

Memoria cultural y ficción audiovisual en la era de la televisión en streaming. Una exploración en torno a la serie *Narcos* como relato de memoria transnacional

*Cultural memory and audiovisual fiction
in the streaming television era. An
exploration around the series Narcos
as a transnational memory story*

JANNY AMAYA TRUJILLO¹

<http://orcid.org/0000-0003-2084-6399>

ADRIEN JOSÉ CHARLOIS ALLENDE²

<http://orcid.org/0000-0002-0566-0126>

En este trabajo se delinearán algunos ejes de reflexión crítica en torno al potencial de la ficción televisiva en la construcción de la memoria cultural y en la articulación de dinámicas de transferencia del recuerdo a escala transnacional. Particularmente, se aborda este asunto a partir de la serie *Narcos* (2015), una producción original de Netflix, empresa de televisión en *streaming* de alcance global.

PALABRAS CLAVE: memoria cultural, ficción televisiva, memorias protésicas, audiencias, transnacionalización.

This paper intends to delineate some axes of critical reflection on the potential of television fiction in the construction of cultural memory and in the articulation of memory transference dynamics of on a transnational scale. In particular, this issue is addressed through the analysis of Narcos (2015), an original production of Netflix, a streaming television company with global reach.

KEYWORDS: cultural memory, television fiction, prosthetic memories, audiences, transnationalization.

¹ Universidad de Guadalajara, México.
Correo electrónico: jannyamaya@gmail.com

² Universidad de Guadalajara, México.
Correo electrónico: adriencharlois@gmail.com
Fecha de recepción: 08/06/17. Aceptación: 07/09/17.

La memoria cultural puede ser comprendida, en términos generales, como la construcción de sentidos socialmente compartidos sobre el pasado. Este concepto, acuñado inicialmente por los historiadores de la cultura Jan y Aleida Assmann (1995, 2008), fue utilizado para designar una forma de conocimiento colectivo sobre el pasado, construido y objetivado en prácticas e instituciones sociales y representaciones compartidas. Otras elaboraciones más recientes la conciben como “el orden simbólico, los medios, las instituciones y las prácticas a través de las cuales los grupos sociales construyen y comparten su pasado” (Erll, 2008a, p. 5). Más allá de la diversidad de definiciones y matices, la memoria cultural ha devenido una categoría útil para delimitar una perspectiva de estudios sobre los fenómenos de construcción de la memoria colectiva que se caracteriza por su atención a la dimensión cultural de estos procesos; esto es, a las prácticas de producción, circulación y apropiación de sentidos y representaciones sobre el pasado que se articulan y actualizan continuamente a través de actos públicos de recuerdo.

Una premisa aceptada en este tipo de estudios es el carácter intrínsecamente mediado de la memoria colectiva. Como bien afirma Rigney (2005), uno de los principales aportes del concepto de memoria cultural ha sido el poner de relieve “el modo en que los recuerdos compartidos del pasado son productos de la mediación, la textualización y los actos de comunicación” (p. 14). La mediación³ no es, desde esta perspectiva,

³ En nuestra traducción al español de los textos de Erll y Rigney hemos preferido el término en español “mediación” en lugar de otros como “mediatización”, puesto que tienen implicaciones distintas. En español (y en particular en el campo de la comunicación) la traducción de “mediation” como “mediación”, según la trabajan en inglés autores como Livingstone (2009) y Bolter y Grusin (1999) es ampliamente aceptada. Livingstone (2009) ha abordado las dificultades de traducir el término a distintos idiomas, así como las confusiones conceptuales que de ello se derivan. Esta autora ha establecido importantes distinciones entre “mediatization” y “mediation”, y defiende una concepción amplia de la mediación (mediation) que abarca o incluye procesos denominados de formas distintas, como “mediatization, mediatization or medialization”.

una indeseable desviación de la memoria espontánea de testigos o participantes, sino, por el contrario, “una condición previa para la producción de memorias colectivas a largo plazo” (p. 14). La memoria cultural es un producto de representaciones compartidas, resultado de un proceso dinámico en el que el pasado es siempre reconstruido y representado en el marco de las inquietudes, los intereses y las preocupaciones del presente.

Los medios de comunicación constituyen agentes mnemónicos centrales, puesto que son “el sitio más frecuente y cotidiano del recuerdo colectivo en las sociedades modernas” (Neiger, Meyers & Zandberg, 2011, p.11). Ellos operan en la construcción de una agenda pública del recuerdo, no solo a través de géneros y formatos a los que se atribuye socialmente un valor de verdad –como los informativos o documentales–, sino también a través de narrativas de ficción, como los filmes, las series o las telenovelas. Cada uno de estos distintos géneros y formatos implican la movilización de recursos específicos para la producción de representaciones sobre el pasado y constituyen, por lo tanto, modos particulares de construcción de la memoria cultural (Erll, 2008b).

El papel de los medios de comunicación en la construcción de la memoria cultural ha sido abordado desde una perspectiva circunscrita, fundamentalmente, al ámbito de lo nacional (Neiger, Myers & Zandberg, 2011). En este sentido, afirma Erll (2011), el enfoque predominante durante varias décadas se centró en el análisis de las memorias culturales nacionales: el Estado-nación fue asumido “como isomórfico con la cultura nacional y con la memoria cultural nacional”, y la memoria cultural devino así, en la práctica, en sinónimo de “recuerdo nacional” (pp. 6-7). Sin embargo, progresivamente se ha ido abriendo paso a otros enfoques más centrados en la movilidad, la transferencia y el intercambio de recuerdos más allá de las fronteras políticas o geográficas. Esta reorientación teórica y metodológica resulta especialmente

Por otra parte, el término “mediation” y sus derivados (premediation/ remediation) tal y como lo trabajan Bolter y Grusin (1999) ha sido traducido al español como “mediación” (y, en consecuencia, “premediación” y “remediación”). Al respecto, véase, por ejemplo, Bolter y Grusin (2011), la propuesta de estos autores (Bolter y Grusin, 1999) es precisamente la que retoma Erll y nosotros recuperamos en este artículo.

pertinente en un contexto en el que las lógicas de producción y distribución de contenidos mediáticos se caracterizan por su orientación transnacional o global.

Tomando como punto de partida estas consideraciones iniciales, en este trabajo nos proponemos delinear algunos ejes de reflexión crítica en torno al potencial de la ficción televisiva en la construcción de la memoria cultural y en la articulación de dinámicas de traducción y transferencia del recuerdo a escala transnacional. Particularmente, problematizaremos este asunto a partir de *Narcos* (2015), una producción original de Netflix, empresa de televisión en *streaming* de alcance global. El caso de *Narcos* permite identificar algunas singularidades relevantes, tanto en términos de la representación del pasado y los recursos utilizados para hacerlo, como en cuanto a sus potenciales implicaciones para la construcción de la memoria entre audiencias transnacionales, poco familiarizadas con los sucesos descritos en este discurso ficcional.

NETLIX EVERYWHERE: “EL LUGAR Y LA TELEVISIÓN” EN LA ERA DEL STREAMING

Si aceptamos que los medios de comunicación en general, y el televisivo en particular, operan como instancias centrales en la construcción de la memoria, entonces, es pertinente también cuestionar qué implicaciones han traído consigo las transformaciones evidenciadas en los modos de producción, distribución y consumo de contenidos televisivos en las dinámicas de construcción de la memoria cultural en las sociedades contemporáneas. Uno de los ejes desde donde se puede problematizar este asunto es precisamente a partir de las nociones de espacio y lugar, y el modo en que las lógicas globales de producción y circulación de contenidos televisivos han implicado también cambios significativos en los procesos de construcción y puesta en circulación pública de representaciones sobre el pasado.

Como bien ha destacado Martín-Barbero (2015), la televisión “es también una cuestión de espacios”, pues es desde ahí desde donde se está “des-ubicando y re-ubicando el sentido y el valor de lo que seguimos llamando televisión” (p. 61), pese a sus múltiples transformaciones. La noción de espacio pareciera estar “fuera de lugar” en un modelo

televisivo que desafía la localización para asumir, en cambio, el imperativo del flujo, de la movilidad, del intercambio. Y, sin embargo, resulta central para comprender cómo, desde dónde y hacia dónde se están produciendo hoy imágenes y representaciones de sujetos y grupos sociales, de acontecimientos y de realidades espacial y temporalmente situadas. De ahí que, afirma Martín-Barbero, “en buena medida, la post o hiper-televisión no tiene solo que ver con lo que hacen o dejan de hacer el mercado y el Estado, sino con ‘su lugar’ en esa triple espacialidad: de las redes, los territorios y las heterotopías; es decir, *las deslocalizaciones, los anclajes y las reubicaciones*” (2015, p. 65).

En este sentido, el recorrido histórico de la institución televisiva puede ser comprendido también como un proceso de progresivo alejamiento del espacio del Estado-nación que modeló los orígenes del medio. Hasta la década de los ochenta del siglo pasado, el modelo televisivo predominante estuvo constituido sobre la base de un contrato comunicativo estructurante entre la nación y los ciudadanos-televidentes (Verón, 2009). La televisión estuvo fuertemente vinculada al desarrollo de los proyectos modernizadores y a la construcción de las identidades nacionales; era concebida, entonces, como “un atributo de la soberanía y los organismos de radiodifusión permanecían confinados dentro de las fronteras territoriales e ideológicas de la nación” (Chalaby, 2003, p. 470). Según Verón, la metáfora que describe más claramente esta etapa es la siguiente: “la televisión era una ventana abierta al mundo exterior, donde el mundo exterior estaba construido a partir de una localización nacional” (2009, p. 237).

Lo que se ha producido desde entonces ha sido una fractura progresiva del vínculo simbiótico entre la televisión y el espacio geopolítico de la nación. Las causas de esta ruptura son variadas y complejas, pero pueden situarse en dos procesos fundamentales: la globalización económica y el cambio tecnológico (Chalaby, 2007, 2016). La convergencia de ambos procesos propiciaría la intensificación de flujos mediáticos transfronterizos y el surgimiento de un nuevo orden comunicativo transnacional, caracterizado por una reestructuración de “la relación entre lo local, lo regional, lo nacional y lo global a través de una nueva y compleja red de corporaciones mediáticas, productos y audiencias” (Chalaby, 2005, p. 31).

Este proceso se vería materializado en gran parte con la expansión y la consolidación de la televisión de paga alrededor del mundo a finales del siglo XX. Tanto por sistemas de cable, existentes desde los años cincuenta, como por televisión satelital y sistemas de distribución multipunto (MMDS), los sistemas de producción con base en países desarrollados poco a poco alcanzarían distribución mundial. Estos cambios trajeron dos implicaciones sustanciales en términos de lo que a nuestro tema interesa: por un lado impulsarían la sucesiva aparición de propuestas narrativas sobre el pasado que circularon en un eje vertical (norte-sur), con las consecuentes posibilidades de expansión de sentidos sobre el pasado desde un centro hegemónico. Por el otro, la televisión de paga comenzó a dar forma a formatos y géneros televisivos nuevos que después se replicarían en plataformas bajo demanda (*On demand*), después de un periodo en el que la ausencia de estas plataformas y la existencia de una amplia difusión de formas de piratería de contenidos ayudaría a otro tipo de consumos de ficción televisiva transnacional. Habría que añadir que la televisión de paga, y su éxito como forma de consumo, llevó a su vez a la producción de los primeros formatos pensados para un consumidor transnacional desde el anclaje de lo que se puede considerar como regiones culturales.

Con la llegada de Internet y la digitalización, se aceleraría el proceso de globalización de la televisión y, en consecuencia, se radicalizaría también esta recomposición de las relaciones entre el espacio o el lugar y el medio. El caso de Netflix puede ilustrar cabalmente esta cuestión de la espacialidad. Se trata de una empresa estadounidense que proporciona servicios de streaming bajo demanda por Internet a alrededor de 100 millones de suscriptores de más de 190 países de todos los continentes (no está disponible solamente en China, Crimea, Corea del Norte y Siria, según los datos que ofrece la propia empresa) (Netflix, 2017). Comenzó siendo un videoclub online (1997), posteriormente se convirtió en una plataforma de agregación y distribución de contenidos en streaming (2007), con lo cual experimentó un proceso de expansión internacional en el año 2010, autoproclamándose en el año 2016 como una “nueva cadena global de televisión por Internet” al anunciar la incorporación del servicio a más de 130 países (Hastings en Netflix, 2016, párr. 2). Desde el año 2012, la compañía

comenzó a generar sus propios contenidos originales. Con este último paso, pasaría de ser un mero canal de distribución para convertirse en un canal de producción, realización y distribución, tomando así control sobre las diferentes fases y procesos productivos que conciernen a la industria audiovisual (Cornejo, 2016). Cuenta ya con un amplio catálogo de producción original que abarca series dramáticas, comedias de situación, documentales, programas especiales y películas.⁴ Se trata, y este punto es importante, de contenidos televisivos concebidos y realizados para streaming y orientados hacia una audiencia transnacional o global.

A pesar de su expansión global y del mito de la ubicuidad construido en el discurso publicitario de la empresa, es en el ámbito de la producción de contenidos originales donde la noción de “lugar” parece volver a cobrar sentido. “Para ser un servicio global exitoso, necesitamos ser más que Hollywood para el mundo”, ha afirmado Reed Hastings, y para eso Netflix debería ser “una empresa que comparte historias de todo el mundo” (Hastings en Shaw, 2017). La compañía apuesta, según ha declarado a la prensa otra de sus ejecutivas, por “historias que pueden ser locales”, pero que son producidas “con la convicción de que tienen potencial de viajar”. Es decir, “historias locales que tengan audiencias globales” (Pérez en Rojas, 2017).

Cabría preguntarse entonces: ¿Cuál es el “lugar” de la principal red de televisión por Internet en el mundo? El sentido de “lugar” remite aquí no solo a la deslocalización de las esferas de producción y consumo televisivo, sino al modo en que estas deslocalizaciones presuponen también ciertos desanclajes y reubicaciones de narrativas y representaciones que conciernen a la historia vivida y padecida por determinados grupos sociales, o en determinados países: ¿Cómo se construye un relato de memoria bajo estas lógicas de producción, circulación y recepción? ¿Qué sucede cuando ciertas narrativas ancladas en una Historia⁵

⁴ Solo en el año 2016 Netflix produjo 126 series o películas que suman, en total, más de 600 horas de programación original, con una inversión de alrededor de 500 millones de dólares (Shaw, 2017).

⁵ Para establecer la diferencia entre la historia entendida como una serie de eventos o sucesos del pasado y la historia como la redescrición o recons-

nacional son reubicadas o reinsertadas en el espacio público audiovisual, transnacional o deslocalizado de esta plataforma?

Antes de pasar a abordar el caso seleccionado delinearemos algunos argumentos teórico-conceptuales que encuadran el análisis y que pueden ser útiles para enclavar estos apuntes iniciales en torno a las deslocalizaciones, los anclajes y las reubicaciones de las narrativas televisivas en el terreno específico de los estudios sobre memoria cultural.

HISTORIAS QUE VIAJAN: DE LA FICCIÓN TELEVISIVA Y LOS ITINERARIOS DE LA MEMORIA

La memoria cultural no es un resultado de la experiencia directa, sino una “recolección vicaria” (Rigney, 2005, p. 15), sometida a complejas dinámicas de mediación y remediación. Aun en el caso de que distintos sujetos hayan compartido experiencias o situaciones similares, la memoria cultural de dichas experiencias es siempre una construcción, materializada en formas simbólicas y asociada a la circulación pública de recuerdos en formas mediadas. Las representaciones sobre el pasado pueden difundirse también (y de hecho, lo hacen) entre sujetos y grupos sociales que no tienen ninguna conexión inmediata con los sucesos o experiencias representados y que pueden “aprender de e identificarse con” dichas representaciones (Rigney, 2005, pp. 15-16). A través de estas representaciones, el recuerdo circula, “se traduce”, se hace accesible, se “mueve” y “viaja”, entre comunidades mnemónicas distintas.

La movilidad de la memoria —es decir, la posibilidad de que determinadas representaciones del pasado, transiten y se les apropie más allá de los límites de las comunidades o grupos sociales que les dieron origen o que estuvieron directamente involucrados en los sucesos o experiencias rememoradas— no es un proceso nuevo, ni atribuible exclusivamente a los medios de comunicación contemporáneos. Como bien afirma Erl1 (2011), “desde la antigüedad la memoria cultural vive en sus movimientos y a través de sus movimientos” (p. 11), gracias a los cuales las formas y los referentes mnemónicos se mantienen vivos, se

trucción de estos sucesos en la trama ficcional de la serie, utilizamos las mayúsculas para la primera acepción y minúsculas para la segunda.

expanden e incluso adquieren nuevos significados en contextos sociales y temporales cambiantes. El comercio, la colonización, o la migración fueron, desde antaño, dinamizadores del contacto e intercambio entre grupos y culturas distintas, y propiciaron también la movilidad del recuerdo, de modo que “los fundamentos mismos de lo que se asume como memoria cultural occidental son producto de movimientos trans-culturales” (Erll, 2011, p. 11).

De ahí que esta autora proponga comprender la memoria cultural como “memoria itinerante” o “memoria viajera” (*travelling memory*), una abreviatura metafórica que intenta destacar la “incesante errancia de los portadores, los medios, los contenidos, las formas y las prácticas de la memoria, sus continuos ‘viajes’ y las continuas transformaciones a través del tiempo y el espacio, a través de las fronteras sociales, lingüísticas y políticas” (Erll, 2011, p. 11). Asumiendo una perspectiva trans-cultural, propone atender entonces no solo, ni fundamentalmente a los “lugares de memoria” –categoría fundamental dentro de los estudios enmarcados desde una perspectiva nacional–, sino a los “itinerarios” o los “movimientos” de la memoria, a las rutas que han tomado ciertos relatos o prácticas memoriales.

Obviamente, pese a la antigüedad del fenómeno, estos movimientos son mucho más ostensibles y acelerados en el contexto de las culturas mediáticas contemporáneas. La expansión global de las redes de comunicación ha propiciado la puesta en circulación, en la esfera pública transnacional, de referentes mnemónicos, relatos y representaciones sobre el pasado de grupos o comunidades específicas, y contribuyen a familiarizar con estos a audiencias globales y heterogéneas. De este modo, propician la articulación de procesos de transferencia del recuerdo entre comunidades mnemónicas distintas, situadas en espacios y contextos geográficos, culturales o sociales diferentes.

Allison Landsberg (2004) ha acuñado el término de “memoria protésica” para señalar esa “capacidad de las representaciones mediáticas del pasado para crear marcos sociales compartidos entre personas que se ubican, literal y metafóricamente, en espacios sociales diferentes” (Landsberg, 2004, p. 8), y cuyas prácticas sociales y creencias son también heterogéneas. Según esta autora, un efecto inesperado de la cultura de masas ha sido que las memorias específicas de un grupo se tornen

mercancías y estén abiertas, accesibles y disponibles para públicos más amplios y variados. Las tecnologías de la comunicación de masas y las lógicas capitalistas a las cuales se somete la producción de la memoria en los medios de comunicación han propiciado la emergencia de este nuevo tipo de memoria portátil, fluida y no esencialista que se deriva únicamente de las experiencias mediadas. “Los recuerdos han dejado de pertenecer exclusivamente a un grupo en particular y en su lugar, se han convertido en parte de un dominio público común” (p. 11).

Estos procesos de transferencia del recuerdo y de construcción de memorias protésicas tienen lugar a través de distintos medios, y no operan solamente a través de productos o géneros informativos y documentales, sino también a través de los géneros de ficción. En este sentido, es importante reconocer que existen diversos “modos de construcción de la memoria cultural”, cuya especificidad depende tanto de la elección y movilización de distintos recursos para la evocación, como de los géneros discursivos en los que se inscriben los relatos de memoria particulares.

Debido a sus características estéticas y narrativas, los productos ficcionales tienen el potencial de “atraer y mantener la atención de amplios grupos sociales sin interés previo en el tema, pero dispuestos a disfrutar de una buena historia y suspender su incredulidad” (Rigney, 2008, p. 347). Suelen ser más “móviles” y “exportables” que otras formas de representación del pasado. Los relatos ficcionales “viajan” —a través de medios como la literatura, el cine o la televisión—, trascienden los límites de la comunidad inmediata y las fronteras de lo nacional, y constituyen vehículos fundamentales en la “transferencia” de recuerdos de una comunidad a otra (Rigney, 2005).

Lo que quiere decir, en otros términos, es que las representaciones ficcionales del pasado operan como dispositivos fundamentales en la deslocalización de la memoria cultural, actuando como mediadores por excelencia entre las diferentes comunidades de memoria. El papel de los discursos ficcionales en estos procesos de transferencia del recuerdo y construcción de memorias protésicas ha sido abordado, fundamentalmente, en el campo de la literatura y de los estudios sobre cine. Sin embargo, poco se ha trabajado aún sobre este tema en el terreno específico de la ficción televisiva.

En general, las series televisivas orientadas a la recreación o ficcionalización de eventos del pasado se corresponden con lo que Erll denomina un “modo retórico experiencial de la memoria” (Erll, 2008b, p. 390), esto es, un modelo cultural de recuerdo en el que los eventos y situaciones son enmarcadas en primera persona, como eventos vividos, padecidos y enfrentados por los personajes. Otra característica común es su apego al “modo melodramático” (Brooks, 1995), una forma de “imaginación moral” y un “modo performativo y narrativo” que funciona “sobre la base de metas altamente emotivas y altamente expresivas” (Herlinghaus, 2002, p. 27), y que apela al *pathos*, es decir, la movilización visceral, intensa y liberada de los sentimientos y de las sensaciones físicas asociadas a estos (Singer, 2001). Todos estos rasgos generales favorecen su interés y aceptación por parte de amplios segmentos de audiencia, así como la activación de mecanismos de identificación y producción de empatía con respecto a las historias ficcionales narradas en pantalla.

Hay, al menos, dos dimensiones fundamentales en la que el examen del caso de la serie *Narcos* permite aventurar algunas reflexiones en torno a las dinámicas de transferencia del recuerdo a escala transnacional: 1) en cuanto a la concepción de la serie y su construcción discursiva de la memoria; y 2) en cuanto a las lecturas que han hecho de ellas las audiencias. A continuación se procurará explicar más detalladamente cada una de estas dimensiones.

NARCOS: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA PROPUESTA DE MEMORIA TRANSNACIONAL

Narcos se estrenó mundialmente el 28 de agosto de 2015, y es una serie que consta de dos temporadas, de diez capítulos cada una. Fue creada por Chris Brancato, Doug Miro, y Carlo Bernard. Ha sido dirigida por los brasileños José Padilha y Fernando Coimbra, el mexicano Guillermo Navarro y el colombiano Andrés Baiz, y protagonizada por Wagner Moura (Pablo Escobar) y Boyd Holbrook (Steve Murphy). Desde el inicio, la serie fue planteada como un producto transnacional, para una audiencia mundial, con un equipo de producción y un grupo de actores de distintos países de América Latina y Estado Unidos. La serie ha sido

transmitida en dos idiomas, español e inglés, y en locaciones de Colombia y Norteamérica. Además del reparto, el equipo de producción, las locaciones y el idioma, otros aspectos como la selección temática y el encuadre o enmarcado de la trama narrativa operaron como principios de construcción de un relato transnacional.

La elección de la temática del narcotráfico y de la figura de Pablo Escobar como uno de los personajes protagónicos de la serie es coherente con el propósito de conseguir un éxito televisivo mundial. Por una parte, embonaba con una vertiente de éxito creciente y probado entre las audiencias latinoamericanas: las denominadas narco-telenovelas. Más directamente, la serie contaba con un precedente importante en términos comerciales, la telenovela *Pablo Escobar, el Patrón del mal*, una producción de Caracol TV del año 2012 que no solo rompió records históricos de audiencia en Colombia, sino que también fue exportada con éxito a otros 30 países y que también forma parte del menú de contenidos en español ofertados por Netflix.

Los personajes, en tanto artefactos contruidos comunicativamente, constituyen uno de los principales recursos para el involucramiento de las audiencias. Un rasgo común en muchas series televisivas, en el contexto de lo que Mittel (2015) denomina “televisión compleja”, es la prominencia de figuras poco simpáticas, moralmente cuestionables o villanas, casi siempre masculinas, es decir, antihéroes, personajes cuyos comportamientos y creencias provocan con los receptores una relación moral ambigua, conflictiva o negativa. La figura del narcotraficante más famoso de la historia, referente sinecdótico del crimen organizado en América Latina, reconocido, o al menos reconocible, a nivel mundial, garantizaba, de entrada, el interés de amplios grupos de audiencia y la posibilidad de engranar un personaje complejo, a la altura de los más populares antihéroes y villanos característicos de la ficción televisiva actual.

Es obvio que Pablo Escobar “vende”, y vende muy bien. Si atendemos al número de libros y películas que se han producido en los últimos 20 años sobre el capo, podemos afirmar que este personaje se ha constituido en un poderoso referente para la industria mediática, una figura sujeta a crecientes procesos de remediación. Por solo mencionar algunos ejemplos, en el cine, películas como *Blow* (2001), *Escobar: paraíso perdido* (2014), y otras dos producciones próximas a estrenarse como

Mena (protagonizada por Tom Cruise) y *Escobar* (con Javier Bardem y Penélope Cruz) dan muestras de la fascinación creciente de la industria mediática con la figura del narcotraficante. A este “revival” del interés por el capo apostaba Netflix.

Narcos se promovió, contradictoriamente, como una narrativa “inspirada en hechos reales” pero que, al mismo tiempo, prometía presentar una versión de esos hechos que no se parecería “a nada que se haya visto antes”, según declaraciones de Ted Sarandos, director de contenidos de Netflix (en Beauregard, 2015, párr. 4). “La verdadera historia como nunca la habías visto”, anunciaba uno de los tráileres promocionales de la serie. La intención, según explicó José Padillha, era “contar *la historia verdadera* de cómo la cocaína se volvió un problema enorme en Estados Unidos y Europa y cómo todo comenzó en Medellín” (en Beauregard, 2015, párr. 4). De entrada, en esta descripción del concepto general de la serie, la apelación es bastante clara: ubicaba la trama narrativa en un emplazamiento transnacional, como el negocio mismo de la droga. Era presentada como la “verdadera historia”, pero no de una serie de eventos localizados en Colombia, sino de una trama cuyas proporciones y consecuencias concernían, también, a receptores estadounidenses y europeos. En este sentido, la serie prometía un rejuego entre Historia y ficción, no solo como una forma de hacerla atractiva para las audiencias, sino como un elemento central en la manera en que se tramaba el pasado en la narrativa central.

La serie fue una apuesta por reconstruir, a través de la ficción, el surgimiento del narcotráfico colombiano y el proceso mediante el cual se constituyó como un negocio a escala global. A partir de la figura central del narcotraficante Pablo Escobar y de la violencia con la que incendió Colombia, redescubre la historia de una serie de eventos y personajes de la Historia reciente de ese país, e introduce elementos que permiten ubicarla en el contexto más amplio de las relaciones y tensiones geopolíticas del continente americano. Temporalmente, describe el periodo comprendido entre la década de los setenta y los años noventa del pasado siglo, pero es contada, explícitamente, desde el presente del receptor (es decir, el futuro de ese pasado que describe).

Si bien la figura de Escobar es central en la narrativa de la serie, la voz del agente de la DEA (Drug Enforcement Administration), Steve

Murphy (Boyd Holbrook), es la que, en primera persona, narra, describe y explica los sucesos tramados en la historia. Por medio del personaje, cuya misión es abatir el negocio de las drogas y de perseguir al Cartel de Medellín, se establecen los límites de la posición desde la que se enuncia. *Narcos* es una versión de la historia del narcotráfico colombiano narrada desde la agencia antidrogas estadounidense.

El relato policiaco está articulado desde una evidente oposición fundamental. Por una parte, Murphy encarna, junto con sus colaboradores Javier Peña, de la DEA, y el Coronel Carrillo, del Bloque de Búsqueda colombiano, la perspectiva policial, el polo positivo desde el cual se cuenta la historia. Por la otra están los narcos, encarnados esencialmente en la figura de Pablo Escobar. Este melodramático juego de opuestos opera también como recurso de representación de relaciones estratégicas a nivel global que explica, contextualiza y legitima el papel de Estados Unidos en la guerra contra las drogas en América Latina.

El maniqueísmo en la representación opera como un marco en el que *Narcos* reescribe, a través de la ficción, algunos sucesos traumáticos en la Historia reciente de Colombia, tales como los asesinatos del Ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla, y el candidato presidencial Luis Carlos Galán Sarmiento; el secuestro de la periodista Diana Turbay; el atentado contra el vuelo 203 de Avianca en el que fallecieron 110 personas, y los ataques terroristas acaecidos en Bogotá durante los primeros meses de 1993, entre otros. La mayoría de estos sucesos violentos son descritos en la primera temporada. No es una serie de carácter histórico, sino una serie policial, ambientada históricamente, que remedia y redescrive sucesos y coyunturas históricas, con la licencia que le confiere la ficción. El discurso de la serie juega con los sucesos y personajes del pasado, pero no se somete a ellos, ni pretende serles fiel.

Sin embargo —y este es un aspecto importante—, es una narrativa de ficción que procura construir un efecto de verdad a propósito de los sucesos narrados. El juego entre la realidad y la ficción, entre la historia (en cuanto narración ficcional) y la “verdadera Historia” (los eventos pasados) fue no solo un recurso comercial y promocional, sino también una de las características fundamentales de la memoria que se construye en torno a los acontecimientos descritos en *Narcos*. En este sentido,

es posible reconocer tres recursos fundamentales utilizados en la serie para dotar el discurso de un “aura de autenticidad” y potenciar así el efecto de memoria que construye.

En primer lugar, el recurso del narrador omnisciente, a través de la identidad narrativa del agente de la DEA Steve Murphy. La voz de Murphy, posicionada en el futuro de la trama, posibilita transcurros temporales alternados (entre el presente, pasado y futuro de la narración), explicaciones complementarias y digresiones a la trama central. Es, a la vez, protagonista, testigo y experto informado. El estilo dialógico que constantemente llama la atención a sus audiencias, permite la inserción de datos, estadísticas y referencias diversas que amplían la disposición de contenidos, hacen trascendentes y engranan los sucesos, permitiendo a la vez avizorar consecuencias que desbordan la trama relatada. El papel del agente es esencial para construir una visión sobre el narcotráfico desde los Estados Unidos, parece posibilitar, como lo planteaba Ricoeur (1996), el inscribir, a través del rol del individuo en la narrativa (el tiempo histórico), los tiempos vividos en el tiempo natural.

Otro de los recursos que se ponen en juego para generar esta aura de autenticidad en la serie es la reutilización de imágenes de archivo. La serie recupera fotografías de los personajes reales representados (Pablo Escobar, el “verdadero” agente Murphy), fichas policiales, imágenes de la prensa de esos años, fragmentos visuales de reportajes televisivos sobre operativos policíacos, alocuciones televisivas de expresidentes y figuras políticas colombianas y norteamericanas. Estas imágenes “reales”, provenientes del archivo audiovisual de la época, son introducidas como recursos para ambientar, ilustrar o reforzar las descripciones y explicaciones introducidas por Murphy, y operan como “evidencias”, como pruebas de la veracidad de su “historia”.

La operación de remediación se produce de manera directa y casi evidente: se refuerza la idea de continuidad entre las imágenes que en su momento fueron parte de un discurso informativo, con el relato ficcional de Murphy, o se recrean escenas de ficción que procuran establecer una relación de continuidad directa con las imágenes de archivo reutilizadas. En *Narcos* ese proceso de remediación tiene por lo menos tres características evidentes: el uso de imágenes de archivo que apoyan, contextualizan y/o amplían las narraciones/explicaciones del

agente Murphy; la recreación de imágenes históricas como estampas que dan continuidad visual entre el relato de la serie y la Historia; y las imágenes como recurso directo para contar “desde dentro” de la historia ficcional. En este sentido vale la pena recordar que la memoria cultural se basa precisamente en procesos de reutilización, a través de los cuales se incorporan, critican y remodelan memoriales mediáticos previos (Erl, 2009).

El tercer recurso al que hacemos alusión es la simulación de la construcción de un discurso pseudodocumental, a partir la combinación de estos elementos previos (narrador omnisciente y reutilización de imágenes de archivo). Es decir, se introduce en la trama ficcional, algunas convenciones típicas de los géneros de realidad, como el documental. En este sentido, la serie lleva al límite la hibridación entre géneros, una de las tendencias características de la denominada segunda edad de oro de la televisión. Pero más que eso, la apelación a estas convenciones permite emborronar las fronteras entre ficción y realidad, entre historia e Historia, y construir la ilusión de que se trata de una “memoria sin mediación” (Erl & Rigney, 2009, p. 4) y, más aún, que se trata de una memoria sin mediación “ficcional”. Con ello se potencia la sensación de que no existe nada que medie entre los hechos y su recuerdo.

De este modo, *Narcos* no solo actúa como narrativa mediadora en la “transferencia del recuerdo” (Rigney, 2005, p. 26) a través de comunidades mnemónicas distantes, sino que opera también en la aparente explicación y documentación de la “verdad histórica” para audiencias transnacionales poco familiarizadas con los sucesos descritos.

¿PURA REALIDAD O ESPERPENTO OFENSIVO?

POSICIONES, TENSIONES Y DISPUTA EN TORNO A LA MEMORIA

En términos de audiencia, *Narcos* ha sido una de las producciones originales más exitosas de Netflix. Durante el año 2015 se posicionó como la segunda serie más demandada en plataformas de televisión en línea en Estados Unidos y el Reino Unido, solo superada por *Game of Thrones*, de HBO (Parrot Analytics, 2015). Un estudio reciente la ubica en el tercer lugar entre los contenidos más vistos en Netflix a nivel mundial, por delante de otras producciones como *House of Cards* y en el primer

lugar de audiencia en países tan disímiles como Chipre, Kuwait, Guatemala, Marruecos y España (Oaks, 2017).

Más allá de estos datos, la reflexión en torno a las implicaciones de un relato de memoria de este tipo invita a trascender el contexto de producción y el contexto discursivo de la serie para intentar explorar, al menos en líneas generales, cómo ha sido vista e interpretada esta narrativa de memoria por las audiencias transnacionales para las cuales fue concebida. Una alternativa para tratar de comprender cómo podría estar operando esta dimensión del proceso, es recuperar de las reseñas y comentarios de usuarios de Netflix, compartidos en dicha plataforma. Obviamente, se trata solo de una exploración, que si bien no puede —ni pretende— sustituir un estudio más profundo de la recepción o apropiación de la serie, permite apuntar algunas cuestiones interesantes acerca de cómo se han posicionado las audiencias con respecto a *Narcos*.

Muchas de las reseñas de los receptores de la serie consisten únicamente en valoraciones sobre la calidad de la serie, que en general es calificada como excelente, interesante, entretenida, emocionante, y destacan aspectos como la producción, la fotografía o las actuaciones. En contraparte, uno de los aspectos más criticados —fundamentalmente entre los receptores latinoamericanos— es la falta de identidad “paisa” y colombiana que reconocen en la mezcla de acentos y en el hecho de que el personaje de Pablo Escobar fuese encarnado por un actor brasileño, lo que resta, a juicio de muchos, verosimilitud al personaje.

Sin embargo, además de estos comentarios y apreciaciones generales sobre *Narcos*, un grupo considerable de reseñas se enfocan en cuestiones polémicas que atañen particularmente a su condición de relato de memoria. En este sentido, los ejes de discusión fundamentales son: 1) el apego (o no) de la serie a la “verdadera historia” de los hechos descritos; 2) los cuestionamientos sobre el “lugar” y el enfoque desde el cual se cuenta la historia; 3) la legitimidad de la historia contada. En torno a estos ejes es posible identificar posicionamientos diversos, que están estrechamente relacionados con el “lugar” de lectura de los receptores de la serie. Una mediación importante en este caso parece ser el marco de conocimientos previos sobre el tema, así como la proximidad y el involucramiento con la historia narrada.

En el primer eje de discusión, una parte de los receptores destaca la fidelidad de la representación histórica como un valor importante de la serie. En sus comentarios, destacan el apego de *Narcos* a la “historia real” como una de las características positivas de la serie:

Serie Recomendada... El “guion”, o sea *la pura realidad*,⁶ es impresionante, hechos de nuestro pasado reciente apasionantes a la vez que lamentables, increíble lo que se *explica* y a la vez real.

Otra cosa excelente de la serie, es que *te muestra cómo fueron realmente las cosas* en aquellos tiempos, *no se inventaron nada, todo realmente ocurrió*.

Es fantástica, *a veces parece que estás viendo pura ficción* al ver las atrocidades y locuras que dejó este individuo a su paso. Huyen del prototipo del bueno y el malo, *se centran en los hechos, de forma objetiva*, sin exagerar ningún rasgo de los protagonistas.

Bueno ya la verdad yo me olvidé del acento, para eso tenemos a la serie de Pablo Escobar El Patrón del mal que es muy buena que es como una novela más larga; *esta serie es una serie y al mismo tiempo documental, que cuenta la historia desde otro ángulo*.

Este tipo de comentarios deja claro que, al menos para un grupo significativo de receptores, la serie ha operado como narrativa mediadora en el acercamiento y el reconocimiento de un pasado “ajeno” o desconocido, en la incorporación de determinadas representaciones sobre ese pasado que, además, son asumidas –al menos parcialmente– como reales o verídicas. Desde esta perspectiva, la narrativa de *Narcos* es percibida como “verdadera”, es la descripción de una realidad tan increíble que se asemeja a la ficción. La serie es considerada un relato objetivo de los hechos. La dificultad de los receptores para establecer distinciones claras entre el guión ficcional y la historia a la que hace referencia, o para ubicarla dentro de las convenciones de géneros realistas o ficcionales evidencian el efecto de verdad que consigue potenciar en

⁶ Las cursivas en las reseñas fueron añadidas por los autores.

los receptores. De este modo, *Narcos* no solo actúa como narrativa mediadora en la “transferencia del recuerdo” (Rigney, 2005, p. 26) a través de comunidades mnemónicas distantes, sino que opera también en la aparente explicación y documentación de la “verdad histórica” para audiencias transnacionales poco familiarizadas con los sucesos descritos.

Otros receptores le confieren incluso un valor educativo, refieren haber aprendido de ella y la recomiendan a otros que deseen conocer la historia del narcotráfico en Colombia:

Me ha encantado la serie, muy recomendada *para saber qué pasó en realidad* en Colombia.

Una cosa de locos esta serie, sinceramente *al que no sabe nada de Pablo Escobar lo deja desconcertado*. Fanatiza. *Después de la serie empecé a investigar sobre él ...*

Excelente para quienes desean conocer la historias de los Narcos en Colombia de una forma breve. Esto no es novela Colombiana, es hecha en Colombia basada en hechos que sucedieron en Colombia, es diferente ...

Muy buena *adaptación tipo documental*, pesar de que desde el comienzo la vi como una serie de ficción basada en hechos reales *aprendí bastante de esta historia* que marcó nuestro país y el mundo entero.

Me encanta esta serie. Lo mágico, mezquino que puede ser la historia, pero me gusta por el guión y porque *es parte de la historia de Colombia que ahora es nuestra historia*.

Puede afirmarse entonces que, para una parte de la audiencia, *Narcos* ha facilitado el acercamiento a la historia narrada y el acceso a un cierto tipo de conocimiento sobre ella. La ficción, en cuanto modelo o forma memorial (Rigney, 2005), ha propiciado en ellos el interés sobre ese segmento del pasado, ha detonado procesos de búsqueda de información complementaria sobre él, ha permitido hacerlo inteligible, e incluso, incorporarlo significativamente como parte de lo que ahora consideran *su historia*. Dicho de otro modo, ha propiciado la construc-

ción de memorias protésicas, derivadas del acoplamiento o la identificación de los receptores con la representación mediada propuesta en la serie.

En contraparte, otro grupo cuestiona fuertemente en sus reseñas la fidelidad de *Narcos* a la historia real, y este constituye el argumento fundamental de sus críticas negativas:

Esta serie transmite un mensaje *muy distorsionado* de lo que es ser un criminal y lo que verdaderamente pasó en la vida de Pablo Escobar, si querían hacer una serie de ficción pudieron inventar un personaje y *no tratar de hacer ver esta serie como una historia real*.

Una historia real tras las bambalinas de una *investigación mediocre, una serie llena de anacronismos, incoherencias e inconsistencias*, me tomé el trabajo de verla para emitir esta crítica, lamento profundamente el haber perdido mi tiempo.

Muy mala, me parece que si de verdad quieren contar la historia de Pablo Escobar por lo menos *deberían tomarse la tarea de investigar bien los hechos*. Esta es una historia que marcó a un país, que dejó sufrimiento y dolor, por ende merece respeto y *esta serie no muestra más que las ganas de solo ser una serie vista, sin importar y sobre todo sin tomarse la tarea de investigar bien cómo sucedieron las cosas*.

Estos receptores refutan la pretensión de verdad de la serie, su supuesto apego a la historia real, la falta de investigación y el irrespeto hacia lo que consideran son pasajes sensibles de la historia colombiana reciente. Para ellos, la serie es criticable no solo porque distorsiona los hechos descritos, sino porque se presenta y promociona como una narrativa verdadera, porque aprovecha las licencias de la ficción para falsear la historia y, más aún, porque reconocen en este juego con la historia un recurso para mercantilizarla, para lucrar con ella. Aunque no sea explícito en sus reseñas, es posible inferir que estos receptores poseían un conocimiento previo sobre la figura de Escobar y los pasajes reconstruidos en *Narcos*, a partir de los cuales contrastan y construyen sus críticas. Un aspecto interesante es que uno de los referentes de

contraste o de conocimiento previo sobre el tema más referido por los receptores es la telenovela *Pablo Escobar: El Patrón del Mal*. Es con respecto a los parámetros establecidos por esta que los receptores evalúan la veracidad de la historia y su capacidad para producir empatía:

No le llega ni a los talones a la serie del Patrón del Mal, *El patrón del mal te hace vibrar, te emociona y se nota que se esforzaron en pegarse mucho a la verdadera historia*, esta versión de Narcos está muy pobre, en todos los sentidos, *en cuanto a historia, en cuanto a emoción ... le falta mucho*.

Primero vi esta serie y después El Patrón del Mal, a diferencia de Narcos está muy bien hecha, pero las historias difieren y Narcos va muy a favor de los gringos en cambio, *en el Patrón del Mal se siente el dolor que vivieron los colombianos sin importar que los efectos no son buenos, pero te llega el sentimiento de lo que ellos vivieron*.

Luego de haber visto la serie Pablo Escobar: el patrón del mal, *esta me parece realmente pobre*. Comenzando por el *poco nivel de detalle histórico* y siguiendo con el protagonista, que es brasileño y no puede ocultar su acento.

Sinceramente no la recomiendo, es mejor EL PATRÓN DEL MAL *es lo más cercano a la realidad que vivimos hace muchos años*.

El hecho de que se tome como referente y fuente de conocimiento legítimo sobre el tema precisamente a un memorial mediático previo, a un discurso que también ficcionaliza y melodramatiza la figura del capo y los sucesos asociados a él, constata el poder de la ficción televisiva en cuanto modo de construcción de la memoria cultural. Muestra, además, la necesidad de pensar un poco más allá de la utilización del personaje de Pablo Escobar como simple gancho comercial, para considerar que toda esta producción cultural en torno a él está operando en la conformación de un canon (Erll, 2008a), de un patrón reconocible, de una manera de representar al capo y de recrear los acontecimientos asociados a su figura y, por lo tanto de redescubrir la historia reciente de Colombia.

Otro eje de discusión importante se centra en el cuestionamiento del enfoque y el lugar desde el cual se construye la historia. Para esta parte

de los receptores, la serie construye una narrativa tendenciosa y justificante de la postura injerencista de los Estados Unidos en América Latina:

El final es terrible, ya sé la historia de Pablo Escobar desde hace tiempo, y que moría y su imperio caía, pero *eso de poner a los estadounidenses como la pieza clave en su búsqueda no me parece correcto, muy modificada la historia*, ya que ponen a Murphy como el que al disparar derriba a Pablo Escobar. Muy modificada a la original.

Todo está bien y bonita serie, *lo único malo es que el mendigo gringo que ni figura en la trama de la serie es el héroe*, gracias a él se lograban las cosas, eso fue lo único malo, *ya basta que para todo quieran ser los que salvan el mundo, solo hagan las cosas como pasan*.

La vi completa pero *esta serie es una Gringada...* como muchas series, películas o programas que *intentan vender una idea de que los Estadounidenses hacen justicia y que es bueno para la sociedad que ellos intervengan* para que se lleve la paz a los demás, no creo que sea mala la serie, en efectos y los actores muy buena serie, pero finalmente una gringada, donde quedan como los bondadosos, a pesar de que no dudo que tanto haya gente correcta en ambos bandos, pero *a mi parecer no deberían violar así un país con una bandera de justicia. Espero que Netflix en sus series tenga un punto más neutral*.

Mirada equivocada desde el EE.UU. sobre una historia delicada para Colombia. Una lástima que hagan producciones tan grandes sin tener en cuenta la relación directa con la realidad.

Colombia según EUA, otra vez. El personaje más importante no es Pablo Escobar sino un estadounidense. Es una serie *muy tendenciosa pues representa solo una versión de una situación tan compleja como Colombia en los 80s*. Los estadounidenses, como siempre, son los “buenos” que tienen que ir a otros países a salvar a *esa gente* de los “malos”.

Desde esta perspectiva, los receptores pueden apreciar y valorar positivamente la serie en términos estéticos y atendiendo a la calidad de su producción, pero enfocan sus comentarios en los sesgos de la historia

contada. El personaje de Murphy es asumido como sinécdoque de los Estados Unidos, y como recurso para contar la historia desde una perspectiva parcial y deformada. Su condición de héroe y protagonista es cuestionada en términos morales: contar la historia desde este enfoque es “incorrecto” e “indelicado”. La serie es percibida como una narrativa construida desde la polarización y la otredad —de una parte, los estadounidenses como “buenos”, y de otra, “esa gente” que necesita ser salvada—, es juzgada como otra narrativa hollywoodesca, otro discurso que distorsiona la historia para legitimar la intervención estadounidense en los asuntos y conflictos internos de otros países.

Por último, otro grupo importante de comentarios proviene de receptores colombianos que, desde su propio involucramiento, su experiencia o su conocimiento sobre la historia descrita, se posicionan críticamente:

Desafortunadamente no puedo ponerle menos estrellas, Pablo Escobar (qué novedad), que más se puede esperar de una sociedad donde son pocos los que leen, *como colombiana me siento totalmente avergonzada*, jamás la he visto y no la veré, *aburridísima la falta de imaginación de escritores, hablando de un personaje que murió hace más de 23 años*, el morbo de las personas que ven esta serie me tiene asombrada, aparte *están destruyendo la imagen de un país ¿lo sabía? ¿O no lo piensa porque la serie no se lo dice? ... por favor tome conciencia, podría ser su imagen, podría ser su país, y lo más importantes, tome un libro de historia, no crea todo lo que le dicen*, además si está viendo esta serie porque considera que la producción es muy buena, por favor apoye talento de verdad, apoye escritores, directores con imaginación. NO APOYE BASURA, APOYE INNOVACIÓN.⁷

Me gustó, aunque se desviaron mucho de la realidad. *Soy Colombiano y además soy de Medellín; la historia está alejada de la realidad*, y creo que su intención es ver a EE.UU como los grandes héroes, cuando *fue gracias a la sangre de nosotros los colombianos, que logramos dar con Pablo Emilio Escobar Gaviria*.

⁷ Se respetaron las mayúsculas de las reseñas originales.

Muy mala, *un insulto para los que somos de Colombia, que conocemos la realidad del país y cómo fueron los sucesos*, es aún más insultante que el actor sea brasileño e intente imitar el acento paisa, cosa que no logra ...

Yo como la mayoría de Colombianos, gente de bien, no estoy de acuerdo con el concepto, ni con la idea “grandiosa” para vender este esperpento como algo original, esto no nos representa ni como ciudadanos ni como sociedad, escribí personalmente al actor principal pero, como todos los actores de Hollywood, es un ente que solo vive para lucrarse, espero que no haya otra temporada de la serie. A los dueños del concepto los invito a Medellín, la ciudad más linda del planeta.

Una característica común en estas reseñas es que los receptores hacen explícito su “lugar” de habla, su posición con respecto a la historia. Se reconocen como colombianos, y desde esta pertenencia –que es asumida como un criterio de autoridad– juzgan una narrativa de memoria que los involucra y que critican tanto por su falseamiento de la historia como por su carencia de originalidad. *Narcos* es calificada como un esperpento, un relato deformado que no representa ni a los colombianos, ni a la historia que vivieron y que la serie pretende contar con fidelidad. En sus valoraciones, mencionan sentimientos como la vergüenza, el insulto o la humillación que describen su posición emocional con respecto a la serie. Estos sentimientos, aunque descritos en primera persona, son referidos y atribuidos también a la comunidad imaginada de la nación: la serie es considerada un ultraje a la memoria y a la representación de lo nacional.

El recurso a la figura de Pablo Escobar y la proliferación de relatos asociados a su figura y al narcotráfico es también fuertemente criticado entre los receptores colombianos. Además de acusar la falta de originalidad de narrativas de este tipo, –que hablan “de un personaje que murió hace más de 23 años”– reprueban la banalización, mercantilización y exportación de estos pasajes recientes de la historia nacional y:

Pido amablemente que *no se sigan creando series de las heridas de guerra que en el Colombia queremos olvidar*; agradecería se respete la integridad del país y se exponga las cosas buenas de los mismos.

Favor dejen de sacar series y películas de los narcotraficantes colombianos como si fueran los únicos habitantes del país.

DEJEN MORIR A ESCOBAR! Estoy cansado que las únicas series donde se hable de nuestro país nos pinten de narcos y asesinos ¿Dónde hay programa sobre nuestra cultura, folclor, gente, o al menos con un personaje colombiano bueno?

NO QUEREMOS MÁS NARCONOVELAS!!! Queremos dignificar a Colombia NO humillarla. Como *una Colombiana más* que se siente que esta serie es una *falta de respeto*.

Por favor, dejen de lastimar a un país entero.

Así, a modo de exigencia o súplica, muchas de las reseñas reclaman “derecho al olvido” por parte de quienes vivieron y padecieron los sucesos recreados, la demanda de clausurar un pasado que –según consideran– ha contribuido a construir una representación deformante, estereotipada y fácilmente exportable de lo nacional.

CONCLUSIONES

Es cada día más evidente el potencial de los medios audiovisuales como unos de los principales articuladores de propuestas de sentido sobre el pasado. Entre ellos, la televisión ocupa, por su alcance y consolidación como industria cultural, un lugar central. Desde hace ya algún tiempo que esto se comprende y se estudia. Sin embargo, las últimas décadas han traído transformaciones importantes en el medio. De la mano de la tecnología, la capacidad de producción de narrativas históricas ha aumentado y, con ello, el espacio de acción de las mismas.

En este sentido, los estudios que analizan la relación entre dichas tramas y su capacidad como creadoras y transformadoras de memoria, han hecho el esfuerzo de acompañar el cambio. Es desde ese marco de interés que nos hemos acercado a Netflix como un caso ejemplar para pensar dos aspectos relevantes: la deslocalización de los sentidos sobre el pasado, antes abordados analíticamente desde el ámbito de lo nacio-

nal, y la transnacionalización de las propuestas de memoria, como un elemento central en la conformación de esas memorias deslocalizadas.

A partir de reflexiones en torno a la serie *Narcos*, detonadas por análisis previos de capítulos puntuales, en el texto se trató de dar cuenta de las relaciones entre el espacio (el lugar), las lógicas de producción y circulación de contenidos, así como las transformaciones en las representaciones nacionales sobre el pasado. Todo ello a través de tres ejes concretos: la concepción y producción de la narrativa, los elementos básicos para la construcción discursiva de la memoria en un producto pensado como transnacional y, en líneas muy generales, las lecturas por parte de audiencias multisituadas. De este modo, más que evaluar o juzgar la validez de *Narcos* como relato de memoria, procuramos reconocer los recursos utilizados en la serie para presentarse como relato “verdadero” —esto es, para otorgarse un estatuto de verdad ante las audiencias— y explorar los sentidos construidos por los receptores en torno a ella.

La apuesta por presentar ciertos hechos de la historia reciente de Colombia, relacionados con las acciones de personajes específicos, en una narrativa polarizada y maniquea que juega con el pasado para generar un efecto de verdad, y concebida desde un contexto de producción y circulación transnacional, contribuyó a crear un efecto de memoria protésica para audiencias distantes —cultural y geográficamente— de la historia narrada. *Narcos* resultó, en ese sentido, un buen ejemplo de la conformación de propuestas de pasado que ya no hablan desde lo nacional, ni interpelan a audiencias locales.

Ficciones como esta, parten de un juego entre realidad y ficción, entre el discurso histórico conocido y su potencial para apelar a receptores transnacionales, con el fin de hacer comercialmente viables las historias en un presente que se asume como resultante de esas explicaciones, a la vez que alejado temporal y espacialmente de los sucesos descritos. *Narcos* reutilizó discursos originales como una forma de hacer evidente la aspiración de verdad en la narrativa, pero les otorgó un evidente punto de vista. La voz de Murphy, el verdadero personaje central de la serie, nos habla desde un presente situado, el de la agencia antidrogas estadounidense. Con ello la serie trama de manera fina los elementos esenciales para hacer hablar al pasado desde el presente. El re juego

entre realidad y ficción es también una articulación de múltiples temporalidades que parecen anclar el contexto de las audiencias como parte de la explicación del fenómeno del narcotráfico colombiano.

A partir de esta forma de narrar el pasado, es que las audiencias hacen lecturas diversas de la Historia que están fuertemente vinculadas con sus distintos “lugares” de lectura, con sus disímiles posiciones (geopolíticas, sociohistóricas, e incluso, afectivas) en relación con el proceso descrito. Desde estas diferentes posiciones, la discusión pública en torno a la serie se articula en tres ejes básicos, que tienen que ver con el apego de la narrativa a la “verdad histórica”, la relación entre la historia tramada, el punto de vista propuesto y el lugar desde donde se trama y, en relación con los dos puntos anteriores, la legitimidad que se le confiere a la explicación histórica.

Es en su capacidad para provocar la discusión pública en torno a la historia representada y para la construcción de sentido(s) controversiales sobre el pasado que (re)construye, se revela la potencia de analizar *Narcos* desde la óptica de las relaciones entre ficción televisiva y memoria en un momento de rearticulación de las formas de producir televisión a nivel global. La discusión de los receptores y sus distintos posicionamientos con respecto a la serie en tanto relato o narrativa de memoria hace evidente no solo el potencial de la ficción televisiva en la construcción de memorias protésicas entre audiencias transnacionales, sino que permite entrever las implicaciones éticas y el carácter conflictivo de este tipo de operaciones de representación ficcional del pasado.

Emergen, en torno a *Narcos*, una serie de tensiones concernientes al “derecho a la memoria”. Los puntos críticos de este debate apuntan, por una parte, hacia el cuestionamiento de quiénes poseen derecho legítimo a contar la historia, desde qué perspectivas y cómo ellas deberían ser contadas. Por otra parte, cuestionan también el derecho a la representación legítima de la experiencia y el derecho a olvidar por parte de una sociedad que se resiste a la representación sobresimplificada de un pasado doloroso y cercano. Dicho de otro modo, se problematiza en torno a quiénes, desde dónde, cómo, por qué y para qué, y para quiénes se reconstruye, ficcionaliza y trivializa una historia compleja y desgarradora, una herida aún sangrante en la historia colombiana reciente

Referencias bibliográficas

- Assman, J. (2008). Communicative and Cultural Memory. En A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 109-118). Berlin/Nueva York: Gruyter.
- Assman, J., & Czaplicka, J. (1995). Collective Memory and Cultural Identity. *New German Critique*, 65, 125-133. DOI: 10.2307/488538
- Beauregard, L. P. (16 de octubre de 2015). Netflix habla español. *El País*. Recuperado de http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/29/actualidad/1430337224_439278.html
- Bolter, D. J., & Grusin, R. (1999). *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Bolter, D. J., & Grusin, R. (2011). Inmediatez, hipermediación, remediación. *Cuadernos de Información y Comunicación*, 16, 29-57. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/viewFile/36986/35795>
- Brancato, Ch., Bernard, C., & Miro, D. (Creadores). (2015). *Narcos* [serie de televisión]. Colombia, Estados Unidos: Netflix.
- Brooks, P. (1995). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. New Heaven y Londres: Yale University Press.
- Chalaby, J. (2003). Television for a new global order. Transnational Television Networks and the Formation of Global Systems. *Gazette: The International Journal for Communication Studies*, 65(6), 457-472. DOI: 10.1177/0016549203065006003
- Chalaby, J. (2005). *Transnational Television Worldwide. Towards a New Media Order*. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd.
- Chalaby, J. (2007). Beyond Nation-Centrism: Thinking International Communication from a Cosmopolitan Perspective. *Studies in Communication Sciences - Journal of the Swiss Association of Communication and Media Research*, 7(1), 61-83. Recuperado de <http://openaccess.city.ac.uk/5819/>
- Chalaby, J. (2016). Television and Globalization: The TV Content Global Value Chain. *Journal of Communication*, 66(1). DOI: 10.1111/jcom.12203

- Cornejo, J. (2016). *El caso Netflix (2012- 2015). Nuevas formas de pensar la producción, distribución y el consumo de series dramáticas* (Tesis doctoral). Universitat Ramon Lull, Barcelona.
- Erll, A. (2008a). Cultural Memory Studies: An Introduction. En A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 1-11). Berlin/Nueva York: Gruyter.
- Erll, A. (2008b). Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory. En A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 389- 398). Berlin/Nueva York: Gruyter.
- Erll, A. (2009). Remembering across Time, Space, and Cultures: Pre-mediation, Remediation and the “Indian Mutiny”. En A. Erll & A. Rigney (Eds.), *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory* (pp. 109-138). Berlin/Nueva York: Gruyter.
- Erll, A. (2011). Travelling Memory. *Parallax*, 17(4), 4-18. DOI: <http://dx.doi.org/10.1080/13534645.2011.605570>
- Erll, A., & Rigney, A. (2009). Introduction. Cultural Memory and its Dynamics. En A. Erll & A. Rigney (Eds.), *Mediation, remediation and the dynamics of cultural memory* (pp. 1-14). Berlin/Nueva York: Gruyter.
- Herlinghauss, H. (2002). *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Landsberg, A. (2004). *Prosthetic memory. The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- Livingstone, S. (2009). On the mediation of everything: ICA presidential address 2008. *Journal of Communication*, 59(1), 1-18. DOI: 10.1111/j.1460-2466.2008.01401.x
- Martín-Barbero, J. (2015). La Televisión: una cuestión de espacio. En J. M. Pereira (Ed.), *Televisión y construcción de lo público* (pp. 61-70). Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Mittel, J. (2015). *Complex TV. The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. Nueva York: New York University Press.

- Neiger, M., Meyers, O., & Zandberg, E. (Eds.). (2011). *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Netflix. (6 de enero de 2016). *Netflix sigue expandiéndose por todo el mundo*. Recuperado de https://media.netflix.com/es_es/press-releases/netflix-is-now-available-around-the-world
- Netflix. (2017). *About Netflix*. Recuperado de https://media.netflix.com/es_es/about-netflix
- Oaks, R. (8 de mayo de 2017). Netflix: What the world is watching. *Highspeedinternet*. Recuperado de <https://www.highspeedinternet.com/resources/netflix-what-the-world-is-watching/>
- Parrot Analytics. (2015). *Incumbents and Challengers: what's the current status?* Recuperado de http://www.parrotanalytics.com/wp-content/uploads/2015/11/Incumbents-and-Challengers_The-Current-Status.pdf
- Ricoeur, P. (1996). *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI
- Rigney, A. (2005). Plenitude, scarcity and the circulation of cultural memory. *Journal of European Studies*, 35(1), 11-28. DOI: <https://doi.org/10.1177/0047244105051158>
- Rigney, A. (2008). The Dynamics of Remembrance: Texts Between Monumentality and Morphing. En A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (pp. 345- 356). Berlin/Nueva York: Gruyter.
- Rojas, K. (23 de febrero de 2017). Netflix apunta a buscar historias locales para una audiencia global. *Gestión*. Recuperado de <http://gestion.pe/empresas/netflix-apunta-buscar-historias-locales-audiencia-global-2182912>
- Shaw, L. (12 de enero de 2017). Netflix quiere que el mundo se vuelva adicto a su programación. *Bloomberg Businessweek*. Recuperado de <https://www.bloomberg.com/news/features/2017-01-12/netflix-quiere-que-el-mundo-se-vuelva-adicto-a-su-programacion>
- Singer, B. (2001). *Melodrama and Modernity*. Nueva York: Columbia University Press.
- Verón, E. (2009). El fin de la historia de un mueble. En M. Carlón & C. Scolari (Eds.), *El fin de los medios masivos: el comienzo de un debate* (pp. 229-248). Buenos Aires: La Crujía.