

# Érase una vez en México. Ficción y memoria del pasado reciente en la serie *El Chapo*

## *Once upon a time in Mexico. Fiction and memory of the recent past in the series El Chapo*

**Janny Amaya Trujillo**

Universidad de Guadalajara, Guadalajara, México  
jannyamaya@suv.udg.mx

---

### Resumen

Este trabajo propone un análisis crítico de *El Chapo*, una serie televisiva co-producida por Univisión y Netflix (2017) basada en la biografía del narcotraficante mexicano Joaquín Guzmán Loera. Alrededor de esta figura, la serie sintetiza una trama con múltiples ramificaciones en torno a la historia reciente de México, plantea hipótesis acerca de sus causas y aborda con particular énfasis la denominada “guerra contra el narcotráfico”, emprendida por el ex presidente Felipe Calderón en el año 2006. Desde un enfoque centrado en la categoría de memoria cultural, se examina esta serie como un caso interesante para indagar al potencial de la ficción televisiva para narrar la historia y producir sentidos sobre ella. Desde esta perspectiva, *El Chapo* puede ser pensada más que como “otro” producto exitoso de la narco-ficción televisiva, como un relato de memoria, en tanto propone unas ciertas formas de encuadrar e interpretar ese pasado-presente.

### Palabras clave

Ficción televisiva; memoria cultural; historia; representaciones

### Abstract

This paper proposes a critical analysis of *El Chapo*, a television series co-produced by Univisión and Netflix (2017) based on the biography of Mexican drug trafficker Joaquín Guzmán Loera. Around this figure, the series synthesizes a plot with multiple ramifications around the recent history of Mexico, proposes hypotheses about its causes and addresses with emphasis the so-called “war against drug trafficking”, undertaken by former President Felipe Calderón in the year 2006. From an approach centered on the category of cultural memory, this series is approached as an interesting case to investigate the potential of television fiction to tell the story and produce meanings about it. From this perspective, *El Chapo* can be thought of more than as “another” successful product of television narco-fiction, as a memory story, as it proposes certain ways of framing and interpreting that past-present.

### Keywords

Television fiction, cultural memory, history, representations

## 1. Introducción

"Misión cumplida: lo tenemos. Quiero informar a los mexicanos que Joaquín Guzmán Loera ha sido detenido", informaba el presidente de México, Enrique Peña Nieto en un tweet publicado en su cuenta oficial el 8 de enero del año 2016. La recaptura del capo añadía un nuevo capítulo a una historia real de sucesivas aprensiones, fugas increíbles, persecuciones policíacas y especulaciones de todo tipo. El narcotraficante- líder del Cartel de Sinaloa y uno de los hombres más buscados del mundo- había permanecido prófugo durante seis meses, después de haber escapado por segunda vez de una cárcel mexicana en julio de 2015.

En mayo de 2016, pocos días después que un juez federal considerara procedente la extradición del narcotraficante hacia Estados Unidos, *Univisión Story House* -la recién creada unidad de desarrollo y producción original de *Univision Communications Inc.*- y *Netflix* anunciaban en un comunicado que producirían, en conjunto, una serie de ficción "que rompería fronteras, *El Chapo*", basada en la vida del narcotraficante<sup>1</sup>.

Guzmán Loera era ya, desde hacía muchos años, un foco de atención recurrente en la agenda informativa nacional e internacional. Pero el anuncio de una producción ficcional de esta envergadura sobre su vida difícilmente pudo efectuarse -desde el punto de vista comercial- en un momento más atinado que éste, en el que ojos y cámaras de todo el mundo observaban expectantes el desenlace de una trama que llevaba ya tres décadas en curso.

Además de la actualidad y prominencia del personaje en la agenda mediática internacional, la apuesta por llevar a la pantalla la vida de Guzmán tenía, también, otros precedentes que auguraban el triunfo comercial de la serie. La eficacia en términos de audiencia de producciones de ficción televisiva centradas en la temática del narcotráfico vaticinaba el éxito de la biografía ficcional de uno de los criminales más conocidos del mundo.

Pero, en este caso, no se trataba de una ficción cualquiera: se anunciaba como "un thriller político con aspiraciones cinematográficas" (Maristain, 19 de junio de 2017). Sería un relato basado en la "vida real", pues pretendía contar la historia de un personaje actual y ubicado más que nunca en el foco de la atención mediática. Además, sería resultado del trabajo colaborativo entre el equipo de periodismo de investigación de Univisión y el equipo creativo de *Story House*<sup>2</sup>.

El rejuego entre la narración ficcional y los relatos históricos y periodísticos sobre sucesos o personajes de la historia reciente del narcotráfico en América Latina había sido un recurso ya explotado en exitosas producciones televisivas como la telenovela colombiana *Pablo Escobar: El Patrón del Mal* (2012) o *Narcos*, una serie original de *Netflix* (2015). Pero, a diferencia de estos dos casos, cuyas tramas se centraban en la historia del narcotraficante colombiano Pablo Escobar Gaviria -fallecido hace ya más de dos décadas- la nueva serie sobre Guzmán asumía el riesgo de emprender la biografía no autorizada de un notorio criminal todavía vivo, y con ello, la redesccripción ficcional de una trama aún abierta y dolorosa en la historia reciente de México.

El resultado salió al aire casi un año después: una serie de tres temporadas que narra la vida de Guzmán a lo largo de 30 años. Dos de estas temporadas ya han salido al aire y el estreno de la tercera está previsto para 2018. En televisión, la emisión del capítulo final de la primera temporada de esta serie registró una audiencia total de 3.5 millones de espectadores<sup>3</sup>. La segunda temporada logró alcanzar los 3.6 millones de televidentes<sup>4</sup>. Por otra parte, *Netflix* dio a conocer que *El Chapo* fue una de las series consumidas con mayor fruición por los usuarios mexicanos de esa plataforma<sup>5</sup>: se posicionó entre las diez series más "maratoneadas" en México en el año 2017 (Reyna, 17 de octubre de 2017).

Estos datos dan cuenta del éxito comercial de la serie. Y, precisamente por ello, invitan también a problematizar cómo desde este producto de ficción televisiva, se están construyendo

y poniendo en circulación pública un conjunto de representaciones sobre la historia mexicana reciente. *El Chapo* sintetiza una trama con múltiples ramificaciones en torno a la historia política y social de esta nación, plantea hipótesis y explicaciones acerca de sus causas y aborda con particular énfasis la denominada “guerra contra el narcotráfico”, emprendida por el ex presidente Felipe Calderón en el año 2006, una historia todavía en curso que -se estima- ha dejado tras de sí una estela de alrededor de 125 mil muertos y más de 30 mil desaparecidos.

Atendiendo a todas estas peculiaridades, *El Chapo* puede ser pensada más que como “otro” producto exitoso de la narco-ficción televisiva, como un relato de memoria, en tanto propone unas ciertas formas de encuadrar e interpretar ese pasado-presente. En este trabajo me propongo reflexionar críticamente en torno a la serie televisiva *El Chapo* en cuanto relato de memoria que construye una redesccripción ficcional de sucesos y personajes altamente controversiales en la historia reciente de México.

## 2. De las historias en pantalla a la memoria cultural

En un texto ya clásico Gary Edgerton (2001) exploraba el fenómeno de la significativa expansión de la programación de contenido histórico en las pantallas televisivas. En él, partía de una hipótesis central: “la televisión es el principal medio por el cual la mayoría de la gente aprende sobre la historia hoy en día” (1). El imperativo presentista del medio -su “fidelidad inquebrantable” a la actualidad y la inmediatez- se expresa en su capacidad para recuperar “pasados utilizables”, esto es, seleccionar y resaltar historias, fragmentos o personajes del pasado útiles para proponer interpretaciones y dar respuesta a inquietudes y asuntos relevantes para los públicos del presente (Edgerton, 2001: 4). Su compromiso no es el de ofrecer “una descripción objetivamente precisa” (4) de los hechos representados, sino construir conexiones emotivas con ellos y utilizar la historia como forma de producir sentido en torno a las condiciones sociales y culturales vigentes.

Por lo tanto, postulaba Edgerton, más que juzgar a las representaciones de la historia en televisión a partir de criterios como la precisión o la objetividad -propios de la disciplina historiográfica o la “historia profesional”- era necesario reconocer su especificidad y de aceptar su potencial para construir otro tipo de acercamientos al pasado, generalmente más próximos a lo que denominaba como “historia popular”. Las operaciones de la historia en televisión podrían situarse, entonces, en el ámbito de la memoria colectiva, ese “sitio de mediación” en el que confluyen y compiten la “historia profesional” y la “historia popular” (2001: 6).

Su propuesta apuntaba entonces a la necesidad de trascender las reticencias ante las historias televisadas para analizar críticamente sus singularidades y su lugar específico en la conformación de la memoria colectiva en las sociedades contemporáneas. A través de la programación histórica -en un sentido amplio de la palabra- la televisión

facilita la negociación continua de la sociedad con su pasado utilizable al retratar aquellas partes de la memoria colectiva que son más relevantes en un momento dado para los productores de estos programas, así como para los millones de personas que los sintonizan (2001: 8).

En este propósito de reconocer el papel de las narrativas televisivas en la “negociación popular” de sentidos sobre el pasado (Anderson, 2001: 20) la categoría de memoria cultural (Assmann, 1995) ha resultado un enclave particularmente útil. La memoria cultural es definida como “la construcción y circulación de conocimientos y de versiones sobre un pasado común en contextos socioculturales” específicos (Erll, 2011: 113).

Desde esta perspectiva, se acepta que “el pasado no nos es dado, sino continuamente reconstruido y re-presentado” (Erll, 2008: 7), se trata siempre de una construcción selectiva y contingente. La memoria sólo puede llegar a ser colectiva a través de un proceso dinámico y continuo en el que las representaciones del pasado son objetivadas y compartidas median-

te “artefactos simbólicos que median entre los individuos” (Erll & Rigney, 2009: 1).

La construcción de la memoria cultural se produce no sólo a través de diferentes medios, sino también de sistemas simbólicos distintos, que poseen características, potencialidades y constricciones específicas. Ellos deben ser pensados como “modos específicos de recuerdo”, pues “cada uno de ellos tiene su forma específica de recordar y deja su rastro en el tipo de memoria que crea” (Erll, 2008: 389- 390).

Estos diversos modos de recuerdo no son mutuamente excluyentes y ninguno de ellos posee un estatus cultural superior a otros. Por el contrario, más allá de sus particularidades, se complementan y permean en una dinámica de “remediación” según la cual los mismos sucesos o personajes suelen ser representados una y otra vez en medios y sistemas simbólicos distintos (Erll, 2008: 395). Se acepta entonces no sólo la necesaria coexistencia, sino también, la complementariedad entre la historia popular e historia profesional para la conformación de una determinada “cultura del recuerdo” (Erll, 2011).

La memoria cultural proporciona un marco útil para encuadrar el análisis de las representaciones del pasado en televisión y, en particular, para considerar las singularidades de la ficción televisiva en cuanto modo específico del recuerdo. Como recurso analítico para examinar este tipo de relatos, Erll (2008) propone un análisis estructurado en tres niveles: *intramedial*, *intermedial* y *plurimedial*. A nivel *intramedial*, se procura atender a las características de los relatos, los recursos de representación y las “retóricas de la memoria colectiva” (Erll, 2008: 392) que ponen en juego.

En un segundo nivel, el análisis debe atender a las “dinámicas intermediales”, es decir la interacción del relato analizado con “representaciones anteriores y posteriores” de los mismos eventos, que se producen en un doble movimiento de *premediación* y *remediación*” (Erll, 2008: 395). Por último, es necesario considerar las “redes plurimediatas” que se estructuran en torno a los relatos ficcionales del pasado y

que enmarcan las expectativas de recepción de un determinado relato (Erll, 2008: 395- 396).

Partiendo de esta perspectiva, en este trabajo me propongo reflexionar críticamente en torno a la serie televisiva *El Chapo* en cuanto relato de memoria atendiendo a:

- 1) Nivel intramedial: características generales del relato, estrategias y recursos de representación utilizados en la serie.
- 2) Nivel intermedial: dinámicas de premediación y remediación que se articulan en torno a los sucesos representados en ella.
- 3) Nivel plurimedial: ejes de promoción y discusión que rodean la serie en la esfera mediática.

### 3. *El Chapo* o de cómo se cuenta el pasado-presente

A primera vista, pudiera parecer cuestionable el intento de enfocar el análisis de una ficción como *El Chapo* como un relato de memoria. Si se atiende a que esta serie televisiva cuenta una historia aún abierta, o si se considera que -probablemente- la tercera temporada de la serie, aún en producción, pudiera ser incluso “reescrita” a la luz de acontecimientos emergentes, como las condiciones de encarcelamiento de Guzmán en Estados Unidos, las expectativas creadas por la prensa en torno a su próximo juicio, entre otros sucesos actuales, cabría razonablemente preguntarse: ¿Es posible considerar a *El Chapo* como un relato ficcional de memoria? Y si es así ¿qué características dotan a la serie de esta cualidad?

#### 3.1. La promesa: una ficción “auténtica”

El análisis de los comunicados de prensa publicados por *Univisión* y de las declaraciones concedidas por el personal involucrado en su producción permite entrever que *El Chapo* fue proyectada a partir de un criterio fundamental de “oportunidad” y promocionada a partir del supuesto valor de “autenticidad” del relato. El primero de ellos queda bastante claro: desde

hacía muchos años el narcotraficante era ya un personaje de muy alto interés para la agenda periodística y pública, ubicado en la lista de las personas más poderosas e influyentes del mundo, según publicaciones como *Forbes* y *Time*, y catalogado por la DEA como “el narcotraficante más poderoso de la historia”<sup>6</sup>. Sin embargo, desde su segunda fuga de prisión, en 2015 y su recaptura en enero de 2016, la atención mediática en torno al personaje se había exacerbado.

A la prominencia de Guzmán en la agenda informativa había contribuido también, notablemente, una entrevista concedida a los actores Seann Penn y Kate del Castillo, y que fue publicada en la revista *Rolling Stone* en enero de 2016, pocos días después de su segunda reaprehensión. La entrevista mostraba por primera vez al capo dirigiéndose a la cámara y respondiendo con su propia voz. La publicación desató una oleada de polémicas y alrededor de ella se generó también un flujo de información centrado en la naturaleza de la relación de Guzmán con Kate del Castillo y sobre la intención del narcotraficante de filmar una película autobiográfica, cuyos derechos de producción había cedido a la actriz.

En este contexto, la nueva serie fue ensalzada por Ted Sarandos, director de contenidos de *Netflix*, como “una serie dramática oportuna y de interés internacional”<sup>7</sup>. Según declaraba Andrés Mendoza, vicepresidente de *Univisión-Unimás*, se trataba de una apuesta “relevante” que abordaba un “tema mundial que está en la boca de todos” (en Rodríguez, 28 de mayo de 2016). Otras empresas televisivas norteamericanas como *Telemundo* y *History Channel* también explotaron la actualidad del tema para poner en marcha sus propias producciones ficcionales sobre El Chapo<sup>8</sup>.

Uno de los valores ampliamente atribuidos a la nueva producción en el discurso promocional fue la innovación, puesto que era producto del trabajo de un equipo que combinaba “periodismo de primera calidad y la perspectiva del equipo de investigación de *Noticias Univisión*, junto con un excelente grupo compuesto por talentosos cronistas y productores”, afirmaba Camila Jiménez Villa, presidenta de *Fusion Media Group* (en Wiebe, 26 de enero de 2017).

Al carácter “innovador” de la serie se añadía también su declarada aspiración a la “autenticidad”, garantizada por el trabajo conjunto entre guionistas, creadores y periodistas y por el acceso a los acervos de investigaciones del canal. Como afirmaba Jiménez Villa, “Nada es más auténtico que trabajar directamente con la organización con un acceso sin paralelo a la historia de El Chapo, *Noticias de Univisión*”. Esa colaboración había hecho posible “combinar hechos y ficción de una manera que cuenta una historia convincente y que se siente apegada a la vida” (Jiménez Villa, 5 de septiembre de 2017). La autenticidad también se amparaba en el involucramiento en el proceso creativo de personas con un trabajo sistemático en la investigación del crimen organizado en México, como el periodista Alejandro Almazán y Ioan Grillo, periodistas y autores de libros sobre el tema.

La comunicación televisiva se funda en una doble promesa: una promesa ontológica que “está contenida en el nombre del género mismo”, que permite el reconocimiento de sus convenciones, y una promesa pragmática- vehiculizada a través de distintos soportes de comunicación- que permite atribuir, de antemano, ciertos atributos a determinados programas (Jost, 2012). En este sentido, la promesa ontológica de *El Chapo*, categorizada como “serie de ficción” instauraba claramente una distancia con respecto a la historia “real”. La promesa pragmática, por su parte, aseguraba la autenticidad de la historia narrada: se trataba de un relato ficcional apegado a hechos reales.

Ahora bien, en torno a la historia real sobre Guzmán se han producido grandes volúmenes de información -notas e investigaciones periodísticas, reportes de agencias antidrogas nacionales e internacionales, etcétera-; pero, al mismo tiempo, es una historia incompleta, plagada de grandes vacíos de información. Muchos de los pasajes de su vida son desconocidos, se basan en rumores o afirmaciones difícilmente verificables. El propósito de representar la historia de los últimos 30 años de este personaje en la serie, bajo la promesa de la “autenticidad” y con las licencias de la ficción se traducía entonces en la facultad para seleccionar y representar cier-



tos hechos y personajes “reales” y la autoridad para introducir cualquier otro tipo de elementos ficcionales que permitieran narrar una historia coherente, capaz de cautivar a la audiencia.

En este punto, los propios miembros del equipo de creación de la serie han descrito el reto que suponía conciliar la historia “real” con los vacíos de información dentro de la lógica y los procedimientos narrativos y estéticos de la ficción. “La historia era ‘monstruosa’ en tamaño y alcance (...) y, en lo que respecta a la vida cotidiana de El Chapo, partes de la historia faltaban por completo”- ha reconocido una de sus creadoras, Silvana Aguirre (en Spike y Hepworth, 21 de abril de 2017). En ocasiones “había tres teorías sobre un evento” y era necesario “elegir la más sensata, o la más digna de la historia” (en Murphy, 25 de abril de 2017). Los guionistas seleccionaron y sintetizaron eventos, llenaron vacíos de la historia con construcciones ficcionales, entre otros procedimientos. “Cuando vimos eso, fue un shock. Pero tenían que hacerlo”, admitió Gerardo Reyes, parte del equipo de periodistas que trabajó en la creación de la serie (en Spike & Hepworth, 21 de abril de 2017).

Obviamente, en eso radica en buena medida la fuerza de la ficción: en la potencialidad para “redescribir la realidad” (Ricoeur, 2008:108) y operar como un “laboratorio de formas en el que ensayamos configuraciones posibles de la acción para comprobar su coherencia y verosimilitud” (Ricoeur, 2000: 194). O, dicho en otras palabras, en llenar vacíos, lanzar hipótesis e imaginar qué pudo haber pasado ahí donde se carece de la evidencia necesaria para aceptarlo como cierto.

El relato periodístico se torna así fuente y registro documental para la construcción de los sucesos descritos; pero, en el proceso de estructurar la trama ficcional, de construir una narrativa coherente y verosímil, la codificación de dichos sucesos debe extraer, suprimir, simplificar y, en suma, trascender el ámbito de lo verdadero para “proceder hipotéticamente, testeando los límites entre lo real y lo posible” (White, 2010: 170).

*El Chapo* se presentaba no como “la realidad”, pero sí como “lo más apegado a los hechos ocurridos en México con este tema del narcotráfico” (Rodríguez, 2017). La promesa de contar la historia “auténtica” de un personaje tan conocido como misterioso enmarcaba un horizonte de expectativas, establecía de antemano un pacto de lectura que difuminaba las fronteras entre realidad y ficción y delineaba un contexto de recepción favorable para la aceptación de la serie como un relato apegado a la historia descrita.

### 3.2. El relato: ¿cómo llegamos hasta aquí?

*El Chapo* describe la vida de Guzmán desde sus inicios en el mundo de la droga hasta los sucesos más recientes desde su aprehensión en 2016. Está dividida en tres temporadas: la primera, de nueve capítulos, se enfoca en el ascenso del narcotraficante hasta su captura en Guatemala, en 1993. La segunda temporada, de doce capítulos, relata el periodo que transcurre desde su primera fuga del penal de Puente Grande en 2001 hasta poco antes de su segunda reaprehensión en 2014. La tercera temporada, aún en producción, abordará, presumiblemente, los eventos más inmediatos, hasta su recaptura y posterior extradición.

El texto de apertura de la serie precisa que el 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 (...)”. Aclara también que “ciertos personajes secundarios y eventos son ficticios” y que han sido “creados por efectos dramáticos, lo cual es necesario para contar esta importante historia” (Univisión, 2017). Estas aclaraciones refuerzan la promesa de autenticidad de la serie y ofrece instrucciones de lectura para el receptor: se trata, en primera instancia, de un relato que aspira a ser “objetivo”; la ficción es un recurso para poder narrar lo inenarrable y sus reglas quedan supeditadas a esta intención de “verdad”.

La historia de *El Chapo* se ancla explícitamente en el presente del receptor: las secuencias ini-

ciales están conformadas por un *collage* de segmentos informativos de diversas televisoras de todo el mundo, que anuncian en diversos idiomas la recaptura de Guzmán, en enero de 2016. Las secuencias de informativos se enlazan con el reporte "en directo" de la presentación del narcotraficante a los medios por parte de oficiales de la marina mexicana y dan paso a otras imágenes de archivo que muestran la toma de huellas dactilares y muestras de sangre antes de su ingreso al penal del Altiplano.

Estos fragmentos documentales que refuerzan el efecto realista de la historia que introduce, son remediados con cuidadosa fidelidad en la escena inicial del relato de ficción, en la que el personaje ingresa al penal. Desde ahí, la narración se traslada hacia el año 1985, cuando el personaje está organizando su primera exportación de cocaína hacia Estados Unidos. A modo de *racconto*, la serie construye la narración ulterior de la historia del capo. Este posicionamiento narrativo permite instituir una distancia temporal con respecto a los hechos descritos en la serie y, al mismo tiempo, anclar la historia en el presente, desde el cual se enuncia.

Tomando como eje la figura de Guzmán, la serie describe la historia del narcotráfico en México, desde los años 80 hasta la actualidad. Se apela en ella a la intimidad como recurso en la representación de la historia, es decir, a la personalización de asuntos sociales y políticos (Edgerton 2001: 3), que permite condensar en individuos procesos históricos complejos, simplificarlos, potenciar su emocionalidad y hacerlos accesibles y disfrutables para amplias audiencias.

Aunque la trama central transcurre a partir del año 1985, el uso de la *analepsis* permite introducir saltos temporales hacia la niñez y la adolescencia del protagonista. Estos *flashbacks* permiten componer humanamente el personaje, recrear la historia personal del capo desde una pretendida introspección y construir explicaciones en torno a las circunstancias y motivos que condujeron sus acciones: su infancia precaria en el campo sinaolense, sus conflictos con un padre abusivo, su iniciación en el cultivo de amapola, su aspiración de remontar estas condiciones

y de ascender en un negocio que se presenta como la única alternativa posible.

La vida personal del capo se entrelaza con la descripción de los modos de organización, los pactos, las disputas y los reacomodos territoriales de los carteles de la droga en el país. La trama ficcional incluye una amplia gama de personajes "reales" de la historia del narcotráfico en México: figuras como Miguel Ángel Félix Gallardo, los hermanos Arellano Félix, Amado Carrillo, Ismael Zambada o Arturo Beltrán Leyva. Estos son caracterizados en la serie a partir de la remediación de sus representaciones previas en el discurso periodístico, procurando la similitud en su apariencia física, estilos y accesorios. Además, se recrean eventos documentados por investigaciones periodísticas- asesinatos de narcotraficantes como Ramón Arellano o Rodolfo Carrillo, o del hijo de El Chapo, Edgar Guzmán; enfrentamientos, detenciones-. Abrevia así una larga y complicada cadena de sucesiones en la estructura criminal del narcotráfico en el país y proporciona una explicación sintética y ficcionalizada de su evolución a través del tiempo.

Sin embargo, el encuadre de la historia reciente de México en este relato se expande también hacia las instituciones políticas y otras esferas de la vida pública del país. El co-protagonista de *El Chapo* es el licenciado Conrado Sol, un político en ascenso cuya mayor aspiración es convertirse en presidente de la república. Don Sol es el intermediario en las negociaciones entre el gobierno y los carteles. Ambos personajes describen trayectorias similares, comparten la misma ambición de poder, aunque en ámbitos distintos y poseen la misma falta de escrúpulos o límites.

El personaje ficcional de Conrado Sol permite articular un claro paralelismo entre ámbitos aparentemente antagónicos: Estado y narcotráfico. Es también el recurso que permite conectar la biografía de Guzmán con la historia política de México. A través de él, la narración de la historia del narcotráfico discurre en paralelo con la descripción- con fuertes tintes realistas- de las tramas políticas que lo hacen posible. Figuras como los ex presidentes Carlos Salinas, Ernesto Zedillo, Vicente Fox, o Felipe Calderón, entre

otros, son introducidos en el relato como agentes directamente involucrados en la configuración de la historia, como cómplices, corruptos y beneficiarios de las intrigas de Don Sol y del negocio del narcotráfico. Aunque sus nombres son ligeramente modificados o eludidos, tanto su caracterización, cuidadosamente apegadas a las características físicas de los sujetos que representan, como la introducción de marcadores temporales explícitos o la recreación de episodios históricos reales en los que estuvieron involucrados facilita su identificación.

De este modo, el relato ficcional, trasciende los límites de la biografía del narcotraficante para constituirse como una propuesta de sentido para explicar el presente, para comprender las causas de la situación actual del fenómeno del narcotráfico en México y de la violencia asociada a éste. En esta apuesta, el relato toma como válida la hipótesis- circulante en el discurso mediático y periodístico, y en la opinión pública mexicana en general- de la complicidad entre estructuras políticas y crimen organizado en México. Eximido de la prueba, gracias a las licencias que le confiere la ficción y con la autonomía que otorga el hecho de haber sido producido y financiado por dos empresas mediáticas no nacionales, el relato explota esta hipótesis, la objetiva e ilustra.

La segunda temporada de la serie se enfoca en la redescipción de la "guerra contra el narcotráfico", emprendida por Felipe Calderón a partir de 2006, que detonó una violencia sin precedentes en la historia nacional. La guerra, según el relato ficcional, se explica como resultado de la negociación entre el Cartel de Sinaloa y el gobierno de Calderón. El propósito no es eliminar el narcotráfico, sino mantenerlo bajo cierto control. La guerra de Calderón es, en realidad, la guerra de El Chapo: la alineación de las fuerzas de la Marina y el Ejército con el Cartel de Sinaloa para aniquilar a sus rivales. En este sentido, el relato ficcional acepta la hipótesis- también circulante en el discurso periodístico y en la opinión pública mexicana- de que la estrategia del gobierno mexicano era favorecer a la organización criminal liderada por Guzmán, eliminar a sus rivales para que

éste asumiera el control del negocio de las drogas en el país (Castillo, 2011).

Así, el relato recupera un conjunto diverso de presunciones y afirmaciones- parcial o fragmentariamente delineadas y comprobadas por investigaciones periodísticas y académicas- sobre la "guerra contra el narcotráfico", las condensa en una narrativa coherente y las objetiva en personajes y situaciones ficcionales. Es decir: articula en el lenguaje televisivo conjeturas dispersas, pero centrales en la "historia popular", en la versión no oficial de la historia reciente de México. La analogía entre Conrado Sol y El Chapo Guzmán construye la metáfora de una relación simbiótica: la estructura política es el crimen organizado, es imposible establecer límites claros entre una y otro, ambos existen sólo gracias al otro. Es una historia de villanos, en la que los buenos son sólo víctimas o receptores, situados del otro lado de la pantalla.

El relato apela a recursos que refuerzan el efecto de autenticidad de su representación ficcional. Por una parte, incorpora y recrea sucesos violentos, inscritos en el horizonte de la experiencia y de la memoria comunicativa (Assmann, 1995) de los receptores mexicanos, como el asesinato del Cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo en 1993; reinterpreta escándalos políticos, como el que involucró a una figura cercana al candidato presidencial Andrés Manuel López Obrador, René Bejarano, quien fue captado en un video recibiendo dinero de parte del empresario Carlos Ahumada, en 2004; y describe hechos violentos como las masacres ocurridas en Durango, Coahuila, Tamaulipas y Nuevo León entre 2010 y 2012, entre otros.

Otro de los recursos empleados en el relato ficcional es la reutilización de imágenes de archivo, en dos modalidades fundamentales: 1) como recursos diegéticos, que permiten ambientar y ubicar marcadores temporales en la historia narrada y 2) como "pruebas" legitimadoras de la veracidad de los sucesos descritos. En el primer caso, se recuperan secuencias e imágenes de eventos públicos como tomas de protesta de presidentes, discursos y alocuciones televisivas y fragmentos de programas informativos, y



son introducidos como elementos que permiten contar la historia desde dentro: los personajes ven la televisión, se informan y contextualizan a partir de ellos.

En el segundo caso, se introducen tomas o secuencias reales, a las que se les da continuidad en el relato ficcional. Se produce una dinámica de remediación en la que se incorporan al relato ficcional imágenes que forman parte del repertorio mediático y del marco de referencia compartido por la audiencia. Esta dinámica confiere a la representación ficcional un “aura de autenticidad” y contribuye a la “estabilización” del sentido conferido a los sucesos descritos (Erll, 2008: 395).

Es posible entonces reconocer ciertos rasgos que encuadran a *El Chapo* como un relato de memoria y que lo dotan- al menos, potencialmente- de la capacidad para operar como narrativa mediadora en la construcción de sentidos sobre el pasado reciente de México. Seleccionando, incorporando, hilvanando en una narrativa coherente y verosímil un cúmulo disperso de fragmentos- hechos comprobados, conjeturas difícilmente verificables, creencias y afirmaciones- la serie capitaliza y materializa en un producto televisivo concreto la historia popular del narcotráfico, la violencia y la política mexicana durante las últimas décadas.

## 4. Conclusiones

El poder de las ficciones en la constitución de la memoria cultural no reside en su apego a la verdad histórica, a la evidencia comprobable de la autenticidad en su descripción del pasado, sino en su potencialidad para establecer una determinada “agenda” del recuerdo colectivo (Erll & Rigney, 2009: 4) y en construir ciertos marcos de sentido para la interpretación de las historias descritas. La actualización del potencial de este tipo de ficciones se debe, en gran medida, a la constitución de “una estrecha red de otras representaciones mediales” que dialogan con ella o sobre ella, que abren y canalizan la discusión

pública y les confieren así “un significado memorial” (Erll, 2008: 395- 396).

En este sentido, han surgido en torno a *El Chapo* un conjunto importante de otros materiales periodísticos y promocionales que refuerzan o sancionan su validez como relato de memoria. La serie ha estado rodeada de polémicas y amenazas y se ha convertido ella misma, en objeto del discurso informativo. Poco tiempo después de que fuese anunciada, la prensa se hizo eco de la inconformidad de Guzmán con el proyecto biográfico y de sus amenazas de demandar a las empresas productoras por “lucrar” con la imagen del narcotraficante y violar su derecho a la intimidad. “Se están pasando hechos que no corresponden a una realidad y donde no hay una sentencia condenatoria que confirme esos hechos. Eso constituye una grave violación a la presunción de inocencia”, declaró a la prensa José Refugio Rodríguez, su abogado<sup>9</sup>.

La crítica televisiva y las columnas de opinión han valorado la serie como “una maravilla” (Castellanos, 2018) y como “una de las series más polémicas del año”<sup>10</sup>. El crítico de televisión Álvaro Cueva la ha juzgado como “extraordinaria”, una historia “contada con un valor social y político sin precedentes” (16 de junio de 2017). Ha afirmado que *El Chapo* “es uno de los productos más importantes de toda la historia de la televisión de habla hispana”, que tiene la “peculiaridad de contar la historia del momento, la del personaje que es noticia, la que todos queríamos conocer” (Cueva 22 de mayo de 2017). Han proliferado también notas que tratan de esclarecer los límites entre realidad y ficción en la serie, identifican hechos reales descritos en la ficción y los contrastan con lo realmente acontecido, o discuten acerca de quiénes son los personajes históricos representados.

En enero de 2018, Adrián López, columnista del periódico sinaloense *Noroeste*, relataba asombrado cómo en la redacción del diario notaron que una nota de diez años atrás sobre el asesinato de Édgar Guzmán, hijo de El Chapo, se convirtió en una de las más visitadas del portal. La razón de este inusitado interés- decía- estaba en *Netflix*: el lanzamiento de la segunda tempore-

rada de la serie había reavivado la atención en la historia y la audiencia mexicana había querido “informarse y recordar los hechos relatados en esa serie de ficción” (López, 7 de enero de 2017).

Estos indicios diversos parecen confirmar el éxito de la serie, no sólo en términos de rentabilidad comercial, sino en cuanto a su poder para contribuir a modelar el imaginario y el interés popular en torno al personaje y a la historia que recrea. Quizás, la propuesta ficcional de *El Chapo* puede operar en la modelación del recuerdo colectivo precisamente porque, ante la ausencia de registros formales sobre ciertos hechos y la coexistencia de versiones múltiples sobre los mismos sucesos, suple un vacío de información y de sentido que no puede ser llenado, al menos, circunstancialmente, por el discurso historiográfico o académico. Después de todo, como afirma Rigney (2005: 22), la ficción histórica constituye un modelo cultural de recuerdo cuya eficacia e importancia “se puede vincular a las dificultades de la utilización del género historiográfico” en aquellos casos en los que existe un desajuste entre la necesidad social de recordar ciertos aspectos del pasado y la disponibilidad de evidencias o pruebas de archivo.

La “historia popular” que la serie recupera y estructura en una narrativa coherente toma como fuente el relato periodístico, no una historia validada o legitimada desde la academia. Su “tramado” (White, 2003: 112) está constituido a partir de una red de otros discursos- en su mayoría, crónicas y relatos periodísticos diversos, pero también otros, provenientes de la oralidad popular- que son remediados e incorporados en un esfuerzo por “rellenar el dominio de lo posible” (White, 2010: 169) para construir sentidos sobre el pasado-presente que narra.

El efecto explicativo de este producto televisivo sobre el pasado reciente puede ser potenciado no sólo a través de las redes plurimediales previamente descritas, sino también a partir de otras estrategias de *marketing* desplegadas por las propias instituciones productoras. Univisión, por ejemplo, ha creado un micrositio dedicado especialmente a *El Chapo*, que compendia un

grupo importante de discursos secundarios, derivados de la serie y complementarios de ésta<sup>11</sup>.

En torno a este corpus relativamente amplio de productos mediáticos diversos -que hablan sobre *El Chapo*, la critican, contrastan, amplían o contextualizan- se vislumbran entonces otros ejes de investigación interesantes y se abren también interrogantes relativas a la complejización creciente del contexto receptivo en el que ellas se insertan. En este sentido, queda abierta la exploración de la denominada “audienciación múltiple” (Orozco, 2018) y sus implicaciones en la mediación de la memoria y la construcción de sentidos sobre el pasado.

## Notas

1. UCI PR Team., 17 de mayo de 2016
2. UCI PR Team., 17 de mayo de 2016
3. *TodoTVnews*, 25 de mayo de 2017
4. *TodoTVnews*, 5 de diciembre de 2017
5. Netflix ha establecido varias categorías para describir las prácticas de consumo de sus series. La categoría de “Maratoneros” designa a aquellos usuarios que terminan una temporada en una semana (Netflix, 2017).
6. *Expansión*, 7 de marzo de 2012
7. UCI PR Team., 17 de mayo de 2016
8. Telemundo sacaría *El Chema* en diciembre de 2016 y History Channel anunció *#Cartel*, una serie aún en producción (Rodríguez, 28 de mayo de 2016). En octubre de 2017, Kate del Castillo estrenaría en Netflix su propia miniserie documental, *Cuando conocí al Chapo*.
9. *Forbes*, 22 de junio de 2017
10. *BuzzFeed News México*, 2017
11. Véase *El Chapo* la serie (Univisión): <https://www.univision.com/series/el-chapo>

## Referencias Bibliográficas

- Aguirre, S. & Contreras, C. (2017). *El Chapo* [serie de televisión]. Estados Unidos: Univisión Corp. Inc. & Netflix.
- Anderson, S. (2001). "History TV and Popular Memory". En Edgerton, G. & Rollins, P. (Eds.). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age* (p.p. 19- 36). Lexington: University Press of Kentucky.
- Assmann, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique* 65 (125–133). Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/488538>.
- Castellanos, U. (6 de enero de 2018). El Chapo. *El Universal*. Recuperado de: <http://www.eluniversal.com.mx/columna/ulises-castellanos/cultura/el-chapo>
- Castillo, G. (22 de abril de 2011). Encubre Calderón a El Chapo para mermar otros cárteles, dicen en EU. *La Jornada*. Recuperado de: <http://www.jornada.unam.mx/2011/04/22/politica/002n1pol>
- Cueva, A. (16 de junio de 2017). El Chapo en Netflix. *Milenio*. Recuperado de: [http://www.milenio.com/blogs/surtido\\_rico/chapo-serie-netflix-univision-eu-periodismo-produccion-milenio-surtido\\_rico\\_7\\_976172376.html](http://www.milenio.com/blogs/surtido_rico/chapo-serie-netflix-univision-eu-periodismo-produccion-milenio-surtido_rico_7_976172376.html)
- Cueva, A. (22 de mayo de 2017). La serie El Chapo es un escándalo por lo que revela de México: una opinión de Álvaro cueva. *Univisión*. Recuperado de: <https://www.univision.com/series/el-chapo/la-serie-el-chapo-es-un-escandalo-por-lo-que-revela-de-mexico-una-opinion-de-alvaro-cueva>
- Edgerton, G. 2001. Television as Historian: A Different Kind of History Altogether. En Edgerton, G. & Rollins, P. (Eds.). *Television Histories: Shaping Collective Memory in the Media Age* (p.p. 1-31). Lexington: University Press of Kentucky.
- Erll, A. (2008). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. En Erll, A. y Nünning, A. (Eds.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (p.p. 389- 398). Berlin/New York: Gruyter.
- Erll, A. (2009). Remembering across Time, Space, and Cultures: Premediation, Remediation and the "Indian Mutiny". En Erll, A. y Rigney, A. (Eds.). *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory* (p.p. 109-138). Berlin/New York: Gruyter.
- Erll, A. (2011). *Memory in Culture*. Hampshire y Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Erll, A. & Rigney, A. (2009) Introduction. Cultural Memory and its Dynamics. En Erll, A. y Rigney, A. (Eds.). *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory* (p.p. 1-14). Berlin/New York: Gruyter.
- Jiménez Villa, C. (5 de septiembre de 2017). Authenticity and "El Chapo". *Univisión Communications INC.* [entrada de blog]. URL: <https://corporate.univision.com/blog/2017/09/05/authenticity-el-chapo/>
- Jost, F. (2012). Propositiones metodológicas para un análisis de programas de televisión. *La Mirada de Temo* 3. Recuperado de: <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/20336>
- López, A. (7 de enero de 2018) Sinaloa, El Chapo en Netflix y la marihuana en California. *SinEmbargo*. Recuperado de: <http://www.sinembargo.mx/07-01-2018/3370937>
- Maristain, M. (18 de junio de 2018). El Chapo no es una narcoserie sino un thriller político: Ernesto Contreras. *SinEmbargo*. Recuperado de: <http://www.sinembargo.mx/18-06-2017/3239173>

- Mundo Netflix (8 de febrero de 2018). Las 10 series más maratoneadas en Netflix. Recuperado de: <http://www.mundonetflix.com/2018/02/08/las-10-series-mas-maratonedas-en-netflix/>
- Murphy, H. (2017). Inside El Chapo TV Series: How a cartel kingpin became a pop outlaw. *Rolling Stone*. Recuperado de: <https://www.rollingstone.com/tv/features/inside-el-chapo-how-a-cartel-kingpin-became-a-pop-outlaw-w478247>
- Orozco, G. (2018). La múltiple audienciación de las sociedades contemporáneas: desafíos para su investigación. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 11(1), 13-25. Doi: <http://dx.doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.6274>
- Penn, S. (11 de enero de 2016). El Chapo Habla. Una visita secreta al hombre más buscado del mundo. *Rolling Stone*. Recuperado de: <https://www.rollingstone.com/culture/features/el-chapo-habla-20160111>
- Reyna, E. (17 de octubre de 2017). México, el primer país de América Latina que devora una serie en menos de 24 horas. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2017/10/17/television/1508257674\\_718603.html](https://elpais.com/cultura/2017/10/17/television/1508257674_718603.html)
- Ricoeur, P. (2000). Narratividad, fenomenología y hermenéutica. *Análisi* 25 (189- 207).
- Ricoeur, P. (2008). La imaginación en el discurso y en la acción. En: *De la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Pontificia Universidad Católica de Argentina (101- 120).
- Rigney, A. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory. *Journal of European Studies* 35:1 (11–28).
- Rigney, A. (2008). The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. En Erll, A. y Nünning, A. (Eds.) *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (p.p.345- 356). Berlin/New York: Gruyter.
- Rodríguez, A. (28 de mayo de 2016). El Chapo y el narco, una historia de amor con la televisión en EEUU. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2016/05/26/actualidad/1464272053\\_371907.html](https://elpais.com/cultura/2016/05/26/actualidad/1464272053_371907.html)
- Rodríguez, A. (23 de abril de 2017). El sueño cinematográfico de El Chapo se materializa en la televisión. *El País*. Recuperado de: [https://elpais.com/cultura/2017/04/21/television/1492807986\\_894328.html](https://elpais.com/cultura/2017/04/21/television/1492807986_894328.html)
- Spike, C. & Hepworth, Sh. (21 de abril de 2017). Journalists and screenwriters team up for a new TV series inspired by El Chapo. *Columbia Journalism Review*. Recuperado de: <https://www.cjr.org/b-roll/el-chapo-univision-netflix-journalism.php>
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- White, H. (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Wiebe, Sh. (26 de enero de 2017). Timming is everything for Univision's el Chapo- based drama. *Eclipse Magazine*. Recuperado de: <http://eclipsemagazine.com/timing-is-everything-for-univisions-el-chapo-based-drama/>

Sobre la autora:

**Janny Amaya** es Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara (2013). Profesora-Investigadora del Instituto de Gestión del Conocimiento y Aprendizaje en Ambientes Virtuales del Sistema de Universidad Virtual de la Universidad de Guadalajara. Ha publicado ensayos y artículos en las líneas de ficción televisiva, memoria cultural, así como en la línea de estudios históricos en comunicación.

¿Como citar?

Amaya Trujillo, J. (2018). Érase una vez en México. Ficción y memoria del pasado reciente en la serie El Chapo. *Comunicación y Medios*, 27(37), 93-105. doi:10.5354/0719-1529.2018.48588