajadora: Los Estados Unidos no deben involucrarse en las decisiones de otro país.
- Lara Bonilla: Más una vez, la mano de los Estados Unidos Permanece invisible.
- Embajadora: su partido recibió dinero de Escobar. Creí que usted iba querer cuidar de eso.
- Lara Bonilla: todos recibieron dinero. A propósito es dinero americano. ¿Por qué usted no habla con la prensa?
- Embajadora: eso debía partir de usted. Usted es el ministro de justicia (capítulo Los hombres de siempre).

En la relación imagen/texto de esta *picture* podemos notar el modo por el cual los Estados Unidos pretenden actuar en todas las decisiones que las autoridades colombianas tomarán frente al problema del narcotráfico. Los americanos surgen como los agentes racionales, eficientes, capaces de suministrar informaciones al Estado colombiano y ejercer la presión necesaria en favor de las medidas a ser tomadas.

La elección por esa construcción visual se muestra relevante puesto que evidencia la existencia de una red compleja que involucra a los instrumentales técnicos de producción y reproducción, las instituciones sociales, las formas de figuración del mundo y la presencia del observador/espectador. Así, la visualidad pasa a ser objeto

de especial atención, de acuerdo con Mitchell (2005; 2009), que corresponde a las prácticas de ver el mundo en que se procesan los modos cómo vemos lo que vemos, bajo el agenciamiento de cuestiones socioculturales, de cierta forma, también, impresas en esa experiencia. El estilo televisivo ciertamente dialoga con esos modos de ver y con esas cuestiones socioculturales. Al convocar a Lara Bonilla para una reunión en suelo americano es posible percibir que la *picture* quiere mostrar que los E.E.U.U desean que Colombia asuma como suya, una guerra y una agenda impuestas, unilaterales y ajenas a las condiciones y a la realidad interna de este país.

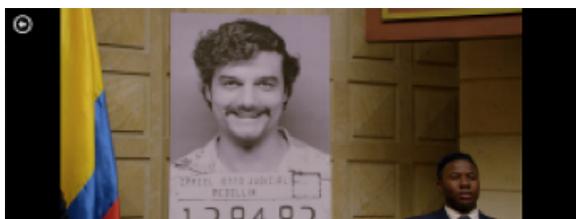
Luego del anuncio de su elección, en la casa de Pablo, Jairo Ortega renuncia a su curul en el Congreso de la República para que Escobar asuma. Las secuencias siguientes intercalan escenas de Pablo caminando por su hacienda con expresión exultante y victoriosa, y su llegada para la posesión en el Congreso localizado en la plaza central de Bogotá.

Escobar ingresa al salón del congreso y es saludado por los presentes, al sonido de *prologue*, una pista leve y animada. Tan pronto él toma asiento, la música ya cambia para acordes de suspenso. La sesión es abierta y la palabra es pasada al ministro, sentado en la silla central de la mesa directora del Congreso. Sin rodeos, él toca directamente en el tema del dinero proveniente del narcotráfico y se declara culpable al hacerse de "ciego" frente a las donaciones a su campaña con recursos de ahí provenientes. La música de suspenso que connota tensión es retomada y surgen *closes* de Escobar visiblemente incomodado con las declaraciones de Lara Bonilla que prosigue encuadrado en medio primero plano encarando a Escobar con la mirada firme y decidida (fig. 6).

En seguida, Lara Bonilla acusa a todos al decir: "somos un país de ciegos y en nuestra ceguera vendemos el país al quien más paga". Y mientras afirma que: "es hora de abrir los ojos y ver la luz", orienta con un gesto a un guardia de seguridad a su lado, para que retire una tela roja que está bajo un cuadro sostenido en un caballete. El cuadro es la foto de la primera detención de Pablo – cuya importancia ya fue resaltada a tra-

vés de las operaciones estilísticas realizadas en su primera aparición en la serie – en tamaño aumentado, la misma que le había sido entregada por la embajadora norteamericana (fig. 7).

Figuras 6 y 7: el ministro encara Escobar y expone su foto ampliada en el salón del congreso, frente de todos los congresistas.



El bullicio es general mientras Lara Bonilla se dirige a Escobar para decirle que él no es bienvenido en aquella casa puesto que ahí no pertenece. Escobar no dice una palabra, se levanta, camina hasta la puerta, se gira para el salón y, en un plano medio frontal, mira fijamente para el ministro. La banda sonora vuelve a connotar un momento de tensión que se prolonga por la permanencia del plano medio de Escobar sosteniendo su mirada llena de odio en dirección al ministro (fig.8).

Figura 8: Plano medio frontal de Escobar con los ojos fijos en la dirección del ministro.



Para su seguridad Lara Bonilla fue nombrado embajador de Colombia en Checoslovaquia. A dos semanas de su partida, el ministro es busca-

do por Murphy (fig.9), quien le entrega un chaleco antibalas y le aconseja usarlo a partir de ese momento.

-Murphy: Creo que puede ser una buena idea usar esto antes de irse.

-Lara Bonilla: ¿Usted se siente responsable?

-Murphy: Un poco, sí.

-Lara Bonilla: ¿Es así tan arrogante de creer que tuvo alguna influencia en mis acciones? ¿Qué coloqué mi vida y la de mi familia en riesgo por objetivos de la política americana? Yo le garantizo, agente Murphy, fuera de darme la foto, usted no hizo nada. La decisión de hablar fue solo mía.

Como quien ignoró lo que oyó, el agente Murphy apenas dice:

-Murphy: Yo le recomiendo enfáticamente que use este chaleco.

-Lara Bonilla: Voy aceptar el chaleco por respeto a su preocupación con mi bienestar. Pero, tengo un consejo para usted, mientras está en Colombia.

-Murphy: ¿Qué?

-Lara Bonilla: Nosotros aceptamos su ayuda, pero nunca su arrogancia. Cuando eso acabe, los colombianos serán los héroes y las víctimas. Jhon Wayne solo existe en Hollywood.

-Murphy: Apenas vista el chaleco.

Nuevamente el ministro reacciona frente a la intervención norteamericana y es importante resaltar la relación imagen/texto en la cual esta reacción ocurre.

Si en la secuencia anterior él está en suelo americano recibiendo informaciones sigilosas, en esta él está en el interior de una institución colombiana recibiendo consejos y protección. Lara Bonilla está en su gabinete decorado con importantes símbolos de la historia de Colombia: la bandera y un cuadro de Simón Bolívar. En este ambiente Lara Bonilla intenta mostrar pulso, coraje y autonomía en relación a las actitudes bien como a las consecuencias. Él intenta imponer límites a la actuación política norteamericana en la guerra a las drogas. Las elecciones de escenario y escenografía simbolizan esa tensión entre la actuación arrogante de la política y la policía

de Estados Unidos y la reacción incómoda, pero débil, por parte de las autoridades colombianas frente a esa intromisión.

Sin embargo, como en el caso de la corrupción del coronel, la actuación de Murphy vuelve a figurar cierta fragilidad del Estado Colombiano y, en ese caso, la necesidad de que las instituciones y los agentes norteamericanos entren en escena y ofrezcan su protección. De otro modo, ¿por qué el chaleco no podría haber sido recomendado por un agente de la Policía Nacional Colombiana?

8. Conclusiones

Aunque *Narcos* no es una producción destinada al consumo de la televisión convencional, las semejanzas que la serie guarda con los modelos narrativos instituidos por esta televisión permiten someter esa narrativa ficcional a los preceptos del análisis del estilo televisivo. Los medios de comunicación, en especial las ficciones televisivas, contribuyen de modo decisivo a la configuración de los regímenes de visualidad. Lo hacen de modo atento y conexo con las cuestiones contextuales y socio-políticas más amplias, dada la exigencia de su propio objeto: promover la interacción, poner algo en común, comunicarse.

En *Narcos*, el contexto de los años 1980 y las tensiones políticas y económicas vigentes en la

época emergieron de la representación y de la experiencia visual propuesta. De algún modo, la serie fue capaz de narrar la guerra contra las drogas, de dar a ver los conflictos políticos y disputas acerca de las representaciones de América Latina, sobre todo de Colombia, y su lugar en la coyuntura transnacional creada por el narcotráfico.

Notas

1. http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/08/20/internas_viver,593522/narcos-cinco-curiosidades-da-serie-de-jose-padilha-sobre-cartel-de-pablo-escobar.shtml

2. Del original: "style is their texture, their surface, the web that holds together their signifiers and through which their signifieds are communicated".

3. Una vez que un análisis histórico requiere retomar los programas de un mismo género para identificar patrones y el análisis valorativo todavía se presenta como problemática, como reconoce Butler, por la falta de patrones específicos de evaluación de la estética televisiva.

4. Disponible en <http://www.adorocinema.com/noticias/series/noticia-114168/>

5. Disponible en <http://oglobo.globo.com/cultura/revista-da-tv/jose-padilha-diretor-de-tropa-de-elite-explica-trafico-de-cocaina-em-narcos-serie-sobre-pablo-escobar-17266382>

Referencias bibliográficas.

- Barnard, M. (2003) *Approaches to understanding visual culture*. New York: Palgrave, 2001.
- Bordwell, D. (2008) *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Campinas: Papyrus.
- Brea, J. L. (2005) *Estudios Visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal EstudiosVisuales.
- Butler, J. (2010) *Television Style*. New York: Routledge.
- Carrol, N. (2003) "Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film." En *Engaging the Moving Image*. New Haven: Yale University Press, 2003.
- Jaguaribe, B. (2007) *O choque do real*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

- Jost, F. (2011) Novos comportamentos para antigas mídias ou antigos comportamentos para novas mídias. *Revista Matrizes*. São Paulo, 4 (2), jan. – jun, 93-109. Recuperado de: <<http://www.redetupi.com/paginas/posts/a-inauguracao-oficial69.php>>
- Knauss, P. (2006) O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, 8(12), jan – jun, 97-115.
- Mitchell, W.J.T. (2009) *Teoría de la imagen*. [Traducido al español de Picture Theory] Madrid: Ediciones Akal S. A.
- Rocha, S. M. & Pucci JR. R. L. (2016). *Televisão: entre a metodologia analítica e o contexto cultural*. SP: aLápis.
- Rossini, M. DE S. & Renner, A. G. (Septiembre, 2015) Nova cultura visual? *Netflix* e a mudança no processo de produção, distribuição e consumo do audiovisual. Trabajo presentado em XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, INTERCOM, Rio de Janeiro, Brasil. (38. : 2015 set. : Rio de Janeiro, RJ). Anais [recurso eletrônico]. Rio de Janeiro : Intercom, 2015.
- Scolari, C. *Hipermediaciones*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Sérvio, P. P. (2014) O que estudam os estudos de cultura visual? *Revista Digital do LAV (UFSM)*. 7(2), maio-agosto, 196-215.
- Schollhammer, K. E. (2002) *Regimes Representativos da Modernidade*. Léguas & meia: Revista de literatura e diversidade cultural. Feira de Santana: UEFS, n° 1, p. 20-34.
- Thompson, K. (2003) *Storytelling in Film and Television*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

Sobre la autora

Simone Rocha es profesora Asociada del Departamento de Comunicación Social de la Universidad Federal de Minas Gerais donde realizó su etapa postdoctoral (2005). Doctora en Comunicación y Cultura por la Universidad Federal de Río de Janeiro (2003). Líder del Grupo de Investigación Comunicación y Cultura en Televisualidades (COMCULT) del Programa de Postgrado en Comunicación Social/UFGM.

¿Como citar?

Rocha, S. (2018). El Visualidad política latinoamericana en Narcos: un análisis a través del estilo televisivo. *Comunicación y Medios*, 27(37), 106-118. doi:10.5354/0719-1529.2018.48572