

Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas

Sergio Rodríguez-Blanco
Federico Mastrogiovanni

Universidad Iberoamericana
sergio.rodriguez@ibero.mx
federico.mastrogiovanni@ibero.mx



Fecha de presentación: junio de 2017

Fecha de aceptación: marzo de 2018

Fecha de publicación: junio de 2018

Cita recomendada: RODRÍGUEZ-BLANCO, S. y MASTROGIOVANNI, F. (2018). «Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas». *Anàlisi. Quaderns de Comunicació i Cultura*, 58, 89-104. DOI: <<https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3098>>

Resumen

Los relatos que buscan explicar fenómenos como el narcotráfico en México o Colombia, o la camorra en Italia suelen enfocarse en el papel central que el llamado «crimen organizado» desempeñaría en la generación de la violencia. Las narrativas binarias en torno al crimen organizado son difundidas desde instancias gubernamentales y establecen una clara distinción entre los grupos criminales y un estado que intenta someterlos a través de una política «de seguridad nacional». Esta forma de comprender el contexto constituye una narrativa hegemónica que se difunde acríticamente a través de ciertos trabajos periodísticos publicados en medios generalistas, pero también en algunas crónicas muy celebradas que privilegian sus recursos literarios por encima del rigor investigativo. Partiendo del caso mexicano, este artículo propone una revisión de las repercusiones de estas narrativas periodísticas en las series televisivas de ficción *Gomorra* (2014), *Narcos* (2015) y *El Chapo* (2017), series que coinciden en enunciarse a sí mismas como basadas en hechos periodísticamente registrados. Desde una perspectiva crítica, este análisis busca explorar los modos en que las narrativas de ficción naturalizan un discurso hegemónico de la violencia generado en ámbitos gubernamentales y empresariales, y reproducido acríticamente, para evidenciar cómo la ficción televisiva termina llenando las partes de la historia ausentes en el periodismo. La combinación de documento, periodismo y ficción confiere un sentido narrativo a la trama televisiva, pero a la vez coadyuva en la construcción de un imaginario colectivo que deforma la historia y fortalece el discurso securitario construido desde el poder.

Palabras clave: periodismo; crónica; serie televisiva; narrativas hegemónicas; crimen organizado; México; Colombia

Resum. *Narratives hegemòniques de la violència. El crim organitzat i el narcotràfic entre el periodisme i les ficcions televisives*

Els relats que busquen explicar fenòmens com el narcotràfic a Mèxic o a Colòmbia, o la camorra a Itàlia solen enfocar-se en el paper central que l'anomenat «crim organitzat» desenvoluparia en la generació de la violència. Les narratives binàries entorn del crim organitzat es difonen des d'instàncies governamentals i estableixen una clara distinció entre els grups criminals i un estat que intenta sotmetre'ls a través d'una política «de seguretat nacional». Aquesta manera de comprendre el context constitueix una narrativa hegemònica que es difon acríticament a través de certs treballs periodístics publicats en mitjans generalistes, però també en algunes cròniques molt celebrades que privilegien els seus recursos literaris per damunt del rigor investigatiu. Partint del cas mexicà, aquest article proposa una revisió de les repercussions d'aquestes narratives periodístiques en les sèries televisives de ficció *Gomorra* (2014), *Narcos* (2015) i *El Chapo* (2017), sèries que coincideixen a enunciar-se a si mateixes com basades en fets periodísticament registrats. Des d'una perspectiva crítica, aquesta anàlisi busca explorar la manera en què les narratives de ficció naturalitzen un discurs hegemònic de la violència generat en àmbits governamentals i empresarials, i reproduït acríticament, per evidenciar com la ficció televisiva acaba omplint les parts de la història absents en el periodisme. La combinació de document, periodisme i ficció confereix un sentit narratiu a la trama televisiva, però alhora coadjuva en la construcció d'un imaginari col·lectiu que deforma la història i enforteix el discurs securitari construït des del poder.

Paraules clau: periodisme; crònica; sèrie televisiva; narratives hegemòniques; crim organitzat; Mèxic; Colòmbia

Abstract. *Hegemonic narratives of violence. Organised crime and drug trafficking between journalism and television fiction*

The stories that seek to explain phenomena such as drug trafficking in Mexico or Colombia, or the Camorra in Italy, often focus on the central role that so-called “organised crime” plays in the generation of violence. The binary narratives on organised crime are disseminated by government agencies and establish a clear distinction between criminal groups and a state that attempts to suppress them through “national security” policy. This manner of understanding the context becomes a hegemonic narrative that is uncritically diffused by certain journalistic works published in the general media, but also by some celebrated pieces of narrative journalism that privilege their literary resources above their investigative rigour. Based on the Mexican case, this paper proposes a review of the repercussions of these journalistic narratives in the fictional television series *Gomorra* (2014), *Narcos* (2015) and *El Chapo* (2017), which coincide in enunciating themselves as based on journalistic-ly-recorded facts. From a critical perspective, this analysis seeks to explore the ways fictional narratives naturalise a hegemonic discourse of violence, which is generated in government and business circles, and which is uncritically reproduced, in order to evidence how television fiction ends up filling in parts of the story that are absent in the journalism. The combination of document, journalism and fiction confers a narrative sense to the television plot, but at the same time contributes to the construction of a collective imaginary that deforms history and strengthens the securitarian discourse built from power.

Keywords: journalism; story; television series; hegemonic narratives; organised crime; Mexico; Colombia

1. Introducción

Cientos de trabajos periodísticos que abordan la violencia en países como México se enfocan en el papel central que el llamado «crimen organizado» desempeñaría en la generación de esta violencia y establecen una clara separación semántica entre los grupos criminales y un estado que intenta someterlos a través de una política de seguridad nacional. En esta narrativa hegemónica¹ binaria de buenos y malos que ya forma parte del imaginario colectivo, los casos de corrupción institucional son entendidos a escala individual y no estructural, con lo que el estado queda siempre eximido de toda responsabilidad, a pesar de que, desde ámbitos académicos, algunos autores como Carlos Montemayor (2010) han elevado la responsabilidad institucional incluso a la condición de violencia de estado².

Los pocos trabajos periodísticos recientes en México donde los autores no han adoptado esta narrativa han logrado evidenciar de forma clara la participación y responsabilidad del estado —y no del llamado «crimen organizado»— en la producción de violencia e impunidad. Ejecuciones extrajudiciales realizadas por el ejército o la policía federal, como los casos Tlatlaya (Ferri, 2014) y Apatzingán (Castellanos, 2015), así como miles de desapariciones forzadas, entre ellas la de 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa en 2014, o la relación entre desaparición forzada y extracción de recursos naturales (Mastrogiovanni, 2016; Alvarado, 2015) son solo algunas de las contadas excepciones en las que los periodistas no se conformaron con las versiones oficiales y despoltizadas, difundidas por dependencias gubernamentales.

Sin embargo, la práctica más extendida en México es que las narrativas en torno a la violencia sean transmitidas y naturalizadas acríticamente a través de contenidos periodísticos cuyas fuentes principales suelen ser las mismas dependencias gubernamentales en sus distintos niveles nacional, estatal o local. La información rara vez se contrasta; simplemente se publica. Del mismo modo, en muchos trabajos que centran su punto de vista en las víctimas de la violencia, los periodistas parten *a priori* de las construcciones conceptuales hegemónicas que explicarían la realidad geopolítica, como, por ejemplo, asumir como un hecho irrefutable no solo la participación de cierto cártel en cierto suceso, sino también la propia existencia del mismo. Así se construye la narración a partir de expresiones engullidas acríticamente y que explican la violencia, tales como «crimen organizado» —cuyo propio nombre niega la posibilidad de una violencia estructural en la que esté involucrado el

1. Retomamos la noción de hegemonía de la tradición gramsciana que adoptó Jesús Martín-Barbero (1987) en sus trabajos sobre poder y cultura, particularmente en el libro *De los medios a las mediaciones*.
2. Hay constantes que permiten apuntalar la hipótesis de que, en muchas ocasiones, la decisión del gobernante de turno de usar la fuerza de la ley para abatir a los supuestos «malos» —como los casos recientes de Ayotzinapa, Tlatlaya o Apatzingán— es, en realidad, la misma violencia de estado ejercida desde hace décadas (Montemayor, 2010: 179).

estado—, «plaza» —ciudad o territorio dominado por un cártel—, «narcofo-sa» —fosa clandestina— y «levantón» —desaparición—, por citar algunas. Estas narrativas binarias generan miedo más que entendimiento y ponen siempre en marcha imaginarios en los que el terror aparece representado como aquello que la ley produce como su exterioridad, aquello que está fuera de la ley, aquello irrepresentable (Foucault, 2000).

2. Aproximación metodológica

El objeto de estudio de este trabajo es el sistema de representación conformado por tres series televisivas de ficción difundidas entre 2014 y 2017 en los medios masivos internacionales de televisión y plataformas digitales como Netflix: *El Chapo* (2017, Univisión-Netflix, primera temporada); *Narcos* (2015 y 2016, Netflix, primera y segunda temporada) y *Gomorra* (2014 y 2015, primera y segunda temporada). Las tres series se enuncian a sí mismas como basadas en documentos registrados periodísticamente.

En el análisis de las series, se seleccionaron específicamente secuencias y escenas donde la ficción se mezcla con imágenes reales de archivo o bien otras cuya estructura narrativa ha sido construida a partir de imaginarios surgidos de narraciones periodísticas. Este extracto parcial obtenido de las series funciona como una muestra para poder relacionar el sistema de representación de la ficción televisiva con el sistema de representación matriz conformado no solo por los documentos históricos, sino sobre todo por ciertas piezas periodísticas y de no ficción aludidas directa o indirectamente en las series, tales como *Un fin de semana con Pablo Escobar* (Hoyos, 2003), *Gomorra* (Saviano, 2006), *ZeroZeroZero* (Saviano, 2013), *Carta desde La Laguna* (Almazán, 2013), *El Chapo habla* (Penn, 2016) o *La batalla por la sucesión* (Hernández, 2017). Todas estas piezas de no ficción privilegian la forma literaria por encima de una investigación de contexto que permita emplazar geopolíticamente la narrativa de la violencia.

El objetivo de este análisis no es, por lo tanto, investigar la motivación política o ideológica de las series de televisión analizadas, sino la forma en que las narrativas hegemónicas difundidas a partir del sistema de representación de ciertos trabajos periodísticos constituye la base de un segundo sistema de representación de ficción basada en hechos reales. Este modo de emplazar el discurso oculta la desproporción entre la territorialización del poder del estado y la desterritorialización del capital producida por el régimen dominante —el capitalismo tardío o la globalización— (Deleuze y Guattari, 1997), donde el control de los individuos está directamente relacionado con la forma en que el poder administra los sistemas imaginarios y simbólicos que construyen lógicas de representación de los cuerpos y los espacios (Butler, 2015; Martín-Barbero, 1993).

En aras de estudiar las ideas, ausencias y asunciones que construyen las narrativas analizadas, nos ubicamos en la tradición del análisis crítico del discurso, que considera que todos los discursos son históricos y, por consiguien-

te, solo pueden entenderse por referencia a su contexto (Meyer, 2003: 36-37). El análisis de las secuencias de ficción extraídas de las tres series y el análisis de las piezas de no ficción aludidas en estas secuencias se efectúan desde un enfoque crítico con el fin de evidenciar cómo ambos sistemas de representación (el de la ficción y el de la no ficción) privilegiaron una narrativa de la violencia difundida por el propio estado. El enfoque crítico del análisis pretende evidenciar la influencia que la narrativa hegemónica de seguridad nacional —difundida acriticamente en ciertos trabajos de no ficción— ha tenido en la ficción televisiva.

3. Los imaginarios periodísticos de la violencia

Autores como Paul Ricoeur (1995), H. Porter Abbott (2002) y Gerard Genette (1980), desde distintas perspectivas, coinciden en que *narrativa* es la representación de uno o varios eventos en el tiempo. En general, la *búsqueda de sentido* suele establecer causalidad entre eventos que no necesariamente la tienen. Esta definición entiende la narrativa como una historia o discurso que puede tener diversos soportes —la escritura, la oralidad, imágenes, objetos— y a la vez como un proceso mental crucial para comprender la realidad. Por narrativa, entonces, entendemos tanto el proceso cognoscitivo como a las representaciones que produce (Soltero, 2016).

En el caso que nos ocupa, tanto el periodismo como las series televisivas construyen narrativas de la realidad transmitidas a través de los medios de comunicación, aunque uno en el pacto de la ficción y las otras en el pacto de la no ficción³. Queda claro que las intencionalidades de ambas representaciones son diferentes: mientras el periodismo debería ser un servicio para que los ciudadanos comprendan el mundo y su posición dentro de él (Richardson, 2007: 7), las series televisivas no buscan necesariamente la comprensión del pasado, dado que no pueden desligarse de su carácter comercial.

A pesar de sus diferencias evidentes, las representaciones ficcionales y no ficcionales han transformado de forma similar la manera en que los espectadores piensan sobre personajes y eventos históricos (Edgerton, 2001: 1) y tanto ficción como no ficción, mezcladas en una especie de nebulosa, construyen simultáneamente el imaginario sobre el pasado.

Una de las consignas de cualquier trabajo periodístico es que el periodista no solo debe ser fiel a los hechos, sino que debe mantener en el texto todas las referencias que permitan comprobar esta fidelidad (Chiappe, 2010: 10); es decir, el autor debe contrastar la información que proporcionen las fuentes y verificar todos los datos.

Sin embargo, en ciertos libros periodísticos y crónicas que han acabado funcionando como las fuentes de series televisivas de ficción basadas en

3. La noción de ficción está construida en una clara oposición a la noción de *fact*: la realidad factible que se define como fuente y materia de los géneros de la información (Buonanno, 1999: 57).

hechos reales, la materia prima con la que se construye el relato periodístico no cuestiona la narrativa binaria de un «crimen organizado» externo al poder institucional. Esto sucede, por ejemplo, en el libro *El cártel de Sinaloa* (Osorno, 2009), en la crónica *Carta desde La Laguna* (Almazán, 2013), con la que Alejandro Almazán ganó el premio García Márquez de Periodismo, o en las novelas de no ficción *Gomorra* (Saviano, 2006) y *ZeroZeroZero* (Saviano, 2013). Todos estos relatos periodísticos se construyen a partir de la suposición —no contrastada ni verificada a cabalidad— de que México es una suerte de «reino» dominado por la omnipotencia, casi sobrenatural, de los cárteles o de la mafia.

Por poner un ejemplo, en el libro de no ficción *ZeroZeroZero*⁴, Saviano prescinde de evidencias primarias y de cualquier análisis de las dinámicas económicas del tardocapitalismo para ejercer una interpretación cultural que enuncia a México como un espacio diabólico que funciona, según el autor, como el centro de la economía mundial porque desde allí se mueve el negocio de la cocaína:

México es el origen de todo. [...] Quien no conoce México no puede entender cómo funciona hoy la riqueza en este planeta. Quien ignora a México no entenderá nunca el destino de las democracias transfiguradas por los flujos del narcotráfico. Quien ignora a México no encuentra el camino que distingue el olor del dinero, no sabe cómo el olor del dinero criminal puede convertirse en un olor ganador que poco tiene que ver con el tufo de muerte miseria barbarie corrupción. Para entender la coca hay que entender a México. (Saviano, 2013: 49)⁵

Este «tufo», que funciona más retóricamente que periodísticamente, asume la narrativa hegemónica difundida en la prensa mexicana, dado que el autor utilizó en gran medida estos documentos para construir la historia, a pesar de que no los cite —y de que fuera acusado de plagio por ello. Por ejemplo, en el pasaje donde Saviano (2013) intenta dar sentido narrativo a la vida del Chapo Guzmán, el autor sentencia: «El estado de Sinaloa es el reino del Chapo». Esta misma idea del Chapo como rey de Sinaloa será replicada cuatro años después por la periodista mexicana Anabel Hernández —fuente de Saviano en *ZeroZeroZero*—, en el número de abril de 2017 de la prestigiosa revista *Gatopardo*, en el reportaje «La batalla por la sucesión». Al principio del texto, publicado el mismo mes en que se estrenó la serie televisiva *El Chapo* en Estados Unidos, se lee:

4. *ZeroZeroZero* fue escrito desde Nueva York a partir del plagio de textos periodísticos, como evidenció *The Daily Beast* dos años más tarde de que el libro se publicase en italiano (Moynihan, 2015).
5. En las entrevistas que Saviano dio a medios mexicanos desde Nueva York, enfatizó: «Y así lo digo: en este momento, si no conoces México no conoces el mundo. Esto no es una hipérbole» (Rodríguez-Blanco, 2014: 93).

Durante los últimos 16 años, a base de audacia, ingenio, traición, violencia y millonarios sobornos, Joaquín «el Chapo» Guzmán logró convertirse en el monarca de un reino que genera anualmente ganancias calculadas por el departamento de justicia americano en billones de dólares anuales, similares a las de Google. (Hernández, 2017: 77)

En la crónica *Carta desde La Laguna*, todo el contexto que explicaría la historia del narcotráfico en la ciudad de Torreón, Coahuila, es narrado en primera persona sin entrecomillar, con un lenguaje lleno de localismos, a través de la voz de un guía no identificado que conduce a Alejandro Almazán (2013) por un barrio donde, según la narración, las casuchas se reproducen como cucarachas:

Neta que aquellos sí fueron tiempos bien perros. Todavía por el año 2003, *el Chapo* Guzmán se daba sus vueltas por acá y toda su gente, *el Chompe*, *el Toro* Montoya, el Dany, el César, *el Gitano*, *el Rambo* y *el Saico* eran los reyes del cerro y, por qué no decírtelo, nosotros sus pinchis siervos, o como se diga. ¿Sabes cuándo empezó la bronca? *Ai* te va: fue en 2004, cuando *el Diri* le entró al negocio de la coca. (Almazán, 2013)

En la misma línea, la entrevista realizada por Sean Penn (2016) al Chapo Guzmán, publicada en *Rolling Stone* junto con una crónica del actor en la que relata su experiencia con el Chapo, se retrata a un hombre todopoderoso. En su crónica, Sean Penn llega a afirmar que «México tiene dos presidentes», uno es Enrique Peña Nieto y otro el Chapo Guzmán. Las imágenes de la entrevista, en la que no estuvo presente Penn, muestran, sin embargo, al Chapo como alguien poco acostumbrado a la palabra y que, en ciertos momentos, rompe la imagen común y mitificada del «narcotráfico»: ni depende de una persona, ni él se considera el centro, ni piensa que cambiarán las cosas si él desaparece.

Académicos como Luis Astorga (1999) desde la sociología, así como Oswaldo Zavala (2015) y más recientemente Gonzalo Soltero (2016) desde los estudios literarios y culturales, han insistido en que este tipo de narrativa periodística, que sitúa la omnipotencia y la omnipresencia del narcotráfico, de sus «capos» y de los supuestos cárteles como el origen de todos los males, es el «síntoma de un complejo problema epistemológico que menoscaba todo análisis sobre la relación entre el crimen organizado y el poder oficial» (Zavala, 2015).

Si el vicio del periodismo diario sería limitarse a reproducir la información de los comunicados de la policía, del ejército o del ministerio público sin hacer ninguna comprobación, el vicio de ciertas aproximaciones al tema desde el periodismo narrativo y la crónica sería el contrario: emplear fuentes anónimas para sostener denuncias sin verificar, como en los ejemplos mencionados de Hernández o de Almazán. Lejos de ser algo nuevo, sea en la repetición del discurso oficial o en la propagación periodística del rumor sin hacer una tarea de verificación de hechos, ambos vicios han formado parte del periodismo mexicano desde el fin de la Revolución hasta el presente (Escalan-

te Gonzalbo 2007, 2010, 2012). Las autoridades, a través de la prensa dócil, que no se cuestiona, ofrecen así un esquema básico a través del cual se interiorizan las políticas públicas represivas y la militarización. Esta narrativa neutraliza al periodismo en tanto práctica de significación crítica de las formaciones hegemónicas que determinan el imaginario dominante sobre la violencia (Zavala, 2016a: 194).

En última instancia, la idea del crimen como una excrecencia del sistema termina siendo, de esta manera, enunciada y difundida por los medios de comunicación como una ficción (Escalante Gonzalbo, 2012) que legitima las decisiones políticas⁶.

4. Entre el melodrama televisivo y el documento periodístico

Las series *Narcos*, *El Chapo* y *Gomorra* pueden clasificarse en el género del melodrama social (Buonanno, 1999: 135-136), puesto que combinan la «estimulación emocional» y el «intento informativo», lo que produce un gran impacto en la imaginación colectiva. En las tres series mencionadas se activan los elementos que definen los juicios morales del mal y el bien: la organización criminal frente al estado, así como temas universales como el crimen, la venganza, la corrupción o la violencia. Además, siguen totalmente el esquema arquetípico de la telenovela con estructura siempre de carácter abierto respecto a su referente con la realidad, pues la Camorra en Italia o el narcotráfico en México o en Colombia seguirán existiendo siempre, lo que permite dar continuidad a la historia.

El periodismo es la cantera de donde se obtiene la información necesaria para hilar las tramas de las series. Tanto en *Narcos* como en *El Chapo* se utiliza el archivo para reconstruir situaciones y se pasa de las imágenes iniciales a las de ficción construyendo un montaje de superposición en el que se respetan algunas composiciones, vestuarios y diálogos de las imágenes registradas. El flujo ficcional se entrelaza con insertos documentales, con lo que, como ya ha señalado Rueda Laffond (2009: 95) en un estudio de la ficción histórica televisiva en España, se fortalece la carga de verosimilitud en la matriz ficcional.

Por ejemplo, *El Chapo* empieza con una escena de imágenes reales de archivo donde periodistas de todo el mundo dan la noticia de la captura del narcotraficante más conocido y buscado de México el 8 de enero de 2016, mientras Joaquín *el Chapo* Guzmán baja esposado y escoltado por marinos de la armada mexicana. Después, la cámara enfoca la cara del prisionero vestido como el Chapo, pero ya es Marco de la O, el actor que interpreta al narcotraficante en la serie de Univision/Netflix que lleva su nombre, lo que genera la

6. Esta imagen del crimen organizado es también una ficción. Y a través de esa ficción se crea una imagen del enemigo que sirve «como recurso de legitimación» y como «explicación de las decisiones políticas, de las iniciativas, las propuestas de ley» (Escalante Gonzalbo, 2012: 151).

sensación de una continuidad histórica, aunque esta solo exista en la narrativa audiovisual.

Por otro lado, muchos contenidos que recrean escenas obtenidas de reportajes o crónicas son a veces identificables aunque no aparezcan mencionados de manera explícita. Un ejemplo es la escena de *Narcos*, en el capítulo S01E04, en la que Pablo Escobar está sentado con su primo Gustavo junto a la piscina de su hacienda Nápoles. Al observar un árbol con numerosas aves blancas en la copa, Gustavo bromea y le pregunta si está nevando. «Garzas del Himalaya», contesta Pablo, «Llevó casi dos años entrenarlas para que se posaran allí. Me ha costado un millón de dólares. Malparidas...». En una búsqueda hemerográfica hallamos que la crónica del escritor y periodista colombiano Juan José Hoyos (2003), titulada *Un fin de semana con Pablo Escobar*, comienza justo con esta misma imagen del árbol, reportada en 1983, para después relatar otros detalles que vivió durante los dos días que permaneció en la hacienda de Pablo Escobar. La parte de la crónica en la que se inspiraron los guionistas para la escena mencionada es la siguiente:

Era un sábado de enero de 1983 y hacía calor. [...] De pronto, cuando la luz del sol empezó a desvanecerse, centenares de aves blancas comenzaron a llegar volando por el cielo azul [...]. En cosa de unos minutos, los árboles estaban atestados de aves de plumas blancas. [...] —A usted le puede parecer muy fácil —dijo Pablo Escobar, contemplando las aves posadas en silencio sobre las ramas de los árboles. [...]—. No se imagina lo verraco que fue subir esos animales todos los días hasta los árboles para que se acostumbraran a dormir así. (Hoyos, 2003)

La referencia a los hechos registrados por los medios informativos genera sensación de veracidad porque la narración del pasado inserta en la ficción se construye a partir de la combinación de documentos histórico-periodísticos y elementos del imaginario popular no necesariamente verificables. La finalidad de esta operación en la ficción televisiva no es investigar y comprender los acontecimientos, sino crear lo que Gary R. Edgerton (2001) ha denominado *usable past* (p. 4), es decir, la creación de un «pasado utilizable» que funciona en términos narrativos para explicar el presente y descubrir el futuro.

Incluso el reclamo comercial de las series se sostiene justamente en su supuesta relación con los hechos históricos narrados a través del periodismo. Así, el tráiler para el estreno de *El Chapo* en Netflix se presentaba del siguiente modo: «Basado en investigaciones periodísticas. El ascenso al poder del líder de la red más grande del narcotráfico en el mundo». En el mismo sentido, el principio del primer episodio de *El Chapo* vuelve a insistir en su relación con lo periodístico:

El siguiente programa está inspirado y se trata de eventos noticiosos acerca de uno de los criminales más notorios de nuestro tiempo, el capo mexicano de las drogas. Joaquín «El Chapo» Guzmán, un personaje de mayor importancia e interés público. Ciertos personajes secundarios y eventos son ficticios, y han

sido creados por efectos dramáticos, lo cual es necesario para contar esta importante historia.

Nótese la importancia conferida en el discurso al «interés público» de la serie. Sin embargo, *Narcos* parte de un lugar de enunciación con cimientos en un supuesto registro fáctico de la realidad⁷, pero a la vez la representación de la realidad se sostiene sobre un segundo pilar: el imaginario literario de Colombia. Al inicio del primer capítulo se da a conocer el punto de vista de esta producción estadounidense sobre el contexto colombiano, entre lo fáctico y la ficción:

Magical realism is defined as what happens when a highly detailed, realistic setting is invaded by something too strange to believe. There is a reason magical realism was born in Colombia.

Esta referencia al realismo mágico es más efectista que indicadora. El concepto de «realismo mágico» se caracteriza por un vacío teórico. Luis Leal, siguiendo a Franz Roh, define el realismo mágico a partir de la actitud de los autores literarios hacia la realidad, que tratan de desentrañarla «para descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas», más que utilizar los mundos imaginarios como evasión (Mena, 1975). La propia idea difundida por Gabriel García Márquez de la crónica periodística como «un cuento que es verdad» ha privilegiado, en ocasiones, el enaltecimiento de una atmósfera mágica de las historias evitando el esclarecimiento de los hechos para no echar a perder el cuento. Si esto llega a suceder, la narrativa periodística corre el riesgo de convertirse en sí misma en una puesta en escena que no plantea multiperspectivas, no cuestiona el poder y no genera entendimiento, con lo que se construye un relato supuestamente periodístico, con un cierto valor literario, pero en el que «nadie sabe nada en realidad» (Escalante Gonzalbo, 2012: 55).

Las series, en consecuencia, reproducen una lectura incompleta de la realidad, pero proponiéndola como la realidad completa. En la actualidad, una época en la que el progreso se confunde con la actualización tecnológica, la experiencia del espectador de series se inscribe en una suerte de ensoñación en la que se pierde el origen y la esencia de las ideas, y que es propia de la lógica del capitalismo tardomoderno como modo de producción (Rodríguez-Blanco, 2015: 26-27).

En este proceso en forma de *matrioshka* la representación ficticia no solo parte de la representación periodística, sino que además ocupa los mismos medios de difusión del periodismo y de las narraciones históricas audiovisuales.

Estos productos de ficción televisiva podrían incluso ser colocados en el imaginario colectivo al mismo nivel que las narraciones históricas audiovisua-

7. Al inicio de cada capítulo de *Narcos* un texto nos recuerda lo siguiente: «This television series is inspired by true events».

les. De hecho, estas últimas, al igual que la ficción, buscan «ofrecer una explicación del pasado que no sea contradictoria, que atienda a los hechos significativos [...] y que sea capaz de presentar la relación de un proceso de manera coherente» (Montero y Paz, 2012: 176).

La superposición de lenguajes, formatos y canales de difusión genera una ambigüedad entre documentos periodísticos, narración histórica y ficción, lo que contribuye a la legitimación de las narrativas televisivas de ficción como parte del imaginario colectivo.

5. El estado: el gran ausente en el pacto de ficción

Martín-Barbero habla de que ese lugar vacío infla los acontecimientos que vuelven otra vez al periodismo: «Las líneas de demarcación real/ficción son cada día más tenues. Y la noticia se alimenta precisamente de eso, de un verosímil que es a la vez “peor que falso” y más real que lo real». (Martín-Barbero 2002: 13-14). La trama se llena con una representación detallada del malo, pero no ocurre lo mismo con la representación del estado, que o bien está ausente, o bien está desdibujado o representado de forma incompleta.

En *Gomorra* el estado literalmente no aparece. La historia se desarrolla en el ámbito totalizante de la Camorra, que funciona a pesar de las instituciones. El estado solo se intuye a través de la policía, la prisión y los agentes carcelarios. Pero, en última instancia, al igual que ocurre en la prensa o los medios de comunicación informativos, el estado siempre resulta rebasado por una aparente omnipotencia del crimen organizado, por ejemplo, cuando se descubre que Pietro Savastano fingió una enfermedad mental para escaparse con ayuda de sus secuaces. Aunque el relato es así coherente dentro del universo narrativo, esta construcción está lejos de reflejar la realidad que supuestamente recrea. La idea de un estado completamente ausente a lo largo de los capítulos, a excepción de figuras marginales, es una gran ficción.

En *Narcos* el estado sí aparece representado por el presidente colombiano Gaviria y por el ejército colombiano como institución encargada de luchar contra el crimen. Pero, en ambos casos, los agentes del estado resultan ser instituciones débiles, casi pusilánimes, que quedan a merced de las decisiones y consejos de los organismos del gobierno estadounidense (la CIA y la DEA, que reciben órdenes directas de la Embajada de Estados Unidos en Colombia). Lo que no se cuenta es la importante participación estructural de gran parte de los órganos institucionales colombianos y de la CIA en la construcción del poder fáctico de los diferentes grupos criminales. De esta forma, la percepción que construye la serie es que existen los malos y los esbirros buenos, que a veces tienen que salirse de lo legal para vencer al enemigo⁸.

8. En el episodio S01E08 de *Narcos*, Steve Murphy, agente de la DEA y narrador de la historia, expresa claramente esta postura: «Bad guys don't play by the rules. Do you want to call me a bad guy? Fine. [...] There is one thing that I learned down there in Colombia. Good and bad are relative concepts».

En *El Chapo* hay una representación más compleja. Un presidente que, por sus rasgos físicos, se parece mucho a Carlos Salinas de Gortari, que estuvo al mando de México en el sexenio 1988-1994; el general Blanco, personaje inventado, despiadado, violento y estrechamente ligado a los grupos de tráfico de drogas, y un político que crece a la sombra del general Blanco, el licenciado Sol, funcionario joven, ambicioso y sin escrúpulos que, poco a poco, va entendiendo los mecanismos del poder. El estado en *El Chapo* está representado de manera esquemática a través de estos personajes arquetípicos, mientras que la crueldad y la corrupción están representadas dentro de la ficción, de forma que la estructura social, política y de relaciones basadas en la violencia —el sistema-estado mexicano— queda totalmente invisibilizada.

Aunque el pacto que proponen estas series es de ficción, a su vez plantea que los guiones mantienen una referencia con la realidad. Philippe Lejeune, en sus estudios literarios sobre la biografía y la autobiografía, habla de este pacto referencial cuyo fin «no es la mera “verosimilitud” sino el parecido a lo real; no el “efecto de realidad”, sino la imagen de lo real» (Lejeune, 1991: 57).

En realidad, el pacto referencial también existe en la narrativa hegemónica difundida a través del periodismo, pues, aunque no inventa, sí construye sentido a través de «explicaciones causales que dan la ilusión de volver comprensible un entorno hostil» (Soltero, 2016). Recordemos que, en cinco años del sexenio del presidente de México Enrique Peña Nieto (2012-2017), cinco gobernadores han sido detenidos o tienen orden de aprehensión y cuatro más han sido denunciados ante la Procuraduría General de la República.

La mayoría de las coberturas periodísticas asumen la narrativa que los considera individuos corruptos dentro de un sistema sano (malos *versus* buenos), pero no se ha investigado la corrupción del sistema como un ente de macrocriminalidad política.

Esto no quiere decir, de ninguna manera, que todas las piezas periodísticas perpetúen la narrativa hegemónica. Como mencionamos al principio, a lo largo de los últimos años ha habido también trabajos periodísticos que, desde distintas plataformas, han adoptado una perspectiva crítica ante la narrativa oficial y han logrado evidenciar la participación y responsabilidad del estado —y no del llamado «crimen organizado»— en la producción de violencia y de impunidad (Castellanos, Ferri, etc.). Sin embargo, estos trabajos no constituyen el abordaje mayoritario en los medios generalistas, ni su impacto ha calado en el imaginario colectivo como sí lo han hecho ciertas piezas de periodismo narrativo y no ficción muy visibles y celebradas comercialmente.

6. Discusión y conclusiones

La narrativa hegemónica que dibuja al crimen organizado como el mal que el estado debe vencer es reproducida por una buena parte de los trabajos periodísticos —aunque no por todos— y replicada en la ficción televisiva. A su vez, el imaginario colectivo sobre la violencia se alimenta del periodismo y de la ficción televisiva basada en documentos periodísticos.

Narcos, *El Chapo* y *Gomorra* explican a través de la ficción el fenómeno del crimen organizado, lo elevan y lo llevan al territorio de la emoción. Así, la representación de la realidad a través de la ficción termina llenando las partes de la historia ausentes en el periodismo para dar un sentido narrativo a la trama. Su potencia narrativa reside en la confusión entre verosimilitud y veracidad.

La narrativa hegemónica jamás explica las relaciones profundas entre los llamados grupos del crimen organizado y los diversos sectores de las instituciones. De hecho, en estas tres series de televisión nunca se arrojan indicios que permitan sospechar lo oscuro y lo perverso del sistema porque la violencia siempre es explicable. La corrupción solo aparece representada de forma plana a través de algunos personajes que funcionan como arquetipos, es decir, el sistema interpretativo que presentan está cerrado y la narrativa incluye de antemano el marco interpretativo. En lugar de visibilizar las partes oscuras, las sustituye y las cancela. Esta operación termina por generar un consenso, una narrativa de la historia que anula otras posibilidades de lectura. La falta de sentido de la realidad es sustituida por el sentido narrativo de la historia ficticia. En este consenso, que no genera entendimiento pero sí sentido, se neutraliza la capacidad crítica, lo que impide toda posibilidad de indagar otras interpretaciones y fortalece una vez más el lugar de enunciación binario de futuros trabajos periodísticos y, en general, de nuevas producciones materiales de la cultura.

En esta época de la ensoñación tardocapitalista donde se ha perdido el origen de la información y de su lugar de enunciación, es posible, sin embargo, identificar un desplazamiento entre la narrativa periodística y la narrativa televisiva de ficción.

Cierto periodismo narrativo ha creado, en su perpetuación de las narrativas hegemónicas, imaginarios del terror (mostración del cadáver o victimización de los afectados sin explicar el contexto geopolítico) en los que la violencia inexplicable aparece como el «fuera de la ley», como si México o, en su caso, Colombia o la Campania italiana fueran una zona gris y monstruosa del mapamundi.

En cambio, las tres series televisivas, en las que el estado está completamente ausente y donde la historia se construye desde el punto de vista de los «malos», suavizan el imaginario de terror porque dan sentido narrativo a aquellos espacios vacíos que la narración periodística ha dejado sin explicar.

La consecuencia es que, en esta construcción de un nuevo imaginario de ficción que mezcla fragmentos registrados con secuencias inventadas, se fortalece la narrativa hegemónica porque el «crimen organizado» sigue apareciendo, en una versión mucho más edulcorada y con sentido narrativo, como un escape necesario que el sistema produce como su exterioridad.

«Crimen organizado» es una expresión que no solo exime al estado de toda responsabilidad en la generación de violencia, sino que justifica todas las acciones violentas emprendidas por el estado (incluso hasta el grado de poner en peligro a la sociedad, como la toma de ciertas ciudades por parte del ejército) en pos de defender la seguridad nacional.

Lo que las series borran completamente es que el significante «crimen organizado» es una operación narrativa construida desde el poder.

Referencias bibliográficas

- ABBOTT, H. P. (2002). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ALMAZÁN, A. (2013). «Carta desde La Laguna». *Gatopardo* (México), 139 [en línea]. <<http://www.gatopardo.com/revista/no-139-marzo-2013/carta-desde-la-laguna-narcotrafico/>> [Fecha de consulta: 10/04/2017].
- ALVARADO, I. (2015). «Terror in Coahuila: Gas reserves beneath turf war in northern Mexico?». *Aljazeera América* (Nueva York) [en línea]. <<http://america.aljazeera.com/articles/2015/3/10/gas-and-coal-behind-violence-northern-mexico.html>> [Fecha de consulta: 03/05/2017].
- ASTORGA, L. A. (1999). *Mitología del «narcotraficante» en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- BARTHES, R. (2002). *Mitología*. México: Siglo XXI.
- BUONANNO, M. (1999). *El drama televisivo*. México: Gedisa.
- BUTLER, J. (2015). *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción*. Madrid: Cátedra.
- CASTELLANOS, L. (2015). «Fueron los federales». *Aristegui Noticias* (México) [en línea]. <<https://aristeguinoticias.com/1904/mexico/fueron-los-federales/>> [Fecha de consulta: 20/04/2017].
- CHIAPPE, D. (2010). *Tan real como la ficción. Herramientas narrativas en el periodismo*. Barcelona: Laertes.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. (1997). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- EDGERTON, G. R. (2001). «Television as Historian. A Different Kind of History Altogether». En: G. R. EDGERTON; P. C. ROLLINS (eds.). *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*. Kentucky: Kentucky University Press, 1-18.
- ESCALANTE GONZALBO, F. (2007). *A la sombra de los libros. Lectura, mercado y vida pública*. México: El Colegio de México.
- (2010). «Vida pública en México. Apuntes sobre el sistema de la opinión pública en el nuevo siglo». En: S. LOAEZA; J. F. PRUD'HOMME (eds.). *Instituciones y procesos políticos. Los grandes problemas de México*. Vol. XIV. México: El Colegio de México.
- (2012). *El crimen como realidad y representación*. México: El Colegio de México.
- FERRI, P. (2014). «Exclusiva: Testigo revela ejecuciones en el Estado de México». *Esquire Latinoamérica* (México) [en línea]. <<http://www.esquirelat.com/reportajes/exclusiva-testigo-revela-ejecuciones-en-el-estado-de-mexico/>> [Fecha de consulta: 15/04/2017].
- FOUCAULT, M. (2000). *Defender la sociedad*. México: Fondo de Cultura Económica.
- FRYE, N. (1957). *The Anatomy of Criticism. Four Essays*. Princeton, Nueva Jersey: Princeton University Press.
- GENETTE, G. (1980). *Narrative discourse: an essay in method*. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press.
- HERNÁNDEZ, A. (2010). *Los señores del narco*. México: Grijalbo.

- (2017). «La batalla por la sucesión». *Gatopardo* (México), 180 [en línea]. <<http://www.gatopardo.com/reportajes/quienes-son-los-herederos-de-joaquin-guzman-loera-el-chapo-en-el-cartel-de-sinaloa/>> [Fecha de consulta: 20/05/2017].
- HOYOS, J. J. (2003). «Un fin de semana con Pablo Escobar». *El Malpensante* (Colombia) [en línea]. <http://www.elmalpensante.com/articulo/1920/un_fin_de_semana_con_pablo_escobar> [Fecha de consulta: 28/05/2017].
- LEJEUNE, P. (1991). «El pacto autobiográfico». *La autobiografía y sus problemas teóricos. Suplementos Anthropos*, núm. extra 29, 47-62.
- MASTROGIOVANNI, F. (2016). *Ni vivos ni muertos. La desaparición forzada en México como estrategia de terror*. México: Grijalbo.
- MARTÍN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (1993). *Communication, culture and hegemony*. Londres: Sage.
- (2002). *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2008). «Estudios culturales en Latinoamérica. Entrevista por John Kraniauskas». *Anthropos. Jesús Martín-Barbero: comunicación y cultura en América Latina*, 219, 57-63.
- MARTÍN, B. (2014). *Hombres fuera de serie*. México: Paidós.
- MENA, L. I. (1975). «Hacia una formulación teórica del realismo mágico». *Bulletin Hispanique* (Burdeos), 77 (3), 395-407 [en línea]. <http://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1975_num_77_3_4185> [Fecha de consulta: 02/05/2017].
- MEYER, M. (2003). «Entre la teoría, el método y la política: la ubicación de los enfoques relacionados con el ACD». En: R. WODAK; M. MEYER (eds.). *Métodos de análisis crítico del discurso*. Barcelona: Gedisa, 35-60.
- MONTEMAYOR, C. (2010). *La violencia de estado en México antes y después de 1968*. México: Debate.
- MONTERO DÍAZ, J.; PAZ REBOLLO, M. A. (2013). «Historia audiovisual para una sociedad audiovisual». *Historia Crítica*, 49 (enero-abril): 159-183. <<http://www.redalyc.org/comocitar.oi?id=81125887008>> [Fecha de consulta: 21/09/2017].
- MOYNIHAN, M. (2015). «Mafia author Roberto Saviano's plagiarism problem». *The Daily Beast* (Nueva York) [en línea]. <<http://www.thedailybeast.com/mafia-author-roberto-savianos-plagiarism-problem>> [Fecha de consulta: 26/05/2017]
- OSORNO, D. E. (2009). *El cártel de Sinaloa. Una historia del uso político del narco*. México: Grijalbo.
- PARRA TRIANA, C. M.; RODRÍGUEZ FREIRE, R. (comp.) (2015). *Crítica literaria y teoría cultural en América Latina*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- PENN, S. (2016). «El Chapo habla». *Rolling Stone* (México) [en línea]. <<http://www.rollingstone.com/culture/features/el-chapo-habla-20160111>> [Fecha de consulta: 22/05/2017].
- RICHARDSON, J. E. (2007). *Analysing Newspapers. An approach from Critical Discourse Analysis*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- RICOEUR, P. (1995). *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*. México: Siglo XXI.
- RODRÍGUEZ-BLANCO, S. (2014). «Un escritor sin serenidad. Entrevista con Roberto Saviano». *Nexos* (México) [en línea]. <<http://www.nexos.com.mx/?p=21218>> [Fecha de consulta: 05/04/2017].
- (2015). *Palimpsestos mexicanos. Apropiación, montaje y archivo contra la ensoñación*. México: Conaculta / Centro de la Imagen.

- RUEDA LAFFOND, J. C. (2009). «¿Reescribiendo la historia?: una panorámica de la ficción histórica televisiva española reciente». *Alpha* (Osorno, Chile), 29, 85-104. <http://eprints.ucm.es/10325/1/rueda_reescribiendo_la_historia_art07-1.pdf> [Fecha de consulta: 21/09/2017].
- SAVIANO, R. (2013). *ZeroZeroZero*. Milán: Feltrinelli.
- SIERRA, Y. (2014). «Las respuestas de Saviano». *Excelsior* (México) [en línea]. <<http://www.excelsior.com.mx/opinion/yuriria-sierra/2014/03/11/948020>> [Fecha de consulta: 13/05/2017].
- SOLTERO, G. (2016). «Construcción de la violencia en México. Un análisis desde la teoría literaria». *Política y Cultura* (México), 46, 121-142.
- VAN DIJK, T. A. (1999). «El análisis crítico del discurso». *Anthropos*, 186 (septiembre-octubre), 23-36.
- ZAVALA, O. (2015). «Crónicas neutralizadas. Periodismo narrativo ante los discursos oficiales sobre el narco». *Revista Proceso* (México) [en línea]. <<http://www.proceso.com.mx/401598/cronicas-neutralizadas-periodismo-narrativo-ante-los-discursos-oficiales-sobre-el-narco>> [Fecha de consulta: 11/05/2017].
- (2016a). «Crónicas despoltizadas: Seguridad, política y los imaginarios periodísticos sobre el narco en México». En: D. MIKLOS (ed.). *En camas separadas: Historia y literatura en el México del siglo xx*. México: Tusquets, 193-223.
- (2016b). «El Cártel, Narcos, Sicario...». *Newsweek en español* (México) [en línea]. <<http://nwnoticias.com/#!/noticias/el-cartel-narcos-sicario>> [Fecha de consulta: 17/04/2017].