

Conflicto en pantalla chica

**Un análisis de la representación del paramilitarismo en la televisión colombiana a partir
de la serie *Tres Caínes***

Jesús Andrés Gallón Montes

Monografía para optar al título de sociólogo

Asesor

Simón Puerta Domínguez

Magister en Filosofía

Universidad de Antioquia

Facultad de Ciencias Sociales y Humanas

Departamento de Sociología

Medellín 2019

Agradecimientos

Las páginas siguientes son un testimonio simbólico de una sinergia de esfuerzos de un sinnúmero de seres que confabularon para hacer este momento posible. A ellos quiero agradecer, a quienes permanecieron en todo el proceso y a quienes transitaron por él. Este trabajo es tan mío como de quienes aportaron en mi proceso formativo.

Quiero agradecer especialmente a mis profesores y compañeros, a las amistades que se construyeron en esta aventura del conocimiento. Agradezco especialmente a Simón Puerta Domínguez por su constante disposición a compartir su experiencia y conocimiento para la construcción de este texto, por mostrarme unas ciencias sociales críticas y abiertas a pensarse los retos actuales desde rincones a veces olvidados como la cultura. Así mismo quiero agradecer a Marta Domínguez y Bladimir Ramírez por estar prestos a guiar momentos específicos e inesperados de este trabajo.

Por último, a cada uno de los miembros de mi familia, que desde su capacidad aportaron en incontables aspectos para que este proceso culminara de forma exitosa, e indiscutiblemente a mi madre, sinónimo de la mayor fortaleza y resistencia que alguien pueda encarnar.

Contenido

Resumen.....	4
Introducción	6
1. Cómo existe la televisión en Colombia	15
1.1 La televisión en Colombia.....	16
1.2 Producción ligada a la publicidad	21
1.3 Televisión y cotidianidad	27
1.4 Ver y ser visto	30
1.5 Contexto de emisión de <i>Tres Caínes</i>	35
2. Posibilidad empática y aura en <i>Tres Caínes</i>	43
2.1 Posibilidad de experiencia empática	44
2.2 Aura.....	54
3. Medios, paramilitarismo y víctimas.....	65
Conclusiones.....	92
Referencias.....	100

Resumen

El presente trabajo indaga, a partir de la serie *Tres Caínes* de RCN televisión, la narración que la televisión hace del conflicto armado en Colombia, y específicamente del paramilitarismo, extendiendo un determinado sentido en los espectadores sobre los hechos que se abordan en el marco de una industria que por sus dinámicas presenta limitaciones y posibilidades. Para dicho propósito, el seriado, basado en la vida de los hermanos Castaño Gil, se entiende como parte de una realidad más amplia, por lo que necesita ponerse en diálogo con el contexto y el medio en el que se emite. Este análisis se plantea como un aporte a las discusiones existentes sobre la televisión, y la serie en cuestión, por un lado, y sobre el conflicto armado colombiano por el otro, por medio de la propuesta de un circuito de relación entre el ejercicio de narración de la guerra, la televisión y la cultura.

Palabras clave:

Televisión, conflicto armado, paramilitarismo, hegemonía.

Abstract:

The current work inquires, from RCN television series *Tres Caínes*, the narration television makes about the armed conflict in Colombia, specifically about paramilitarism, spreading a certain sense among spectators about events addressed within an industry which as a result of its dynamics presents limitations and possibilities. For that purpose, the series, based on the Castaño Gil brothers' life, is understood as part of a wider reality, for which it is needed to engage it in a dialogue with the context and the media in which it is broadcasted. This analysis is approached as

contribution to existing discussions about television and the series in question on one side, and about Colombian armed conflict on the other, through the proposal of a relation circuit between the war narration exercise, television and culture.

Key words:

Television, armed conflict, paramilitarism, hegemony.

Introducción

El paramilitarismo en Colombia no sólo se fundamentó en un accionar militar, sino que, como toda lucha por el poder, tuvo que dar el salto al campo de la disputa por el sentido y la legitimación de su accionar a través de un discurso que sustentara ideológicamente su lucha, buscando persuadir a la población del país por los medios que se lo permitieran, en un intento por establecer un consenso que los favoreciera.

Así, Vilma Liliana Franco (2009) afirma que: “con su función poética y retórica, la propaganda hace pasar por realidad lo anhelado, es decir, sustituye la realidad por otra a la cual se deben plegar los hombres” (p. 426). La propaganda será exitosa, según ella, si es recibida por una audiencia que no pueda distinguir lo real de lo ficticio (Franco, 2009). Es por eso que esta socióloga da un papel esencial a los medios de comunicación, basándose en la revisión de manuales contrainsurgentes, los cuales reconocen a dichos medios el impacto para “la conducción política (...) la formación de políticas y la voluntad nacional” (Franco, 2009, p. 436-437).

Esta propensión por incidir en la voluntad nacional de los medios de comunicación es reconocida por Luisa Acosta, al referirse a la televisión de la siguiente manera:

(...) la televisión construye un relato colectivo al que le da estatus de memoria colectiva; en este, construye el hecho simbólico, lo pasa a través de la imagen, y dicho relato termina convertido en un mito urbano. El valor simbólico de estas imágenes tiene el poder de movilizar de forma masiva a la población sobre un consenso en torno a hechos contruidos o alrededor de su orientación al consumo (Acosta, 2011, p. 296).

Para hacerlo, la televisión se vale de una serie de formatos que van evolucionando con el tiempo. Desde finales de los setenta, la telenovela se logró consolidar como el formato por excelencia de consumo de los colombianos, logrando a través del melodrama movilizar “los sentimientos básicos” (Acosta, 2011, p. 296). Pero las producciones televisivas se dan en un contexto nacional en el que

existe una estrecha relación entre la esfera política y los canales privados, por lo que, según Acosta (2011), estos últimos “reducen su margen de visión sobre los hechos, de tal forma que, teniendo los más altos niveles de sintonía, privilegian enfoques y tratamientos de la información noticiosa, muchas veces magnificando o reduciendo la importancia del acontecimiento” (p. 293).

Estos enfoques construyen el relato que se difunde en los programas de televisión y que, al tratarse de producciones basadas en hechos reales, sus narrativas se insertan en los imaginarios de los espectadores, desarrollando, como lo afirma Acosta (2011) “el proceso de construcción de la expresión de los mitos y fantasías colectivos” (p. 266). Por esta relación con hechos reales y ficticios se pretende indagar por la serie de RCN televisión *Tres Caínes*, la cual narra de forma biográfica la vida de los hermanos Castaño Gil y su papel en el desarrollo del paramilitarismo en el país.

Esta serie, que fue emitida del 4 de marzo al 18 de junio de 2013, se da en el marco del proceso de paz entre el gobierno colombiano y la insurgencia de las FARC en la Habana, Cuba. Es en este momento de sensibilidad política nacional que se genera una fuerte discusión en distintas esferas de la vida pública sobre lo que ella implica para la memoria de los hechos narrados y de los personajes que la trama trae a colación. Franz Flórez (2016) dice sobre ella que “como ninguna otra en Colombia antes o después, fue objeto del rechazo y debate moral de una parte del público (que incluyó el retiro de parte de la pauta publicitaria), facilitada por las redes sociales (*Twitter, Facebook, blogs*), mientras que otra parte de la opinión pública hacía una defensa mercantil y estética de la misma” (p. 13).

Dicho elemento de la memoria se revela como central e irresuelto en el contexto mencionado de los acuerdos de paz. Concretamente con el caso del paramilitarismo, el diario *El Espectador* publicó un artículo el 20 de febrero de 2018 titulado *El bloque metro de las AUC, un asunto que poco se ha indagado*, a propósito de las investigaciones sobre la presunta relación del expresidente Álvaro Uribe Vélez con esta agrupación paramilitar creada precisamente por la casa Castaño. La falta de

indagación que permita esclarecer los hechos ocurridos en el conflicto colombiano llevan a que estos vacíos sean llenados con la invención, a partir de relatos difundidos por los medios de comunicación, como la serie en cuestión. Así, como lo establece Eric Hobsbawm (2002), “en la medida en que existe referencia a un pasado histórico, la peculiaridad de las «tradiciones inventadas» es que su continuidad con éste es en gran parte ficticia” (p. 8).

El éxito de este relato, para lograr imponerse sobre los otros, depende en parte de su capacidad para llegar ampliamente a la audiencia. Lo anterior es la razón por la cual *Tres Caínes* constituye un ejemplo fundamental de la amplitud de la difusión de narraciones en torno a hechos y personajes involucrados en el conflicto, ya que su índice de *rating* se mantuvo en un nivel bastante importante en comparación con las demás producciones emitidas durante ese periodo, ocupando en varias oportunidades el primer puesto.

Además de lo anterior, la serie del libretista Gustavo Bolívar parece configurar uno de los primeros ejemplos de lo que se ha denominado las bio-novelas, en lo referente a personajes claves para la historia política del país. Recientemente, el mismo canal que emitió en ese momento *Tres Caínes* lanzó la novela inspirada en la vida de Jaime Garzón, la cual tampoco ha escapado de debates, con la diferencia de que el *rating* marcado por ella no es tan favorecedor como lo fue con la de los hermanos Castaño.

El antropólogo Franz Flórez (2016) tomó esta serie y la polémica que la rodeó para su tesis de maestría, entendiéndolas “como enunciados, para no restringir el análisis a un problema de “apología del delincuente” por parte de la industria del entretenimiento, acotación que tiende a enfocar un problema moral de maldad como si fuera de ilegalidad e impunidad” (p. 15), buscando ir más allá de la comprensión de la serie en relación con el mercado del entretenimiento.

La intención del presente trabajo es continuar ese debate, trascendiendo el estudio de la serie y los discursos en torno a ella como un universo de sentido auto-contenido, donde se enfrentan unos discursos con otros. Se entiende la serie como parte de una realidad más amplia que necesita ser contrastada con el contexto y el medio en el que se emite, en términos de cómo se abordan los hechos del conflicto presentados ficcionalmente en el marco de una industria que implica limitaciones y posibilidades. Lo anterior, sin reducir el análisis a los valores presentes en los diálogos de la serie y en la discusión sobre ella, ya hecho por demás en el trabajo de Flórez, debido a que como afirma Elizabeth Jelin (2002) apoyada en Pierre Bourdieu, “el poder de las palabras no está en las palabras mismas, sino en la autoridad que representan y en los procesos ligados a las instituciones que las legitiman” (p.35). Así las cosas, lo que se está buscando es problematizar la narración del conflicto colombiano en televisión a partir del abordaje biográfico de la serie *Tres Caínes*, centrándose en lo que Benedict Anderson (1993) llamaría el *tiempo interior* de la obra.

El análisis propuesto cobra relevancia gracias a que se plantea aportar a la discusión ya existente sobre la serie por un lado, y sobre el conflicto armado en el país por el otro, el establecimiento del circuito de relación entre el ejercicio de narración de la guerra, la televisión y la cultura, permitiendo entender las potencialidades y problemáticas presentes en la producción televisiva, para incidir en el sentido que se le da a los hechos referentes a los actores armados y no armados durante el conflicto en el país. En ese sentido, es menester desarrollar el marco contextual de la televisión y de la serie en el país, así como analizar tanto las decisiones formales de la serie en relación al medio en el que se produce y el contexto en el que se emite como los relatos que se construyen al interior de la misma con relación a los hechos narrados del conflicto.

Lo anterior, partiendo desde la concepción de que la televisión participa de forma activa en proponer un tipo de narración sobre la guerra desde su vinculación con la cotidianidad de las

audiencias, lo cual tiene un fuerte trasfondo político. Esto es así, debido a lo que Max Horkheimer y Theodor Adorno (2007) denominan la “ilusión de duplicación” producida por la industria cultural, que hace que el espectador perciba la realidad exterior como una extensión del espectáculo de la pantalla. Es gracias a esta ilusión que las manifestaciones de la cultura se convierten en pieza clave para entender una época histórica (Kracauer, 2006), ya que ellas se estandarizan gracias a la formación de un consenso, sobre el cual Edward Said (1990) afirma que “en cualquier sociedad no totalitaria ciertas formas culturales predominan sobre otras y determinadas ideas son más influyentes que otras; la forma que adopta esta supremacía cultural es lo que Antonio Gramsci llama *hegemonía*”¹ (p. 7).

En ese orden de ideas, se abordará la serie analíticamente para permitir adentrarnos en el sentido que ésta narra sobre el conflicto y que pretende extender en los espectadores para volverla hegemónica, aludiendo al mismo tiempo a las dinámicas del conflicto armado en el país, especialmente a lo que se refiera al accionar paramilitar.

Para llevar a cabo este trabajo, se hace necesario ubicar una serie de conceptos que permitan el análisis teórico de acuerdo a los intereses del mismo. Es así como para aquello que apele a la narración del conflicto con respecto al tratamiento de las víctimas retratadas en *Tres Caínes*, se utilizará como soporte la diferenciación hecha por Judith Butler (2010) de la aprehensión de unas vidas y el reconocimiento de otras, otorgándole al reconocimiento un papel superior en tanto término revisado y criticado desde Hegel, que, a diferencia de la aprehensión, se acerca al grado de conocimiento conceptual. El segundo término, en cambio, puede dar cuenta de diversas acciones de carácter menos profundo, como simplemente registrar un hecho, o en este caso una vida, que como forma de conocimiento está más asociada a aquello que se siente o se percibe a través de un conjunto

¹ Cursiva original del autor.

de determinantes sociales y contextuales “históricamente articuladas de «reconocibilidad»” (Butler, 2010, p. 18-19) que preceden al acto del reconocimiento. Al enmarcar esta discusión en un contexto de guerra, al igual que la serie aquí analizada, Butler (2010) tiene en cuenta las condiciones de precariedad de las víctimas producto de dicho escenario bélico, como la carencia en las redes socio-económicas de apoyo y protección, que exponen a estos sujetos de forma más recurrente a diferentes tipos de violencia y al pobre o nulo acceso a la satisfacción de las necesidades más primarias (Butler, 2010).

El siguiente concepto central es el de industria cultural, elaborado por Adorno y Horkheimer (2007) para referirse a la estandarización y la homogeneización extendida no sólo a la productividad económica, sino también en sentido moral, al de la cultura. En la industria cultural, con el desarrollo técnico que permite la producción idéntica de obras y objetos, se impulsa la uniformidad, cuyo ejemplo por excelencia, según los autores, es la televisión, debido a que sintetiza la radio y el cine, planteando todo un mundo de posibilidades que empobrecen los materiales estéticos. Este concepto es provechoso por su amplitud para indagar por las decisiones formales de la producción, sin limitarse a una categorización plana de la serie, sino a entender el trasfondo de los elementos analizados con relación al contexto en que se producen.

Así mismo, es importante el uso de lo que Walter Benjamin (2003) conceptualiza como aura. El aura en Benjamin apela al carácter cultico de la obra de arte, debido a que ésta aparece como lejana al ser consumida por un individuo aislado cuya relación con la misma es meramente contemplativa en el entendido que ella apela a una experiencia ajena y opuesta a la experiencia social. Es relevante hacer la salvedad de que actualmente lo que se presenta en las obras de arte y en general en los productos del entretenimiento tendría que entenderse como aspectos post-auráticos, debido a que mantiene una parte de la lejanía de la que hablara el berlinés, pero no en el mismo sentido en que

esto ocurría en la época a la que hacía referencia, al analizar las obras de arte de la burguesía clásica. En la contemporaneidad el aura ya no se manifiesta como el aislamiento del individuo frente a la sacralidad de la obra que se le aparece como lejana, sino que hace referencia a una masa que tiene acceso a la obra en cuestión, pero que genera un efecto de aislamiento entre la masa y la praxis, y en general con la política. Este concepto servirá para hacer referencia a aquellos elementos que cobran relevancia en la trama de *Tres Caínes*, desplazando el contenido político que podría tener la serie, enfocándose en otro tipo de aspectos que atraen la atención de los espectadores y desvían la mirada de lo que conformaría *lo estructural* que permita acercarse a comprender las dinámicas políticas de la guerra narradas en la serie.

A su vez, es fundamental para el presente trabajo entender los mecanismos bajo los cuales opera la lógica de la televisión, para lo cual se tomará como referente a Bourdieu (2008) en *Sobre la televisión*, buscando detectar los elementos que él desarrolla en su análisis, como la discusión sobre el ver y ser visto, el ocultar mostrando de la televisión, el *rating*, el *fast thinking*, y los *faits omnibus* -hechos ómnibus por su traducción al español-, los cuales interesan a todo el mundo, no escandalizan a nadie y son de gran importancia para establecer el consenso.

Finalmente, como transversal al trabajo, aparece el concepto de hegemonía. Para desarrollarlo se abordará desde la propuesta de Antonio Gramsci, quien lo amplía más allá de las esferas de la conquista del poder político institucional. Es así como se empieza a comprender la hegemonía como la organización del consentimiento: el proceso que construye formas subordinadas de conciencia sin recurrir a la violencia o la coerción (Barrette, 2003). Esta organización del consentimiento, entonces, está fuertemente ligada a la construcción de ideas, a la disputa por los sentidos que logren cambiar o perpetuar un sentido común en la cultura de la sociedad. Gramsci entendía que la cultura es un campo sumamente complejo, que se va construyendo por procesos paulatinos y que depende de los cambios

en los modos de pensar, los cuales, como bien decía, no suceden por "explosiones" rápidas, simultáneas y generalizadas, suceden por el contrario casi siempre por "combinaciones sucesivas", según "fórmulas" diversísimas e incontrolables "por autoridad" (Gramsci, 2000). Ese sentido común, al ser cambiante, se va enriqueciendo con nociones científicas y filosóficas, que a su vez se expresan en las costumbres. Nos dice Gramsci que "el sentido común crea el futuro folklore, o sea una fase relativamente rígida de los conocimientos populares de un cierto tiempo y lugar" (Gramsci, 2000, p. 169). El concepto de hegemonía resulta útil por su capacidad abarcadora y porque permite explicar desde los mecanismos de persuasión que se observan en la obra cómo se interpela al espectador.

Para dar cuenta de los interrogantes planteados, se partirá en un primer momento por el análisis de fuentes primarias que permitan ahondar en dos asuntos fundamentalmente: primero, en el contexto político del país con respecto al proceso de paz entre la insurgencia de las FARC y el gobierno colombiano para el periodo previo al lanzamiento de la serie, es decir de enero a marzo de 2013, para lo cual se recurrirá a la revisión de uno de los diarios virtuales de mayor circulación a nivel nacional, como es El Tiempo y segundo, en la polémica generada en torno a la serie misma, analizando las declaraciones y entrevistas de los miembros de la producción.

Para el segundo momento del trabajo, centrado en lo que se ha denominado el tiempo interior de la obra, se recurrirá al análisis de todos los capítulos de la producción por medio de la visualización de la serie en DVD, la cual cuenta con ochenta capítulos. Esto se hará mediante la utilización de fichas que permitan dilucidar las tendencias existentes en la serie en torno al abordaje de los hechos del conflicto y los personajes involucrados en ellos, dando cuenta de lo que se omite y se refuerza. En cada ficha se registrará el número del capítulo, la descripción del hecho del conflicto narrado, los personajes involucrados en esos hechos, quiénes son mostrados en un primer plano y quiénes en un plano más general, cómo se muestran los hechos violentos, cuándo y para qué se usa el *flashback*,

desde qué punto de vista se narra el hecho, qué se dice explícitamente sobre el hecho, y se añade un comentario analítico.

El trabajo se estructura en tres momentos que dan cuenta de aspectos vinculados al propósito del mismo, siendo cada uno de ellos un capítulo, que se corresponden en la continuidad del desarrollo del estudio. En el primero de ellos se desarrolla el contexto histórico y teórico de la televisión en Colombia, iniciando con la historia de la televisión desde su llegada al país, los usos específicos que se le dieron, presentando el vínculo entre la publicidad y las producciones televisivas, llegando a la presentación del marco de discusiones que se estaban dando públicamente en el país en torno a los acuerdos de paz entre el gobierno y las FARC durante los meses anteriores al lanzamiento en RCN televisión de la serie *Tres Caínes*.

El segundo momento es el encargado de exponer la primera parte de los resultados arrojados, para lo cual los elementos encontrados en el seriado se agruparon en dos categorías que recogen las características presentes en el contenido, entendido como lo *no estructural*. Dichos elementos hacen referencia a lo que comprende la posibilidad de una experiencia empática en el espectador y la configuración de los componentes auráticos, en términos de Walter Benjamin, dentro de la serie.

El tercer momento sigue desarrollando el análisis de los resultados, pero esta vez con respecto a aquellos elementos entendidos como lo *estructural* en la serie, atendiendo a tres categorías que agrupan los componentes de la misma. En ese sentido, se verá la mirada que el seriado propone sobre los medios de comunicación en su papel durante el desarrollo del conflicto; así mismo, se presenta y analiza el enfoque sobre el paramilitarismo que plantea Gustavo Bolívar, libretista/guionista de la serie, para finalmente problematizar el abordaje de las víctimas dentro de la historia de los hermanos Castaño.

1. Cómo existe la televisión en Colombia

Incontables acontecimientos han transcurrido en el país desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días: grupos guerrilleros han surgido y se han reincorporado a la vida civil; grupos paramilitares se han creado y tras sus correspondientes procesos de desmovilización sus vestigios siguen haciendo parte de la política armada nacional; se vivió la creación de una nueva constitución política, que en su momento significó el salto a los valores modernos; se ha gozado por los deportes y llorado con las tragedias nacionales –e incluso con las internacionales-; papas han visitado el territorio nacional; alcanzamos la fama mundial producto del narcotráfico, impronta que continúa vigente a pesar de los esfuerzos hechos desde múltiples esferas por renovar la imagen del país; ganamos con orgullo un premio nobel de literatura (y recientemente el de paz); nos coronaron en reinados de belleza, y un sinfín de etcéteras de los cuales la televisión ha sido testigo.

La televisión es como aquella abuela que lo vivió todo, que todo puede contar en su forma particular de hacerlo porque en su experiencia tuvo acceso a todo, pero que no goza de tan buena memoria, que tiene *flash backs* y a veces sufre de nostalgia de su juventud. La televisión es esa abuela porque su rapidez y bastedad no le permite narrarlo todo, aunque todo lo haya visto. Por eso añora su pasado de gloria en un momento en que se siente en declive ante las nuevas ofertas visuales.

En el presente capítulo, se pretende dar cuenta del contexto histórico y teórico de la televisión en Colombia. En un primer momento se hará un recorrido rápido por la historia de la televisión desde su llegada al país, que permita entender el marco en el que ésta es presentada a los ciudadanos a través de los usos específicos que se le otorgan, los cuales fueron evolucionando con la incorporación de dinámicas nuevas impuestas por el mercado. Una vez expuesto esto, se presentará el vínculo, ahora indisoluble, entre la publicidad y las producciones televisivas. Lo anterior servirá como paso a la relación que se teje entre la televisión y los ejercicios de cotidianidad de los ciudadanos

espectadores. Dichos espectadores no solo ven la televisión, sino que se ven en ella, aspecto que será desarrollado así mismo en este capítulo. En todos los momentos anteriores las explicaciones contextuales se verán interrumpidas y complementadas por pinceladas de los diferentes análisis teóricos que servirán para nutrir de forma más completa los capítulos siguientes. Se cerrará con la presentación del marco de discusiones que se estaban dando públicamente en el país en torno a los acuerdos de paz entre el gobierno y las FARC durante los meses anteriores al lanzamiento en RCN televisión de la serie *Tres Caínes*.

Estos elementos nos servirán como lentes que develen las dinámicas internas y externas en las que se desenvuelve la televisión en el país. Tales lentes no deberán ser dejados de lado al adentrarnos en el resto del trabajo al análisis de la serie misma, y de los condicionamientos a los que se enfrenta, mientras ésta entra en un circuito de relación con el contexto en el que se emite.

1.1 La televisión en Colombia

Como afirman Peter Burke y Asa Briggs (2002) en su texto *De Gutenberg a Internet*, desde su nacimiento la televisión estuvo relacionada con la radio y el cine, a pesar de que estos dos hayan tenido orígenes muy distintos. La televisión, como síntesis de estas dos formas antes separadas de comunicación, estuvo más cerca a la radio al poner énfasis en el sonido, en un momento en que el reino de la imagen se ubicaba en el cine. Esta síntesis, que significaría la potencial riqueza de este nuevo invento, constituye aquello que hace a la televisión uno de los medios hoy en día más cuestionados, al mutilar su potencial narrativo producto del contexto que vio su nacimiento y que detuvo su desarrollo creativo.

Adorno y Horkheimer (2007) observan esto al entender la televisión como aquello que rebosa de posibilidades que empobrecen los materiales estéticos, avanzando en extender la identidad sobre ellos “como realización sarcástica del sueño wagneriano de la «obra de arte total»” (p. 169). Por su síntesis, la televisión se convirtió en uno de los mecanismos más eficientes para garantizar el ocio y la diversión, que en el contexto que la hizo existir –y hasta nuestros días- la convierte en un dispositivo de control porque “ver la televisión durante largos periodos de tiempo confirma funciones pasivas, aisladas y privadas de las personas, y consume mucho más tiempo del que podría dedicarse a fines políticos productivos” (Eagleton, 1997, p. 59), dándole protagonismo al acto de contemplar la televisión más que a los contenidos presentados en ella, muy en consonancia con la propuesta adorniana de diversión como escape a la realidad y aniquiladora de la rebeldía.

Dando un salto en la historia de la televisión, hasta la década de los cincuenta, que Burke y Briggs denominan *la era de la televisión*, se evidencia que los canales internacionales se extendían y la televisión llegaba cada vez más a los diferentes rincones del planeta. En el caso de la CBS, sus afiliaciones llegaban a Cuba, México y Puerto Rico, confirmando que el estilo de televisión comercial norteamericana tuvo mayor acogida por fuera de Europa, caracterizado por entretener de la manera que las audiencias querían, evitando a toda costa la ofensa pública al espectador (Burke y Briggs, 2002).

Fue precisamente en esa década que la televisión llegó a Colombia, bajo el mandato del general Gustavo Rojas Pinilla. La historiadora Luisa Acosta (2011) da cuenta de la primera emisión televisiva en el país siguiendo el Boletín de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Ese 13 de junio de 1954 la emisión tuvo una duración de casi cuatro horas. Acosta (2011) relata que:

La emisión transcurrió así: Himno Nacional y palabras del general Gustavo Rojas Pinilla, espacio informativo -Noticiero Internacional Tele News-, recital de piano, film documental, puesta en escena original de Bernardo Romero Lozano --El niño del pantano-, película, espacio de humor

concebido por Álvaro Monroy Guzmán y protagonizado por Los Tolimenses, película enviada por las Naciones Unidas -reportajes sobre colombianos en Nueva York-, recital de danzas folclóricas y, para cerrar, de nuevo el Himno Nacional (p. 263)

Las señales de una estrategia de unión en torno a la idea de los valores patrios, el discurso con tono de júbilo y complacencia del Presidente, su incesante reiteración de la necesidad de educar a los colombianos y la polarización entre las concepciones de cultura nos muestran un proyecto de carácter paternalista en el que el Estado hizo una altísima inversión para lograr el encuentro de los colombianos, al menos en el universo de las formas simbólicas (...) que con el tiempo lograrían consenso, no en el terreno de la educación ni de la cultura sino en el del consumo (p. 264).

El reconocido cineasta Pier Paolo Pasolini estaría de acuerdo con el término complacencia, mencionado por Acosta para describir la intervención del presidente, pero no solamente por tratarse de un proyecto de nación de acuerdo a los planes de gobierno de él, sino porque el medio por el que se transmitió el discurso habla ese mismo lenguaje: Para Pasolini, la televisión en sí misma es ya paternalista, más allá de quien la use para hablar, porque impone ese carácter. Según él “Los preceptos del padre se incluyen en una rígida lista de lo que se puede decir y hacer” (Pasolini, 2014 p. 71).

Es importante resaltar lo que Acosta identifica en la primera emisión televisiva en el país: que no existe una separación en la concepción de educación y de cultura, la cual es reducida a alta cultura, contrapuesta al entretenimiento de la cultura popular, la cual también se representa en la pantalla, fortaleciendo la idea de un gobierno incluyente, que los tiene en cuenta a todos, pero desde la exclusión misma (Acosta, 2011).

Extender la idea de inclusión se facilita con la televisión, ya que si lograra -fallidamente- sintetizar todas las formas de arte, tendría la facultad de resolver todas las necesidades de la población en términos de gustos y de consumo audiovisual. Lo problemático aquí es el carácter falaz de integración, ya que la televisión resulta encarnando aquel dispositivo que encierra en lugares

comunes, en lugares de confort a la población, impidiéndoles acceder a elementos nuevos que los confronten. La cultura a la que se accede en la pantalla chica se presenta para la población general, antes excluida de ella, como falso acceso democrático a elementos que en muchos casos no pueden aprehender, y su divertimento popular como escapatoria a la realidad, a la vez que como otra cara de la moneda de la falaz inclusión por medio de la representación de lo popular, que justamente termina reforzando esos lugares comunes que son la base constituyente de la cultura de masas. Con respecto a la serie *Tres Caínes*, podrán verse en los capítulos dos y tres de este trabajo aquellos aspectos que no son desarrollados lo suficientemente para permitir a los espectadores aprehender la complejidad de los hechos narrados en torno al conflicto armado en Colombia en lo que concierne al paramilitarismo.

Frente al panorama en cuestión, se empezaron a despertar reacciones en los años setenta de algunos lugares que recibían los patrones de entretenimiento e información adoptados de Estados Unidos, especialmente generados en América Latina, como lo afirman Peter Burke y Asa Briggs (2002):

En Latinoamérica, donde el imperialismo cultural ocupaba el centro de los estudios sobre los medios y las comunicaciones, la televisión comercial era el blanco más destacado de los ataques. En las duras palabras del delegado chileno a un posterior Grupo de Trabajo de Naciones Unidas, la televisión competitiva, comercial, «al bajar los niveles y ofrecer las heces de la cultura de masas», constituía «una fuente de preocupación para nuestros educadores, sociólogos y estadísticos, así como para todos los que participamos en una política cultural que trata de ennoblecer al pueblo y no de degradarlo» (p. 288).

En consonancia con los flujos de colonización de las dinámicas televisivas en el subcontinente, en Colombia precisamente para esa década se consolida la telenovela como género por excelencia. Según Luisa Acosta (2011), esto es posible por la formación de talentos por fuera del país, por el alejamiento del lenguaje radiofónico, que es trasladado a la televisión en sus inicios, permitiendo que

ahora este medio desarrollara una “configuración dramática del lenguaje” (p. 285), y por último por los avances en materia tecnológica, facilitando la edición y el montaje, sumado a la llegada de la televisión a color. Todo ello logra, según la historiadora, cautivar al televidente.

Este género, como cualquier otro, tiene que entrar a coexistir con las lógicas establecidas en el medio televisivo, las cuales son descritas por el crítico de televisión colombiano Omar Rincón con el fin de, según él, comprender mejor las condiciones que definen y los momentos que constituyen a la televisión (Rincón, 2002).

Esta lógica está compuesta por rutinas profesionales, a su vez sub-compuestas por lo industrial, lo comunicativo y lo creativo. También hace parte de ella la producción, que no puede escapar a las lógicas industriales, pero que trasciende ello, ya que como afirma Rincón (2002), el productor con su visión configura una “instancia que piensa y se imagina la televisión y los modelos de sociedad que se proponen” (p.78); es así como en Latinoamérica se consolidó aquella visión melodramática en las producciones, que responden al contexto, al *ethos* de los sujetos que están por fuera de la pantalla, pero que se reconocen, se refuerzan y se moldean desde la pantalla misma. Otro elemento presente es el diseño, cuyo momento final es el libreto. No pueden olvidarse la realización y la programación, la primera caracterizada por la construcción visual, dejando de lado por un momento el imperio de la palabra narrada heredado de la radio, y la segunda por ser el elemento central hoy en día, en el sentido en que, por su flujo permanente, se debe atrapar al televidente más allá de la sintonía de un programa específico. La comercialización es un asunto central dentro de la lógica que Rincón describe, ya que recuerda que la televisión a fin de cuentas es un negocio que existe mientras produzca ganancias, las cuales dependen del *rating* de los programas presentes en ese flujo que debe atrapar al televidente (la cuestión del *rating* se retomará más adelante con ayuda del sociólogo francés Pierre Bourdieu), evitando por los medios necesarios que el espectador huya a través del *zapping* o

desista del medio. También está presente el mensaje, compuesto por el contenido –lo visible-, el significado social, el discurso –la ideología que sustenta al programa-, lo categorial, lo cultural, la narrativa y lo técnico-expresivo. A su vez se encuentran como componentes de la lógica de la televisión el consumo, la recepción y los usos (Rincón, 2002).

Acá se hizo un barrido rápido por estos elementos, que resultan fundamentales si se quiere hacer un ejercicio analítico a partir de los contenidos televisivos que no se limite a ellos mismos, sino que busque ubicarlos como creaciones que entran a jugar en el tablero social de representaciones y construcción de imaginarios, que si bien pueden ser tomados como un universo simbólico para sí mismo, la realidad es que nunca nacen ni mueren en el aislamiento de quienes la consumen y del medio que les da vida. Muchos elementos que conforman el fondo de los diferentes momentos de la lógica televisiva quedaron por fuera del barrido hecho, por lo que se recomienda al lector ir a la obra de Rincón (2002) para profundizar en ellos si sus intereses se lo exigen.

1.2 Producción ligada a la publicidad

La publicidad estuvo estrechamente ligada a la televisión desde el primer instante, formando una sinergia que dificulta la posibilidad de imaginar la una sin la otra. Como dan cuenta Burke y Briggs (2002), John Logie Baird, uno de los inventores a los que se le adjudica la existencia de la televisión, dependía de fondos ajenos, favoreciendo la introducción de la publicidad televisiva.

Esta realidad no fue ajena al contexto colombiano, donde la televisión se relacionó desde su llegada con la agenda del gobierno, como muestra de modernización producto de la gestión del Estado, así como mecanismo de difusión de promesas gubernamentales, como se manifestó anteriormente. Acosta (2011) afirma que la televisión “cumplió un papel central en los procesos de aceleración de la modernización, por una parte, en cuanto a las relaciones y costumbres sociales y,

como consecuencia de estos cambios, una transformación -aún más rápida- en el desarrollo de instituciones sociales que atendieran al carácter de lo que se configuró como un nuevo país” (p. 265). Desde ese mismo año ya se invitaba por medio de la prensa a que las empresas privadas pautaran en televisión, en una modalidad cooperativa entre el Estado y el sector privado, quienes podían explotar espacios en la programación del canal nacional, siguiendo lo que hacían las radios Caracol y RCN (Acosta, 2011). Además de esto, la televisión empezó a incentivar modelos de conducta y de consumo asociados a la modernización, cuyo auge empieza a notarse en los setenta gracias al desarrollo del sector comercial en las principales ciudades del país, convirtiendo los centros comerciales en los lugares de encuentro y diversión (Acosta, 2011).

La historiadora colombiana también presenta la aparición de los programas concurso dentro de las formas en que la televisión guardó una relación estrecha con la modernización y el consumo. Frente a esto, nos dice que “los programas de concurso intentaron cumplir el sueño de acceder a una posición social y económica por la vía del menor esfuerzo (...) También la suerte y el azar se proponían culturalmente como fórmulas de solución para la crisis económica y social, y desde los medios se promovió la idea del golpe de suerte o el «milagrito»” (Acosta, 2011, pp. 281-282). Esta ideología detrás de los programas concurso que describe es un reflejo de cómo la televisión se convierte en el dispositivo de difusión de una serie de mitos que sustentan las dinámicas sociales que caracterizan la modernidad, esta vez a través del mito del éxito impulsado por la industria cultural (Adorno y Horkheimer, 2007), el cual es prometido a todos por igual, teniendo conciencia de la imposibilidad de que se cumpla en todos los casos, pero haciendo aparecer la probabilidad existente como igual para todos. Esta imagen de igualdad de probabilidades que se extiende para todos es la ideología detrás del mito del éxito de la industria cultural.

No a todos debe llegar la fortuna, sino sólo a aquel que saca el número premiado, o más bien a aquel que ha sido designado por un poder superior, normalmente por la misma industria de la

diversión, que es presentada como incesantemente en busca de un afortunado (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 189).

Dentro de esta dimensión industrial en la que se desarrolla la televisión, su “unidad de funcionamiento narrativo y forma de organización” es el canal, el cual para lograr sobrevivir en la industria, deben garantizar que el entretenimiento que ofrecen sea aquel que las audiencias sintonicen, de ahí la importancia de la figura del *rating* (Rincón, 2006, pp. 171 -174), que según Luisa Acosta (2011) es el elemento que define los horarios de la programación de acuerdo a la oferta y la demanda, convirtiendo los denominados horarios *triple A* en territorio de disputa y de conquista en los canales privados, que gozan del liderazgo en la sintonía. Debido a dicho liderazgo, en el presente trabajo se tomarán en cuenta las dinámicas de los canales privados al describir el comportamiento de la televisión, dejando de lado la oferta de los canales públicos y las lógicas que los rigen, que, por cuyo carácter de financiación, el interlocutor es un espectador que se despoja parcialmente del vestido de potencial consumidor.

Es precisamente por los condicionamientos impuestos por el *rating* que la telenovela se logró consolidar en toda América Latina, reemplazando otras propuestas televisivas, dentro de lo que desempeñaron una tarea fundamental los canales privados latinoamericanos, quienes llegaron a acuerdos comerciales (Acosta, 2011).

Si el análisis se encierra en lo anterior, se podría estar de acuerdo con lo que afirma Omar Rincón, cuando dice que “la televisión es *comerciales rellenos de programas* (...) Como importa el negocio, el objetivo que busca cada programa es llegar al mayor número de televidentes” (Rincón, 2002, p. 39). No obstante, y entendiendo al revisar su producción escrita que Rincón no reduce la televisión a ello, hay que traer al análisis el hecho de que los contenidos televisivos no son producto del azar, que deben ser pensados para que atraigan la mayor cantidad de televidentes, quienes encarnan

potenciales consumidores de lo que se pauta. Pero la cuestión tampoco se reduce a ello, ya que la programación tiene implicaciones que trascienden, de forma consciente o no consciente, la invitación al consumo de determinados productos, generan consecuencias, mueven de lugar a los espectadores, se fusionan con sus sentidos para reinterpretar la realidad.

Si nos restringimos a leer la televisión como máquina de venta de jabones –figura usada por Rincón– nos quedamos en el análisis más elemental y tal vez dejando de lado algo más importante. Atendiendo el llamado de Pierre Bourdieu, hay que plantear que detrás de ello no sólo está el deseo de vender, sino toda una serie de mecanismos invisibles de censura que la televisión encarna para mantener el orden simbólico (Bourdieu, 2008). Esta censura no hace referencia exclusivamente a lo que activamente se decide ocultar por tener alguna capacidad de cuestionar dicho orden, sino que se refiere, especialmente, a aquello que se está diciendo, y que resulta fútil, para ganar terreno sobre aquello de importancia que puede ser peligroso si se le presenta a la audiencia.

De acuerdo a esto, como afirma Acosta (2011), las telenovelas se fortalecieron por su capacidad de cautivar audiencias, sin dejar de entenderlas en un sentido más amplio, ya que ponen a circular estereotipos, construyen relatos artificiales a costa de la exclusión de la memoria colectiva, que “terminan cumpliendo funciones míticas sobre las fantasías colectivas. Esto se traduce, en la práctica, en una disminución significativa de la capacidad de los ciudadanos para ver el mundo, construir sentido y tomar decisiones de orden personal y privado” (p. 292-293).

A su vez, el imperio del *rating* constriñe las potencialidades de la televisión, ya que según Rincón (2002) la exploración de formatos, estéticas y contenidos se mutila en las salas de junta de los empresarios de la industria, al implicar arriesgar la audiencia ganada. Por ello, el crítico apela a la televisión como “uno de los lugares menos innovadores que existen en nuestra sociedad” (Rincón,

2002, p. 40), o lo que es lo mismo, uno de los lugares más conservadores en ella, lo que la aleja del arte, al coartar su potencial creativo. Este reclamo presente en Rincón puede prolongarse en la idea que arriesgadamente oso proponer aquí: El arte no puede ser conservador en términos creativos, puede serlo en términos del sentido que difunde determinada obra, pero no en cuanto a la exploración estética; el arte debe siempre estar llamado a superarse a sí mismo².

Por ese carácter de constreñimiento es que Bourdieu invita a luchar contra el *rating*, desenmascarando el mito democrático de las audiencias. El sociólogo francés afirma que el *rating* es una sanción de la economía, una imposición del mercado sobre el consumidor que se supone ilustrado y libre, en contra de una razón pública, de la opinión colectiva que sería una expresión democrática racional (Bourdieu, 2008).

Luisa Acosta (2011) expone, a propósito de la censura, la relación entre los canales privados y las esferas políticas del país gracias al carácter comercial de los primeros. Esto implica que estos canales privados “privilegian enfoques y tratamientos de la información noticiosa, muchas veces magnificando o reduciendo la importancia del acontecimiento. De hecho, los noticieros –debido a la presión del *rating*– han iniciado un nuevo estilo de producción informativa, en la que construyen el hecho noticioso y espectacularizan su presentación” (p. 293).

² Este llamado no obedece a la nostalgia del aura presente en las obras de arte de la burguesía clásica, sino a la convicción de que explorar formas creativas de narrar que apoyen o incluso superen la palabra, permitiría así mismo explorar formas creativas de acción política. Es importante resaltar que la relación aquí planteada entre exploración creativa en el arte y acción política no es de causa y efecto, como el mismo Walter Benjamin constató con respecto a la posibilidad del carácter lúdico del cine.

Bourdieu llama a estos hechos contruados y convertidos en noticia a través de la espectacularización los *faits omnibus*³—de ahora en adelante *hechos ómnibus* por su traducción al español—, los cuales son usados para encubrir lo realmente importante, gracias a su carácter de interés universalizado, que además parecen inofensivos porque no generan ningún tipo de escándalo, ya que lo que buscan es el consenso al no dar cuenta de nada importante en un contexto en el que cada minuto es económicamente valorado. Por eso su carácter esencial para entenderlo, ya que, si se emplea tiempo que le cuesta dinero a la industria en mostrar algo banal, es porque en verdad tiene mucha importancia al esconder lo que ciertamente debería interesar al público (Bourdieu, 2008). A este mecanismo de censura, que, de nuevo, busca mantener el orden simbólico, Bourdieu lo llama *ocultar mostrando*.

Si de soportar un orden simbólico hablamos, ya se vio con Bourdieu que la televisión es imprescindible, especialmente si se tiene en cuenta su alcance universal, que la hace parecer democrática porque todos tendrían acceso a ella, siguiendo el segundo mandamiento de la televisión, según están enumerados por Omar Rincón, quien sigue asimismo a Moses Znaimer (Rincón, 2006, p. 196). Esta idea de televisión democrática que iguala democracia a acceso a la programación, resulta profundamente problemática, ya que la televisión tiene una serie de implicaciones que la alejan de ser democrática, y resulta más un dispositivo de afirmación cultural, utilizando mecanismos que se evidencian desde la primera emisión televisiva en Colombia para disfrazar la exclusión regente en la cultura de incluyente y universal, reduciéndola a la cuantificación del acceso. Por todo lo anterior, en un lamento de resignación, Omar Rincón invita a abandonar las ilusiones con la televisión, entendiendo que “este medio de comunicación está hecho para cosas bien diferentes de

³ El concepto aparece en el texto en francés (Bourdieu, 2008, p. 16) y no en su traducción al español.

educar y formar moralmente a la sociedad: sirve para hacer industria, entretener y contar historias (...) En este contexto, la televisión de calidad es aquella que se hace eficiente como industria” (Rincón, 2006, p. 179).

La anterior afirmación de Rincón se salva de caer en una suerte de esencialismo negativo de la televisión que la vuelve antagónica con la promoción de un cambio social al ubicar la *televisión de calidad en este contexto*, permitiendo pensar que, al superar el carácter de mercado de la industria, podría resignificarse la calidad en televisión. Es importante en ese sentido rescatar una posición dialéctica de acuerdo a la postura de Bourdieu, que entiende este medio como parte de las luchas por la perpetuación de un orden simbólico, que, en el ánimo de ser disputado, lejos de ver la televisión como un dispositivo a eliminar, se convierte en un elemento a comprender en la necesidad de ganarle terreno a sus dinámicas conservadoras. En consonancia con ello está la visión gramsciana que entendería este medio como una trinchera necesaria para disputar el sentido, es decir la hegemonía.

1.3 Televisión y cotidianidad

Desde siempre la televisión ha estado bajo la lupa crítica de algunos sectores. Frente a esto Peter Burke y Asa Briggs (2002) traen a colación que sus defensores afirmaban que la prioridad era educar y no entretener, al ocupar cada vez más el tiempo de los espectadores. Quienes eran cercanos a la radio y el cine manifestaban poco entusiasmo e incluso aprensión por la televisión al finalizar la Segunda Guerra Mundial. No obstante, la televisión se seguía expandiendo, contradiciendo la creencia inicial sobre la atracción exclusiva de las clases altas por este dispositivo de comunicación: “más de la tercera parte de la población poseía uno (...) Sin embargo, incluso en 1948, *BusinessWeek*, extasiada ante un *boom* de posguerra, llamó a la televisión «el último y máspreciado lujo de los pobres» y proclamó ese año como «el año de la televisión»” (Burke y Briggs, 2002, p. 263).

Seis años más tarde llega la televisión al país, y desde ese momento su expansión en los hogares colombianos comenzaría de forma escalonada, modificando, como lo relata Luisa Acosta (2011), su disposición espacial. Pero la modificación en las casas producto de la llegada de la televisión va más allá de la dirección a donde apunta el sofá o las camas, y llega a tocar la vida cotidiana de los sujetos que la consumen, quienes dejaron de lado otras actividades, como las culturales, familiares y sociales por ver televisión (Acosta, 2011).

La historiadora identifica cuatro niveles en que se manifiesta este cambio: el primer nivel es el conceptual, en torno al tiempo y el espacio, ya que la televisión transportó a los espectadores a momentos y lugares diferentes, modificando la forma en la que se relacionaban con dichos momentos y lugares de acuerdo al evento que estuviera transmitiéndose; el segundo nivel es el cambio en la sociabilidad, producto de los modelos extranjeros promovidos en cuanto a sus relaciones sociales; el tercer nivel se da en cuanto a la relación de lo público y lo privado, debido a que sin renunciar a la privacidad de su hogar, los sujetos tenían acceso a imágenes de los escenarios públicos a través de la pantalla; y el cuarto nivel se da frente a la modelación de los gustos de los televidentes, en gran medida generado por la consolidación de la televisión de carácter comercial (Acosta, 2011).

Más adelante Acosta expresa cómo los momentos del día a día se empiezan a ordenar de acuerdo a las emisiones televisivas a medida que los horarios de transmisión se amplían (Acosta, 2011). A propósito dice la historiadora:

La hora de las onces infantiles se reconocía en los dibujos animados; la hora de la comida fue la del noticiero; la hora de dormir, la de las novelas, y la de apagar la televisión, la del Himno Nacional. Los aparatos de televisión se movieron de la sala a la cocina, al comedor e incluso a los baños, y, mientras se desarrollaban las actividades propias de estos espacios, la televisión se oía como un radio (p. 287).

Por su parte, Omar Rincón (2002) esboza otro elemento de cotidianidad en la influencia de la televisión sobre la vida de quienes la consumen, y es que ella es la que brinda gran parte de “los temas para la conversación cotidiana, las maneras de asignar sentido en el día a día y los estilos validados socialmente para actuar” (p. 49). Además de ello, hace que, según el autor, conceptos como la estética sean apropiados popularmente:

La televisión ha hecho que la *estética* sea un asunto de salón de belleza, por esta razón, si tuviéramos que ir a buscar el alma colombiana no habría que visitar los museos sin asistir al espectáculo de cualquier salón de belleza. Y esa tendencia del gusto masificada por la televisión ha erigido sus verdades lingüísticas y creado morales alrededor del uso del lenguaje (p. 81).

El crítico de televisión colombiano le otorga a este aparato el reconocimiento de ser la herramienta exclusiva por medio de la cual amplios sectores de la sociedad llegan a un “saber más socializado y necesarios para enriquecer el mundo de la vida” (Rincón, 2006, p 177), dados los altos costos de la oferta cultural que no está al alcance de dichos sectores. No obstante, es probable que, si dichas ofertas fueran accesibles en términos económicos, la televisión seguiría siendo el principal mecanismo de apropiación de sentidos y conocimientos, ya que como se ha dicho antes, el problema de la democratización de la oferta cultural pasa por el acceso, pero no se reduce a él.

Mientras tanto, Jesús Martín-Barbero y Germán Rey llaman la atención sobre otra implicación de la televisión en la cotidianidad de carácter más estructural que lo anterior, cuando dicen que:

Es en Colombia, quizá como en ningún otro país de la región, donde se ha hecho más visible la *secreta complicidad entre medios y miedos*. Tanto el atractivo como la incidencia de la televisión sobre la vida cotidiana tiene menos que ver con lo que en ella pasa que con lo que compele a las gentes a resguardarse en el espacio hogareño. Como escribí en otra parte: *si la televisión atrae es porque la calle expulsa, es de los miedos que viven los medios* (Martín-Barbero y Rey, 1999, p. 29).

1.4 Ver y ser visto

Peter Burke y Asa Briggs dan cuenta de la inmediatez con la que la telenovela se populariza en América Latina, con episodios que duraban de media a una hora, los cuales eran grabados el día anterior para emitirse todos los días, con excepción de domingos y festivos, y que, con la intención de mantener complacido al público, se ofrecían finales alternativos de acuerdo a las peticiones expresadas por los televidentes (Burke y Briggs, 2002). Acosta (2011) dice que este género se consolida en el país en los años setenta, mientras que según Burke y Briggs (2002), para esa época en Francia los estudiantes de mayo del 68 y los manifestantes estadounidenses por los derechos civiles empezaban a apoderarse de la televisión como una forma de hacerse ver y escuchar.

Este contraste es relevante porque, como afirma Bourdieu, la televisión se trata de ver y ser visto, ya que al ser percibido –en televisión– se legitima la existencia, convirtiendo la pantalla en una especie de *espejo de Narciso* (Bourdieu, 2008, p. 11). En Colombia, en ese sentido, el espejo empezó a ser las telenovelas, a través de las cuales la gente se veía indirectamente representada. Según Acosta (2011), “las telenovelas mostraron a los colombianos costumbres regionales, relatos de contexto histórico, y comenzaron a moverlos desde las pasiones humanas aterrizadas en el contexto nacional” (p. 285). Esta representación narcisista que garantizó el éxito de telenovelas colombianas, las cuales incluso empezaron a ser exportadas a otros países, como se dijo antes, empieza a significar una expresión que fabrica mitos colectivos frente al pasado y al futuro, como cualquier otra producción televisiva, ya que “la televisión es un agente socializador que llena los vacíos dejados por las instituciones clásicas, pero a su vez, extiende y complejiza las formas de ser en la sociedad” (Rincón, 2002, pp. 33-34).

Lo problemático de este hecho es que los vacíos no son llenados producto de un ejercicio reflexivo del televidente, sino de una dinámica más cercana a la absorción irreflexiva de la información, debido

a la rapidez del ritmo televisivo, a través de lo que Bourdieu llama el *fast thinking*. Para pensar se requiere tiempo, y el tiempo cuesta mucho dinero en televisión, que al tratarse de una industria se antepone el factor económico frente a todo lo otro, como también ya se ha visto. No obstante, en toda emisión televisiva, y en este caso en las telenovelas, se emite un mensaje cargado de significados. Dicho mensaje no está construido de tal manera que haga preguntas, sino que ofrezca respuestas, haciendo que, como establece Bourdieu, las personas piensen a través de esas ideas recibidas, que entre otras tienen como punto de partida y de llegada lugares comunes socialmente prefabricados (Bourdieu, 2008). En el tercer capítulo de este trabajo podrán verse algunos elementos que se utilizan en la serie *Tres Caínes* porque constituyen ideas y experiencias cercanas a los espectadores que sirven para atraerlos como audiencia de la producción en cuestión. Estas ideas, que se reciben ya masificadas, procesadas, listas para consumir, entran a configurar parte importante del reconocimiento de los espectadores de las producciones televisivas, y específicamente de las telenovelas. Según Rincón, quienes reconocen en ellas sus memorias y experiencias son las culturas populares (Rincón, 2002). Es por tal reconocimiento que puede decirse que estos sectores se ven en la pantalla, aunque quienes aparezcan no sean en términos estrictos ellos mismos. Este ejercicio de verse constantemente en la pantalla, lejos de ser liberador, deviene en un mecanismo de control fortalecido por las ideas extendidas y por los elementos que se retoman para que se genere el reconocimiento del que hablamos, que sin duda apela solo a una parte del sentido propio de la cultura popular. Se reduce el reconocimiento popular a aquellos factores que garanticen la atracción del público en torno a las “sensaciones fáciles e intensas pero ausentes de pensamiento” (Rincón, 2001, p. 77).

Según Rincón (2002), hay dos formas de ver esto: por un lado, como el imperio de lo superficial, lo banal y la anarquía, y por otro, como un escape al control y disciplina del mercado en una “voluntad de lucha por el constituirse” (p. 12). Sin embargo, ambas visiones están íntimamente ligadas. No se trata aquí de confrontar dos miradas, una pesimista y otra optimista, sino de entender cómo se refuerzan entre sí. Sin duda cualquier ejercicio de reconocimiento, de incorporación de información, está ligado a la constitución identitaria y de sentido del sujeto que lo protagoniza, pero hay que preguntarse hacia dónde va dirigido ese ejercicio constitutivo. Si tenemos en cuenta la descripción de la televisión y de las producciones televisivas que se han venido haciendo, la lucha constituyente del sujeto es una lucha por la evasión, por reivindicar su derecho a decidir dejar de pensar, suspender el juicio y abstraerse de la realidad. Esa decisión que el sujeto cree que toma libremente cuando prende el televisor, en realidad tiene muchos elementos de imposición. Máxime si se resalta que la ideología imperante en el mundo del espectáculo y del consumo es la de gozar, no se puede parar de gozar, y pensar es un impedimento para ello. En ese sentido, no queda claro cómo Rincón entiende este ejercicio como una ruta para evadir la disciplina y el control del mercado, especialmente cuando asumir una posición que él mismo llama *banal* y *superficial* por el tipo de contenido televisivo que se ve, puede entenderse como una forma en sí misma de control del mercado en tanto sienta las bases para despojar al espectador de cualquier prevención frente a aquello que observa y absorbe a través de la televisión, lo que le permite ser un receptor fácil de ideas que llevan a consumir, quizás ya no solamente objetos materiales, sino experiencias y formas de vivir.

Si no se puede pensar, dado el *fast thinking* ya señalado con Bourdieu y las dinámicas planteadas propias del medio, tampoco se puede decir. Es por ello que Pasolini (2014) manifiesta una reticencia muy fuerte a la televisión cuando dice que:

La televisión exalta algo que es terrible, algo peor que el miedo que debió producir en el pasado sólo pensar en el tribunal de la Inquisición. En efecto, en lo más profundo de la televisión hay algo

que se parece al espíritu de la Inquisición: una división clara, radical y chapucera entre los que pueden pasar y los que no. Solo pueden pasar los imbéciles, los hipócritas, los que son capaces de decir frases y palabras vacías, o los que saben callarse –o callar cuando hablan- o al menos callan en el momento oportuno (...) (p. 64).

En lo anterior radica lo profundamente problemático de que la televisión y las telenovelas se entiendan como expresión de la cultura popular, sumado a lo que ya se dijo sobre los *hechos ómnibus*, presentes también en los mensajes de las telenovelas, ya que como el mismo Rincón reconoce, “que la televisión sea actual no significa que sea vanguardista o experimental, simplemente se conforma con estar cerca de lo que la sociedad de masas quiere o desea aceptar como válido” (Rincón, 2006, p. 171).

No debe confundirse la característica no escandalizadora de los hechos ómnibus con la ausencia de escándalo. Justamente lo que hace la televisión en sus expresiones melodramáticas es volverlo todo un escándalo, llenar todo de emoción y acción a través del conflicto y la disrupción para sacar suspiros y emociones (Rincón, 2006), pero el propósito de llamar la atención escandalosamente sobre el melodrama, es encubrir lo realmente escandaloso, lo que no necesita adición de conflicto porque en sí mismo es conflictivo, porque incomoda mucho más profundamente que los hechos presentados melodramáticamente; a esto ya me refería con Bourdieu y su *ocultar mostrando*, que en el caso del melodrama de telenovela ejerce un papel crucial, en tanto fija la mirada de los espectadores en lo más perceptible, el llanto, los gritos y la tensión de la emocionalidad en general, dejando en un segundo plano la situación social a la que en sí misma apela el contenido de sus escenas. No se trata pues de pensarse una televisión sin conflicto, porque sería separarla radicalmente de su riqueza social, de aquello que constituye cualquier sociedad y posibilita el movimiento; se trata de entender que el conflicto hace parte de cualquier formación social, pero que la televisión, en el contexto industrial en el que se encuentra, está imposibilitada de capturar las complejidades conflictivas, quedándose en

los síntomas de los malestares sociales, en lo capilar. Si antes decíamos que la televisión es conservadora, las telenovelas son una de las expresiones más evidentes de ese conservadurismo, a pesar de que es a través de ellas que se han introducido una serie de debates morales en la esfera pública del país, pero, de nuevo, quedándose en lo capilar.

Con respecto a las posibilidades que brinda la televisión, Rincón la valora en términos de elección. Así, nos dice que: “aumenta las posibilidades de elección –aunque sea más de lo mismo-, destruye la uniformidad de tiempo y crea nuevos ritmos con base en el control remoto” (Rincón, 2002, p. 34). Empero, ya se ha dicho antes que el verdadero problema que significa la televisión no es en términos de acceso, y que reducirlo a ello es quedarse muy en la lógica televisiva de lo superficial. Él reconoce que lo que ofrece la televisión es más de lo mismo, y eso mismo que ofrece es la renuncia a la transgresión. Es por ello que el *zapping* representaría a primera vista una “resistencia que busca lo nuevo, lo diferente, pero se pierde en su recorrido y termina llegando a lo reconocido” (Rincón, 2002, p. 97).

La cuestión es que, por su carácter conservador, cualquier cosa en una telenovela/en la televisión es *lo reconocido*, todo apela a lo mismo con las mismas técnicas creativas y estéticas. Es por eso que la televisión es la mejor representación de lo paradójico de la modernidad capitalista, como se establecía antes. En el sentido de la capacidad de agencia que tiene el espectador, la televisión encarna la única libertad que trajeron las tímidas conquistas modernas, una libertad restringida, que deja como única posibilidad la pasividad, el estancamiento, ya que no importa qué se escoja ver, siempre se termina viendo lo mismo, y no sólo por lo que cree Rincón, al volver al mismo canal y al mismo programa desde donde se empezó a hacer *zapping*, sino porque todos los canales y todos los programas obedecen a las mismas lógicas de producción.

1.5 Contexto de emisión de *Tres Caínes*

Los espectadores no se enfrentan a las producciones vaciados de contenido, como *tabula rasa*. A pesar de que las consumen para entretenerse y abstraerse de la realidad, la información de su contexto no abandona su cerebro en ningún momento y se funde con la información que le brinda la producción que elijan observar. Es por eso que para analizar una obra televisiva es importante empezar entendiendo el contexto en el que se incrusta al momento de su emisión.

En el caso de la serie que aquí interesa, *Tres Caínes*, el marco contextual que mejor provee elementos para relacionar con la información que brinda la producción es lo relacionado con el proceso de paz que se adelantaba en ese momento en la Habana Cuba entre el gobierno colombiano y la insurgencia de las FARC. Según el rastreo de prensa del primero de enero al cuatro de marzo de 2013 –fecha de lanzamiento de la producción–, se encontraron tres momentos fundamentales en relación a los diálogos: de críticas y tensiones que enfrentó la mesa, de apoyos recibidos, y del punto primero de la agenda respecto a la Reforma Rural Integral, el cual apela a la transformación del campo colombiano y las condiciones de vida de la población rural. A su vez, se tienen en cuenta aspectos referentes al paramilitarismo, por su cercanía temática con el contenido de *Tres Caínes*. Estos momentos no deben entenderse separados temporalmente, sino como expresiones de lo que se hablaba en el país por ese periodo de forma sincrónica.

El proceso de paz apenas se anunciaba oficialmente a los colombianos hacía poco más de seis meses antes de que iniciara la transmisión de *Tres Caínes* en RCN Televisión. Por ello, atraviesa por escenarios de cuestionamientos al estar muy incipiente el ejercicio de legitimación ante la opinión pública, especialmente si se tiene en cuenta que los diálogos se estaban llevando a cabo en Cuba mientras en Colombia continuaba la confrontación armada. Este hecho significó una serie de retos frente a las críticas recibidas y las tensiones que vivían las delegaciones en la mesa de negociación.

Desde el principio, las críticas vinieron de sectores económicos y políticos del país como el ganadero y el partido político de extrema derecha Centro Democrático, generando un ambiente de desconfianza frente al proceso de paz. Así, José Félix Lafaurie, presidente de la Federación Nacional de Ganaderos (Fedegán), manifestaba en el momento (y todavía manifiesta) que dicho proceso es un mecanismo que la insurgencia aprovechará para el lavado de activos (El Tiempo, 19 de enero de 2013). A esta afirmación se sumaban todas las prevenciones de los sectores situados más al costado derecho del tablero político nacional, como el partido antes mencionado.

Pronto, la tensión empezó a hacerse pública entre los miembros de las delegaciones negociadoras, en parte porque el conflicto no desescalaba en el país y posiblemente también porque el gobierno tenía que mostrarse con carácter fuerte ante la opinión pública en su esfuerzo por deslegitimar las críticas y calmar los miedos de la población, exacerbados por la oposición de derecha ante este panorama. Diez días más tarde de las declaraciones anteriores de Lafaurie, el gobierno endureció sus pronunciamientos frente a las FARC. La página virtual del diario El Tiempo lo registraba de la siguiente manera:

Mientras que, en el pronunciamiento más duro desde que se inició el proceso de paz en Cuba, el Gobierno les advirtió el miércoles a las Farc que definan de una vez si tienen o no la intención de "terminar" el conflicto armado para que no les hagan "perder el tiempo" a él y "a los colombianos", desde otros lados pidieron a esa guerrilla muestras de paz (...)

La molestia del Gobierno se origina en el secuestro de los policías Víctor Alfonso González y Cristian Camilo Ayate, el viernes pasado en el Valle, hecho que las Farc reivindicaron en un comunicado desde La Habana, en la noche del martes. La guerrilla aseguró que mantiene el "compromiso" de "no realizar más retenciones de carácter económico", pero recalcó: "Nos reservamos el derecho a capturar como prisioneros a los miembros de la Fuerza Pública" (El Tiempo, 30 de enero de 2013).

Este hecho fue uno de los que mayor indignación causaron en la opinión pública para ese periodo, y gran parte del cubrimiento de prensa del proceso estuvo relacionado con los sucesos que giraron en torno a ello.

Las FARC por su parte, emiten un comunicado reivindicando el secuestro dado que no obedecía a fines extorsivos, por lo que no estaban incumpliendo el compromiso que habían asumido anteriormente de detener los secuestros que obedecían a ese propósito, iniciando un ciclo de comunicados oficiales y cartas entre las partes refiriéndose a este hecho. El jefe de la delegación negociadora del gobierno, Humberto De la Calle, calificaba como un error el accionar de la insurgencia y lo leía como un mecanismo fallido para presionar por el establecimiento de un cese bilateral al fuego (El Tiempo, 30 de enero del 2013), al cual el gobierno en ese momento de las negociaciones se negaba rotundamente.

La otra parte de la mesa -ante el riesgo de ruptura del proceso- intentaba tranquilizar días más tarde a quienes lo apoyaban, haciendo uso de un comunicado del líder de la insurgencia en el que afirmaba que:

(...) los diálogos de paz "prosiguen de modo normal y que nadie ha amenazado con retirarse" y "Da la impresión de que altos intereses externos e internos presionan con fuerza por la descabellada solución militar del conflicto" (El Tiempo, 04 de febrero de 2013).

Sin embargo, no eran solamente las FARC quienes daban motivos para que en el país se dudara del proceso y de la viabilidad de su continuidad. Por ejemplo, desde las Naciones Unidas se cuestionó al gobierno en un informe del alto comisionado para los Derechos Humanos debido a las amenazas y asesinatos de los líderes sociales de restitución de tierras y defensores de derechos humanos, constatando que "entre diciembre y octubre del año pasado, fueron asesinados 37, en su mayoría activistas y líderes rurales. Y califica de preocupantes las denuncias de funcionarios judiciales que

son presionados por militares para que procesen a defensores y dirigentes de derechos humanos” (El Tiempo, 22 de febrero de 2013).

Con este panorama desesperanzador que se vivía, empezaron a sumarse voces de apoyo al proceso provenientes de sectores nacionales que abogaban por la salida política al conflicto armado del país y de la comunidad internacional. En los meses rastreados en la prensa se encontraron apoyos de varias partes del mundo. Desde Estados Unidos el Centro Carter se sumó activamente con capacitación a las víctimas y a los líderes sociales de la mano del gobierno (El Tiempo, 14 de enero de 2013). Otro de los respaldos importantes en materia diplomática para el proceso de paz vino de Francia por vía del canciller de ese país, Laurent Fabius (El Tiempo, 26 de febrero de 2013). El parlamento irlandés no se quedó atrás, felicitando a las partes involucradas según una noticia en el portal web de El Tiempo publicada el 19 de febrero de 2013. Además de esto, Naciones Unidas hacía lo propio:

(...) “Mi mensaje es seguir ese curso porque si puede superar este conflicto, (Colombia) tiene un brillante futuro. Es un país con muchísimos recursos, tiene una población importante y la oportunidad de salir adelante y florecer”, afirmó Clark, quien inauguró en Bogotá una conferencia sobre los Objetivos de Desarrollo del Milenio (ODM) (El Tiempo, 27 de febrero de 2013).

En cuanto a los sectores nacionales, la iglesia católica significó un actor importante para ayudar a ganar confianza y legitimidad al proceso. En ese sentido, el cardenal Rubén Salazar pedía lo siguiente:

Le pido a todos los colombianos que tengamos confianza en el proceso de paz. Indudablemente es difícil tener confianza por la situación de violencia que vive el país, pero tenemos que partir del principio de que hay que ser capaces de acabar con esta guerra intestina que ha destruido al país durante los últimos 50 años (citado en El Tiempo, 04 de febrero de 2013).

Mientras todo esto ocurría, en la mesa se discutía el primer punto de la agenda, la reforma rural integral, que toca uno de los puntos más álgidos de origen del conflicto en el país, el acceso y el uso

de la tierra. Para enriquecer este punto, las delegaciones hicieron uso de una serie de mecanismos de retroalimentación como espacios en internet, Mesas Regionales de Paz y foros como el que se organizó en colaboración entre las Naciones Unidas y la Universidad Nacional. De estos espacios “se marginaron los ganaderos, agremiados en Fedegán, por considerar que su único interlocutor válido es el Gobierno” (El Tiempo, 14 de enero de 2013).

El tema de la acaparación de tierras y la defensa de la propiedad privada fueron puntos que acarrearón muchos debates en la vida política nacional:

Las partes están de acuerdo en que la brecha entre los pobladores del campo y la ciudad, en vez de bajar, ha aumentado. Y en que hay que igualar las condiciones para que los campesinos obtengan, por ejemplo, vivienda y salud.

Pero, mientras tanto, una de las grandes distancias, según supo EL TIEMPO, es frente al latifundio. La guerrilla insiste en ponerle límite a la extensión –no ha precisado cuál–, y el Gobierno no acepta esa pretensión (El Tiempo, 26 de enero de 2013).

Las FARC, por su parte, en ese momento proponían «crear un fondo de tierras nutrido con predios "improductivos o incautados", para distribuirlos entre "campesinos sin tierra y mujeres, de manera prioritaria"» (El Tiempo, 22 de enero de 2013). En contraposición, Fedegán en cabeza de Lafaurie se ocupaba de negar que los ganaderos encarnasen a los dueños de los latifundios del país, expresando preocupación por los medianos y pequeños propietarios de tierras (El Tiempo, 25 de febrero de 2013).

Dos días antes del lanzamiento de la serie *Tres Caínes*, se le reportaba al país lo que serían los primeros acuerdos en materias de tierra, compuesto por tres puntos: un banco de tierra compuesta por miles de hectáreas incautadas al narcotráfico, tierras recuperadas mediante juicios agrarios contra “agricultores, comerciantes y ganaderos que corrieron las cerca de manera ilegal” (El Tiempo, 02 de marzo de 2013), y tierras apropiadas con complicidad del Incora y el Incoder, así como las que tienen origen ilegal pero fueron adquiridas de buena fe, cuyos dueños actuales serían indemnizados; el

segundo punto es la actualización del catastro que llevaba aproximadamente cuarenta años desactualizado por presiones de los latifundistas; y por último, limitar la frontera agrícola para preservar grandes reservas.

Como se dijo antes, dos noticias publicadas en este periodo llamaron la atención por su cercanía con el contenido de la serie en cuestión. La primera noticia, además, se relaciona con el primer punto de la agenda del que se acaba de dar cuenta más arriba. El 14 de febrero de 2013, El Tiempo publica en su página web que:

En un fallo hasta ahora sin antecedentes en el país, la justicia le quitó 1.195 hectáreas de tierras al clan de los hermanos Castaño (Fidel y Carlos), cerebros del paramilitarismo en Colombia, para restituírselas a las víctimas de su accionar ilegal. Se trata del predio Santa Paula, una hacienda ubicada a 40 minutos de Montería (Córdoba), la cual fue usurpada por los Castaño a través de presión armada para que sus verdaderos dueños se vieran obligados a vender o a abandonar.

La sentencia judicial la emitió un juez de tierras y beneficia a 32 familias que en los años 90 salieron de la zona, luego de que los hermanos Castaño implementaran un intento de reforma agraria privada, a través de la Fundación por la Paz de Córdoba (Funpazcor), fachada de los paramilitares (14 de febrero de 2013).

La segunda, involucra al expresidente Álvaro Uribe con la creación de grupos paramilitares por la declaración de dos paramilitares encarcelados. La noticia titulada *Los paramilitares que revivieron un caso contra Uribe* establece que:

Esta semana, un fiscal delegado ante la Corte ordenó 21 pruebas en ese expediente, para determinar si lo que le dijeron alias ‘Pedro Guerrero’ y alias ‘Guacharaco’ al congresista Iván Cepeda sobre el origen de un grupo de autodefensas del nordeste antioqueño tiene sustento. Ellos afirman que Uribe, cuando fue gobernador de Antioquia (entre 1995 y 1997), patrocinó la creación de la Convivir ‘Cóndor’, de la que supuestamente surgiría después el bloque ‘Metro’ de las Autodefensas (El Tiempo, 12 de enero de 2013).

Habiendo abarcado el contexto político del proceso de paz para la terminación del conflicto armado entre el gobierno colombiano y la insurgencia de las FARC, en los próximos capítulos de este trabajo se traerá a colación algunos de los discursos de los miembros de la producción, encargados de legitimar la serie ante las críticas a las que tuvo que hacer frente, teniendo en cuenta que, a pesar de la polémica, o quizás gracias a ella, la serie gozó de buena salud de cuenta del *rating*. Este elemento, de antemano, hay que mantenerlo presente, ya que como establece Bourdieu (2008), el mercado legitima la producción, como funciona en la literatura con los best sellers (p. 28) y en la televisión con las producciones que mantienen altos niveles de audiencia.

A modo de cierre, es importante resaltar la importancia de la televisión como medio narrativo de un sinnúmero de eventos e ideas de gran relevancia nacional e internacional desde mediados del siglo xx, logrando significar a su vez un mecanismo de divertimento, convirtiéndose así en un dispositivo de control en cuanto ocupa el tiempo de las personas y les presenta los temas sobre lo que luego se discutirá, o no, de acuerdo al criterio de selección de los mismos.

Cuando la televisión llegó al país en los cincuenta, se presenta como un mecanismo integrador de la alta cultura y la cultura popular, la primera ligada a una concepción de educación y la segunda a la dimensión del entretenimiento, mostrando un carácter incluyente del gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla. Esta integración de dos polos aparentemente lejanos se presenta como falso acceso democrático de la población antes excluida de la cultura, ya que no cuenta con los elementos para que tales obras *cultas* sean aprehendidas. Por otro lado, el divertimento popular se presenta como escapatoria de la realidad mediante el reforzamiento de lugares comunes propios de la cultura de masas, que sirven como criterio diferenciador que los separa de la población culta.

Lo anterior se fortalece en los setenta con la consolidación de la telenovela como género televisivo por excelencia y su expansión por toda Latinoamérica producto del excelente resultado en términos

de *rating*, sustituyendo otros formatos, no solo producto del afán de aumentar las ventas por medio de la publicidad presentada en los programas con mejores niveles de audiencia, sino como consecuencia de las formas de censura encarnadas en la televisión como mecanismo de mantenimiento del orden simbólico del contexto en el que está inmersa, buscando establecer un consenso en las ideas que reciben los espectadores en la disputa por hacer hegemónica una opinión sobre un tema⁴, facilitada por la rapidez del ritmo televisivo que dificulta dar tiempo para que los sujetos hagan un ejercicio reflexivo de dichas ideas, que se presentan de tal forma que sean fácilmente absorbidas. En ese sentido, el melodrama constituye una de las formas por excelencia en que la telenovela hace lo descrito anteriormente, dando importancia a la emocionalidad exacerbada que saca de foco aquellas situaciones de conflictividad social retratadas y que son por sí mismas escandalosas.

No obstante, esas ideas recibidas no se enfrentan a un espectador vaciado de contenido, los sujetos no hacen tabula rasa cuando ven una producción televisiva, sino que la información recibida forma una amalgama con aquella otra que ya se posee y que proviene de otros medios de su contexto. Es así como en el caso de la serie *Tres Caínes* se vuelve relevante entender que, para el momento de su lanzamiento, los puntos álgidos del debate nacional en aquello relacionado con la temática abordada por dicha producción giraban en torno al proceso de paz entre el gobierno colombiano y la insurgencia de las FARC, el cual recibía tanto voces de apoyo como de críticas muy fuertes, que sometieron a las partes implicadas a una tensión permanente. Es importante traer a colación que en ese periodo el debate de la mesa se daba frente al punto primero de la agenda respecto a la Reforma Rural Integral, que interpelaba intereses incrustados en el corazón del conflicto, como las condiciones del campo colombiano y de la población rural.

⁴ O incluso buscando crear un consenso en torno a la percepción de importancia de un tema mismo para ocultar la relevancia de otros en el ya visto sistema de censura televisivo de ocultar mostrando.

2. Posibilidad empática y aura en *Tres Caínes*

En el presente capítulo se dará cuenta de la primera parte de los resultados arrojados a la luz del análisis de la serie *Tres Caínes*. Para dicho propósito, los elementos encontrados en el seriado se agruparán en dos recursos presentes en el contenido entendido como lo *no estructural*⁵, el cual es igualmente importante para comprender el abordaje que se hace de los hechos narrados en el marco del conflicto armado en el país, y específicamente de aquellos, que, en principio, rodean el accionar paramilitar de los hermanos Castaño. Así las cosas, se iniciará con la exposición de los aspectos que comprende la posibilidad de una experiencia empática en el espectador como primer recurso utilizado. Seguido a ellos se presentará el segundo recurso constituido por el *aura*, en términos de Walter Benjamin (2003)⁶, dentro de la serie.

Para el propósito descrito, la empatía se entenderá, de la mano del psicólogo social Ángel Gómez, como “una habilidad social que permite a la persona anticiparse a lo que otras personas piensan y sienten, para poder comprender y experimentar su propio punto de vista” (Gómez, 2006, p. 353, citado por Igartua, Acosta, y Frutos, 2009, p. 6). Esta habilidad resulta de interés para los objetivos del presente trabajo en el entendido de que puede incidir directamente en el impacto de contenidos audiovisuales como el aquí analizado.

⁵ Los elementos entendidos como estructurales serán abordados en el capítulo siguiente.

⁶ Benjamin usa el concepto de aura en sus trabajos sobre fotografía y cine (referencias: Pequeña historia de la fotografía y La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica) para referirse a las obras de arte técnicamente reproducibles de comienzos del siglo xx. En el presente trabajo, a partir de la propuesta conceptual del berlinés, propongo una apropiación de dicha lectura para el caso de *Tres Caínes* en la televisión del comienzo del siglo xxi en Colombia.

2.1 Posibilidad de experiencia empática

Posibilitar la empatía que le permitiría al espectador acercarse a la experiencia del otro y entender el punto desde el cual ese otro está obrando es un asunto recurrente en la serie, permitido desde la realización de la misma, dado el abordaje de ciertos hechos que serán expuestos con mayor detalle en este capítulo. Es por ello que se habla de posibilidad de experiencia empática, ya que aquello que se identificó fueron momentos dentro de la trama que por su manejo posibilitarían que los espectadores experimenten dicha habilidad social. A continuación, se presentarán como ejemplos de lo dicho anteriormente escenas tomadas de distintos capítulos de la serie.

En el capítulo seis, llegan las Autodefensas a un territorio que, según la serie, se caracteriza por tener una fuerte influencia de la izquierda. Este lugar se encuentra en un estado visiblemente empobrecido, de calles sin pavimentar, donde niños y niñas juegan en la calle con ruedas e implementos rústicos, se ven amas de casa lavando ropa a mano y de fondo suena música popular. Los hombres de los Castaño, al llegar en camionetas uniformados, se identifican a través de un megáfono diciendo que traen un mensaje muy importante y que quien se resista a salir de su casa será traído por la fuerza. Las personas empiezan a llorar y gritar suplicando que no les hagan daño. Hay incendios y los paramilitares amarran y acuestan a los pobladores en fila en el suelo. Carlos Castaño les habla a sus hombres mientras camina de un extremo a otro de la fila formada por los cuerpos aún con vida de quienes habitan el territorio tomado y dice:

-Nosotros no somos guerreristas, nosotros lo único que estamos haciendo es patria en este país, señores. Vamos a acabar a la guerrilla y la vamos a erradicar de toda Colombia. Y esta gente que está acá son colaboradores de la guerrilla. Y que les quede claro a todos [saca su revólver y lo carga], esto es lo que pasa con los colaboradores (Gaviria Díaz, 2013).

Carlos apunta directamente a la cámara y el siguiente ángulo lo muestra a él disparándole a uno de los hombres acostados en el piso. Luego Fidel hace lo propio. La escena finaliza con la orden de Carlos de cortarles las cabezas y tirarlos al río.

La escena siguiente es de Carlos dormido en su casa moviéndose en la cama con un gesto facial de angustia. Da un grito y se despierta, sentándose bruscamente en la cama con la respiración notoriamente agitada. Fidel entra alarmado a la habitación apuntando con su arma al tiempo que Carlos apunta con la suya al sentir a alguien entrar. Al reconocerse mutuamente las bajan y Fidel lo consuela haciéndolo ver que esas son las dinámicas normales de la guerra, y reafirmando que ellos están haciendo las cosas bien y que van a hacer grandes cambios en el país.

La decisión de mostrar la angustia que siente Carlos al no poder dormir por sus acciones, antecedido por el discurso que revela el punto de vista del jefe paramilitar y seguido por el consuelo y la reafirmación ética y política a cargo de Fidel, permite que el espectador pueda cargar de contenido las acciones de guerra comandadas por Carlos Castaño y verlo como un ser humano que sufre por la responsabilidad que el destino le asignó tras el asesinato de su padre. No es pues, simplemente, una narración reducida a los sucesos del conflicto, sino un acercamiento al punto de vista de quien los origina y comanda, a su vez que a la experiencia de dolor que esto le genera. Esta clase de estrategia, esto es, proponer una justificación moral basada en la tragedia de la familia Castaño respecto a sus crímenes, es constante durante toda la serie.

Otra estrategia fundamental, y también sistemática, se trata de la misma forma en que la serie configura la relación entre lo narrado y los hechos históricos. Este es uno de los asuntos más importantes para posibilitar una experiencia empática en el espectador, en la forma de la reiteración de que la producción es basada en hechos reales, no solo mediante la aparición de dicha claridad al inicio de los capítulos, sino mediante la mezcla -a veces indiferenciable- entre imágenes de la

ficción con imágenes de la realidad, tales como transmisiones de los noticieros informando hechos específicos, usados en la serie para entretrejerlos con las escenas ficticias, difuminando el límite entre lo uno y lo otro. De esta forma, imágenes reales empiezan a aparecer en medio de la ficción en una suerte limbo que dota de ficción la realidad y viceversa.

Muestra de esto es una escena del décimo capítulo, en la cual se lee en la pantalla *Soacha, agosto de 1989* y se muestra un televisor encendido con imágenes del evento político en el que Luis Carlos Galán es asesinado. En el televisor se informa del recibimiento del pre-candidato presidencial por una multitud, mientras se muestra un video real de la entrada del político a dicho evento rodeado de personas que lo saludan y lo acompañan. Estas imágenes se entrecruzan con la de los personajes de la serie viendo la transmisión del mismo en televisión. De repente, se escuchan disparos y se informa del asesinato del liberal mientras el personaje que representa a Pablo Escobar brinda por el éxito de la operación.

Algo similar ocurre a lo largo del capítulo doce, en el cual los personajes de los tres hermanos Castaño ven las noticias por un lado y Escobar hace lo propio por el suyo, mientras se informa del asesinato del candidato presidencial Carlos Pizarro, mostrando imágenes reales del político desmovilizado del M-19. Otro ejemplo durante el mismo capítulo es la entrega de Pablo Escobar a las autoridades, haciendo uso en la serie de imágenes reales que aparecen en los televisores de los personajes de *Tres Caínes* que ven las noticias. Una vez Escobar se encuentra en la cárcel, se muestra al personaje que lo representa y detrás de él un cuadro colgado en el que se observa la foto real del narcotraficante.

Dos capítulos más son ejemplo de este limbo entre lo ficticio y lo real, esta vez ya no al inicio de la serie, sino en su final. En el capítulo setenta y tres asesinan a Jairo García, representación ficcional de Jaime Garzón. En la serie se muestra que los televisores están sintonizando las noticias

que informan lo ocurrido, iniciando la nota informativa con las declaraciones de Isabel Mariño, personaje ficcional de Gloria Cuartas, y siguiendo con la transmisión del reportaje real que hizo el ahora célebre periodista Jorge Alfredo Vargas para noticias RCN en ese entonces.

De forma similar, la serie finaliza en su capítulo ochenta con una voz en off que da información sobre el presunto asesinato de Vicente, el único de los tres hermanos que al llegar al último capítulo seguía con vida. Luego de esto, se revela que dicha voz pertenece al narrador de un documental en honor a las víctimas realizado por Isabel Mariño junto a un documentalista llamado Néstor. Se muestran escenas de ese documental como cierre final de la serie. Tales escenas utilizan imágenes reales y de ficción, mientras hablan sobre las víctimas y la impunidad del país. A su vez, se hace referencia al proceso de paz en curso en ese momento entre las FARC y el gobierno colombiano en la Habana.

Se puede evidenciar, de esta manera, que el recurso utilizado en la serie para difuminar la frontera entre lo real y la ficción son los medios de comunicación, y especialmente la televisión⁷.

Esta mezcla de ficción y realidad no está exenta de debate, debido a que las temáticas tratadas son sensibles y gran parte de las víctimas y sus familias aún viven entre nosotros. Es por ello que la pregunta por cómo representar episodios de dolor ocasionados por el conflicto armado en el país no es menor. Debido a las implicaciones que tiene este tipo de producciones para los protagonistas reales de los hechos narrados, especialmente las víctimas, es que se vuelve relevante seleccionar esta característica de la producción. Que lo que se narre sean hechos recientes y las implicaciones de ellos sean perceptiblemente parte de nuestra cotidianidad ocasionó que Julián Román, actor que representa a Carlos Castaño en la serie, haya tenido que disculparse con los familiares de los

⁷ El correspondiente análisis del papel de este medio en la serie se expondrá en el siguiente capítulo de este trabajo.

desaparecidos, los cuales según el diario *El País* le escribieron una carta donde podía leerse que “cada acción que ustedes representan, como ficción, los familiares de los desaparecidos forzosamente, la vivimos en carne propia una y otra vez” (El País, 29 de marzo de 2013).

Este debate fue tomado en cuenta por Gerhard Schweppenhäuser (2015), refiriéndose a la representación televisiva de los sucesos de la Alemania Nazi en una serie de finales de los años setenta llamada *Holocausto*, producida por la cadena estadounidense NBC. Esta producción, protagonizada por la reconocida actriz Meryl Streep, narra a través de la historia de una familia judía ficticia en Alemania los horrores vividos bajo el régimen Nazi en los campos de concentración. Así, Schweppenhäuser (2015) resalta la desconfianza en la televisión de autores como el sociólogo estadounidense Neil Postman, debido a la inclinación de este medio por el entretenimiento superficial, haciéndola inadecuada para fines discursivos (p. 78).

Schweppenhäuser (2015) trae a colación, con respecto al fallido propósito lúdico de la televisión que, según Postman, este medio

no sirve a los propósitos de ilustración social porque cultiva una forma de percepción fijada en los estímulos y la atención rápida. El entretenimiento agitado y las sensaciones siempre nuevas, así como la estimulación permanente de la percepción, serían el nervio de la recepción televisiva. Esto llevaría necesariamente a la trivialización de sus contenidos (p. 78).

Así mismo, rescata la preocupación de Marcuse por la imposibilidad de representación del horror histórico asociada a la idea de extrañamiento, en el sentido en que el arte tiende a sublimar al objeto, amortiguando los hechos de horror que está representando (Schweppenhäuser, 2015). Nos dice el autor, rescatando a Marcuse, que “todos los intentos de representar lo insublimable en la forma estética conducen a un callejón sin salida, porque la trascendencia estética de lo existente

produce indudablemente un extrañamiento, pero al mismo tiempo también transfigura” (Schweppenhäuser, 2015, p. 79).

No obstante, la discusión no se reduce a una respuesta cerrada, sino que permite mediar entre la imposibilidad y la posibilidad de representar el horror histórico. La imposibilidad de hacerlo parte del hecho de la naturaleza de aquello que se quiere representar. Al ser el horror un objeto de representación inconmensurable, termina inexorablemente siendo reducido. Schweppenhäuser (2015) afirma que dicha imposibilidad acaba cuando se reconoce que lo representado no obedece a la totalidad. Así, nos dice que:

“Representar”, en el sentido de “visualizar” o en las otras formas de “hacer perceptible”, sólo se puede siempre partes o fragmentos. Marcuse decía que la realidad del horror no es representable; Lyotard puso lo “no presentable” en el centro de su estética. En Marcuse esto sólo puede significar que la “representación” de algo que está mediado por signos posee una realidad diferente al sufrimiento directo del otro. De ello se desprende una exigencia ética para el trabajo estético, cuyas formas clásicas y clásico-modernas no están a la altura de la realidad histórica y, por tanto, deben continuar desarrollándose. Y la tesis de Lyotard, que está formulada de forma paradójica como “la representación de lo no representable”, implica que sólo es auténtico el arte que entiende esta contradicción como una tarea permanente (p. 85).

Así pues, se vuelve no menos problemático el ejercicio hecho en la serie de representación de una gran cantidad de hechos que narran los momentos más crudos y dolorosos del conflicto que desangró al país por más de medio siglo. En el sentido en que lo propone Schweppenhäuser (2015) basado en los autores mencionados anteriormente, aquello que suscita duda frente a lo hecho por los realizadores no es que hayan retomado estos eventos dolorosos, de *horror histórico*, sino el manto de verdad con el que los quisieron cubrir, alejándolos de la mediación presente entre los sucesos representados y la representación misma. No se refuerza, sino que trata de ocultarse el que esa representación pasa necesariamente por una interpretación, por una fragmentación de la

historia; se toman retazos que se interpretan y se representan. A pesar de que *Tres Caínes* es una serie de ficción basada en hechos reales, existe en su libretista un anhelo de Verdad⁸ producto de la necesidad de rigurosidad investigativa con la que se tienen que tratar estos temas, que cae en una pretensión de totalidad que, al no ser capaz de dar cuenta del todo por la complejidad -como además se verá en el siguiente capítulo con mayor profundidad-, se convierte en un instrumento potencialmente doloroso e incluso irrespetuoso para las partes involucradas que no ven reflejada su visión y, más importante aún, su experiencia en la representación lograda. El anhelo de Verdad totalizante se evidencia en las palabras del libretista cuando escribe en su *blog* personal lo siguiente:

Hice esta serie buscando que los colombianos empiecen a comprender el conflicto. Comprender, distinto de entender. Comprender que las guerrillas nacieron en una época en la que la distribución de la tierra se hacía con métodos corruptos que favorecieron y convirtieron en terratenientes a familias involucradas en la política. Nacieron las guerrillas en una época de grandes y graves injusticias sociales. nacieron las guerrillas en una época en la que el comunismo dominaba medio planeta. Son hijas las guerrillas de la restricción democrática que impulsó el famoso y nefasto Frente Nacional, que pacífico [sic] a liberales y conservadores entregándoles alternadamente el poder, pero sembró la semilla de la violencia que hoy, décadas después padecemos. Por esto y porque desde la política era imposible imponer las ideas, dada la restricción democrática que impuso el Frente Nacional es que nacieron las guerrillas. Y el país, quiéralo o no, debe comprender estas válidas razones. De otro lado, debemos comprender, también, por qué nacieron los grupos paramilitares. Nacieron porque esa guerrilla, cuyos orígenes acabamos de justificar, empezaron a secuestrarlos y a matarlos y a robar sus ganados y a sembrar el terror en el campo y carreteras al punto de alejarlos de sus fincas y propiedades. Es una verdad innegable que a mí como un hombre con pensamientos de izquierda no me duele reconocer (Bolívar, 2013).

⁸ El término *Verdad* es presentado con mayúscula inicial para dar cuenta de que apela a un meta-relato totalizante, que obedece a la pretensión de abarcar el entendimiento total de aquello a lo que hace referencia –la historia del conflicto armado-, en contraposición a la posibilidad de mostrar las distintas interpretaciones y lecturas existentes.

Lo anterior lo sustenta en su riguroso proceso investigativo previo a la realización de la serie, en el cual los hechos narrados son basados en los testimonios encontrados en el proceso de Justicia y Paz realizado con actores armados ilegales desmovilizados desde el año 2006 (El País, 29 de marzo de 2013).

Al no reconocer la sublimación existente en los hechos representados y no renunciar al afán de totalidad, reaparece la desconfianza en la televisión, a su vez porque dificulta tomar una distancia reflexiva, debido a lo que Jesús Martín-Barbero (1991) llama *la atrofia de la actividad del espectador* (p. 51) para referirse al cine. El autor cita a Román Gubern cuando dice que “el film no deja a la fantasía ni al pensar de los espectadores dimensión alguna en la que puedan moverse por su propia cuenta con lo que adiestra a sus víctimas para identificarlo inmediatamente con la realidad” (Martín-Barbero, 1991, p. 51). Esto, sumado a la velocidad con la que son tratados los hechos, los cuales deben ser condensados para alcanzar a mostrar la mayor cantidad de sucesos posibles, dificulta, por decir lo menos, la separación reflexiva de las partes, las posibles variables e interpretaciones que componen cada suceso representado, dando por sentada esa *Verdad* mostrada al espectador.

Esta imposibilidad de reflexión del espectador hace que los mensajes sean absorbidos automáticamente, extendiendo el sentido de la narración que pretende volverse hegemónico. Pero esto no se hace de forma autoritaria imponiendo cierto sesgo totalmente falso y ajeno al público que consume este producto cultural, sino que apela a sentimientos, sensaciones y experiencias comunes para atraerlos y envolverlos en la historia. Este hecho se facilita con el fenómeno del narcotráfico, recurrente en la serie como parte transversal de la historia de los hermanos Castaño, aludiendo a personajes y episodios comunes en la memoria nacional como Pablo Escobar, cuyo personaje a veces goza de tanta cobertura en el desarrollo de los capítulos, que se vuelve una

especie de protagonista que distrae del hecho de que la serie es pensada como ejercicio biográfico de los jefes paramilitares. Por tal razón, no puede extenderse cierto sentido o comprensión de la historia sin recurrir a elementos auxiliares que capten la atención y el interés de quienes consumen la obra en cuestión.

Esta negociación entre lo que se construye desde arriba y aquellos elementos populares que no pueden dejarse de lado es la mediación a la que se refiere Jesús Martín-Barbero (1991), como una:

Revoltura de lenguajes y religiosidades (...) Que, en lugar de innovar estereotipa, pero en la que esa misma estereotipia del lenguaje o de los argumentos no viene sólo de las imposiciones que acarrea la comercialización y adaptación del gusto a unos formatos, sino del dispositivo de la repetición y los modos del narrar popular (p. 113).

Esto mismo lo explica Nery Córdova (2012), basándose en Martín-Barbero y Bourdieu:

Las mediaciones implican un proceso donde el discurso de los medios se adapta a la narrativa tradicional del mito y el melodrama; las audiencias aprenden a reconocer su identidad cultural colectiva en el discurso de los *mass media*. En efecto, la cultura hegemónica se construye en función de múltiples aportes, y no es simple resultado de operaciones de imposición o dominación. Por ello lo popular, dice Martín-Barbero, se relaciona con evidente eficacia al fenómeno de la masificación cultural. Y ha explicado por su parte Bourdieu, el “poder simbólico” sólo se ejerce con la intervención, participación o “colaboración” de quienes lo padecen, y contribuyen a *establecerlo* social e históricamente, aunque la complicidad no siempre se establece mediante actos conscientes y deliberados. Pero la complicidad de forma perenne es el efecto de un poder (p. 234).

Esta complicidad se busca generar en medio del proceso posibilitador de empatía a través del melodrama, recurso por excelencia de las telenovelas, ya que envuelve de emocionalidad la narración de hechos nacionales a través del sufrimiento de las familias de quienes rodean a las personas envueltas en dichos sucesos, especialmente mujeres.

Lo anterior puede evidenciarse en el capítulo sesenta y ocho, cuando el círculo familiar de los tres hermanos sufre un atentado y se reúnen a conversar debido a que la mamá de los hijos de Carlos quiere irse con los niños del país. Frente a esto la mamá de los Castaño le suplica que no lo haga con lágrimas en los ojos, la voz quebrada y las siguientes palabras:

-No te los lleves, Clara, no te los lleves. Mira que esos niños son la mitad de mi vida, de la vida que me queda. Yo por ello me levanto todos los días con ganas de hacer cosas. Soy capaz de despertarme a pesar de lo duro que es saber lo que le hacen mis hijos a tanta gente inocente (Gaviria Díaz, 2013).

Al terminar la intervención de la mamá de los Castaño, la cámara recorre los rostros de las mujeres de la familia con evidentes expresiones de angustia, mostrando cómo ellas han sido victimizadas por la guerra de la que hacen parte Carlos, Fidel y Vicente.

Este caldo de cultivo para generar empatía en el televidente a través del melodrama es, según el historiador británico Peter Burke, como forma de identificación, un mecanismo de persuasión para que “la audiencia se identifique a si misma con los intereses, creencias, valores, sentimientos o actitudes del orador” (Trujillo, 2015, p. 259). Dicha identificación es posible ya que apelar a los sentimientos que pueden ser comunes al ponernos en el lugar de la madre que sufre por su hijo narcotraficante o paramilitar, da lugar a lo que Burke llama la consustancialidad, la cual:

implica la capacidad para compartir y sobreponer la “substancia” (objetos, ocupaciones, amigos, valores, creencias, actividades) entre o con otros individuos. La consustancialidad es lo que posibilita la identificación, con base en la cual el orador y la audiencia pueden llegar a tener elementos comunes, identificarse o compartir un mismo punto de vista (Trujillo, 2015, p. 259).

Pero dicha identificación también toma elementos del contexto y no solo se queda en transportarnos a imaginar lo relatado como si fuera nuestra experiencia, reconociendo que quien ve el programa complementa y compara la información recibida con aquella que ha adquirido a lo

largo de su vida, permitiendo “el encuentro entre el mundo novelado y el espectador [a través de los] imaginarios que se materializan en la puesta en escena del melodrama” (Cisneros; Muñoz, 2014, p. 4).

2.2 Aura

El narcotráfico es, así mismo, un elemento constitutivo del segundo recurso utilizado en la construcción de la serie, ya no en términos de posibilidad empática, sino como aura que vuelve lejano el sentido lúdico de la obra con respecto a la historia de los hermanos Castaño y su papel en el desarrollo del paramilitarismo en el país, convirtiéndolo en un imán de atracción de *rating* gracias, en parte importante, a que identifica al espectador con aquellos elementos que conformarían deseos en quien observa.

Estos elementos de lo narco que generan atracción e identificación son explicados debido, en parte, a que como fenómeno social se ha convertido, según Rincón (2015), en la *referencia moral y social de Colombia por la marca que ha dejado en el país dicho fenómeno desde los años 70*. Omar Rincón (2015) nos dice al respecto lo que sigue:

Los narcos generan identificación y reconocimiento porque representan una realidad conocida: los modos «paralegales» pero legítimos de ascender social y económicamente en Colombia y América Latina. ¿Por qué generan identificación? Porque somos sociedades de la exclusión y la inequidad donde «el ascender» legítimo vía educación y trabajo no es posible, ya que solo una pequeña parte logra ir a la universidad y habitar la sociedad del trabajo bien remunerado; y en estas sociedades donde «hay que salir adelante a las que sea» (es decir, conseguir dinero para participar de la sociedad del mercado), las opciones están reducidas al deporte, la prostitución, la corrupción, el crimen y el narco: todas vías «legitimadas» desde la moral y la razón popular. Por eso habitamos, todos, como sociedad, la mente narco y la cultura narco, esa del todo vale para triunfar (p. 100-101).

La atracción por el ascenso que permite el mundo del narco pasa por la posibilidad de satisfacción de deseos desatada a través del consumo. Dicha satisfacción de deseos es expresada en la industria cultural a través del mito del éxito (Adorno, y Horkheimer, 2007, p. 178), el cual es prometido a todos por igual, conociendo de antemano la imposibilidad de que se cumpla en todos los casos, pero ideologizando la probabilidad que aparece como igual para todos.

No a todos debe llegar la fortuna, sino sólo a aquel que saca el número premiado, o más bien a aquel que ha sido designado por un poder superior, normalmente por la misma industria de la diversión, que es presentada como incesantemente en busca de un afortunado (Adorno, y Horkheimer, 2007, p. 189).

Este halo de igualdad de probabilidades que se extiende para todos es la ideología detrás del mito del éxito de la industria cultural.

En el mundo del narco este éxito ya no se consume a través de los procesos involucrados en la producción y divulgación de cultura y divertimento, sino en una dinámica mucho más directa de cambio y consumo masivo, que de entrada podría significar un desafío para la visión más conservadora del mercado, en el sentido de que se acorta la brecha entre miembros provenientes de las clases populares, abismalmente alejados de quienes originalmente se apropiaron del derecho a satisfacer deseos, los cuales en otro momento hubieran considerado altamente improbable que alcanzaran una capacidad de consumo-éxito similares. Sin embargo, al obtener los medios del éxito, terminan reforzando los valores del mercado en el capitalismo tardío: «consumo, luego existo».

Debido al innegable atractivo del narcotráfico para los espectadores, es que la figura de Pablo Escobar, como se mencionó más arriba, reclama el protagonismo de la serie misma, volviendo a los hermanos Castaño en personajes de reparto necesarios para entender el devenir de Escobar, y

no en el sentido opuesto. Lo anterior ocasiona, como se afirmó anteriormente, un efecto de distracción que se aleja del propósito de la narración sobre los hermanos Castaño.

Pablo Escobar aparece desde el tercer capítulo de la serie, donde empieza a plantearse la alianza narco-paramilitar entre él y los Castaño, encabezada por Fidel. A partir de ahí inicia un proceso de elevación de la importancia de su figura para la trama de la serie. Hacia el capítulo trece, cuando la tensión entre estas dos partes de la alianza llega a un punto álgido, se vuelve innegable el protagonismo del que goza este personaje, dedicando la mayor parte de dicho episodio, al igual que de los dos siguientes, a hacer un recuento detallado de sus acciones y su personalidad. Describir en detalle la forma en que se enfatiza la trama en darle seguimiento a Escobar ameritaría, por decir lo menos, un capítulo aparte, pero a grosso modo se puede decir que hay episodios completos, como el catorce y el quince, en el que los Castaño se vuelven personajes secundarios en términos de que aquello en lo que se concentra la narración gira en torno a asuntos de índole anecdóticas de Escobar, como su traslado a la cárcel y su posterior operación para lograr escaparse del sitio de reclusión.

El protagonismo asignado al jefe del cartel de Medellín en cada capítulo orbita entre convertirse en el personaje principal de la serie y ser una simple figura de apoyo contextual para entender las acciones llevadas a cabo por los hermanos Castaño al mando de sus tropas paramilitares. Esta variación en la importancia de Escobar permanece hasta el episodio de su muerte, ocurrido en el capítulo treinta y cinco, el cual se concentra casi de manera exclusiva a mostrar su persecución y muerte.

No se puede asegurar con certeza a qué se debe la decisión de otorgarle o restarle importancia a una figura como la de Escobar, a pesar de que es probado el éxito de las producciones televisivas que giran en torno a figuras reales o ficticias del narcotráfico. Lo que sí se pudo evidenciar es que

en el capítulo siguiente al de la muerte de Escobar aparece la figura de Jaime Garzón –Jairo García en la serie-, quien también es un símbolo de la historia nacional y cuyo ser genera identidad, recordación y atracción a los espectadores.

En el mismo sentido aurático, que fija la mirada del espectador en aspectos que sirven como seducción al *rating*, no es gratuito el protagonismo asignado al hermano menor, a la figura de Carlos Castaño. No obstante, este asunto se mantiene más cercano al propósito biográfico de la producción, debido a que permite conocer momentos claves de la vida de quien constituye el personaje central de *Tres Caínes*, siendo el único que durante la trama tuvo un desarrollo desde su infancia hasta su muerte. La figura de Carlos Castaño es relatada a lo largo del seriado con mucha similitud a como se narran ciertas facetas durante *Las transformaciones del héroe*, en *El héroe de las mil caras* escrito por Joseph Campbell (1959). Para exponer este momento del trabajo, será de vital importancia basarse en abstractos de dicha obra y compararla con los momentos de la serie. No deben entenderse las figuras con las que se representan al héroe como dispuestas cronológicamente, ya que muchas de ellas aparecen de forma simultánea, y cobran más importancias en unos momentos que en otros a lo largo de la producción. Las únicas figuras que guardan un orden de tiempo son necesariamente la de la infancia y la muerte. Tampoco debe pensarse que, usando el esquema interpretativo de Campbell, se sugiera acá que es posible la identidad entre éste y lo que sucede en la serie *Tres Caínes*. Se trata más bien de un ejercicio que aporta a la comprensión de la estructura narrativa de la obra, y su elaborado proceso de construcción del personaje y el contexto violento.

Así pues, el personaje de Carlos Castaño inicia con *La infancia del héroe humano*. En el sentido en que Campbell (1959) describe esta etapa de los héroes legendarios, asegura que la tendencia existente con respecto a ese tipo de personajes es a dotarlo de:

fuerzas extraordinarias desde el momento de su nacimiento, o aun desde el momento de su concepción. Toda la vida del héroe se muestra como un conjunto de maravillas con la gran aventura central como culminación (...) Las infancias abundan en anécdotas de fuerza, habilidad y sabiduría precoces (...) La conclusión del ciclo de la infancia es el regreso o reconocimiento del héroe, cuando, después de un largo período de oscuridad, se revela su verdadero carácter (p. 178 -182).

De esta forma, hay que decir que la serie inicia en la plaza de mercado de Segovia, Antioquia. La primera escena es la de Carlos Castaño siendo un adolescente vendiendo los quesos que hacían en la finca del papá, mostrando sus habilidades de comerciante a temprana edad. Es el único de los tres hermanos que es representado con dos actores distintos para mostrar su maduración. Ese ciclo que en la serie inicia no en la infancia misma sino en la adolescencia, culmina tras el secuestro y asesinato del padre, tras el juramento de venganza de Carlos y sus hermanos Fidel y Vicente al momento de su sepelio. En ese momento Carlos inicia su proceso de transformación en el personaje que es conocido hoy y que la serie representa. Inicia su recorrido por la ruta de la venganza, transitando por pasiones de todo tipo y fortaleciendo de la mano de sus hermanos las habilidades que le permitirán cumplir con la promesa hecha en la tumba de su padre. Es el personaje cuyo desarrollo se ve con mayor claridad no solo en las actitudes y experiencias que el seriado muestra, sino explícitamente a través del cambio de actores, siendo Julián Román quien encarna el Carlos maduro y mejor preparado para la guerra. De ahí que la transición entre un actor y otro mostrada en el tercer capítulo, se haga durante una escena de entrenamiento militar en la cual el Carlos adolescente se balancea sobre una liana para desarrollar su fuerza y al caer lo hace siendo el Carlos adulto, que a los años se convertiría en el líder máximo de las Autodefensas Unidas de Colombia.

Otro momento detectado es *El héroe como guerrero*. En este momento del viaje del héroe, se resalta que “desde la oscuridad el héroe emerge, pero el enemigo es grande y destaca en el trono

del poder; es el enemigo, el dragón, el tirano, porque convierte en ventaja propia la autoridad de su posición” (Campbell, 1959, p. 187). En ese sentido, al inicio de la serie queda claro que en las zonas rurales del país ese *status quo* estaba encarnado por el enemigo poderoso que era la guerrilla de las FARC, o ECAR en la serie, quienes con sus acciones oscurecieron el paisaje desde el cual emerge el héroe, específicamente con el secuestro y asesinato de su padre, punto de inflexión para el nacimiento de Carlos Castaño como guerrero.

Uno de los momentos detectados en el abordaje de la historia de Carlos Castaño que lo hace asimilable a un héroe legendario y cuya importancia es tal que será necesario retomarla en el capítulo siguiente de este trabajo, es su faceta del *Héroe como amante*. En este sentido, Campbell (1959) relata lo siguiente:

La hegemonía arrancada al enemigo, la libertad ganada de la malicia del monstruo, la energía vital liberada de los afanes con el tirano Soporte, son simbolizadas como una mujer (...) Ella es la imagen del destino que él debe sacar de la prisión de la circunstancia que lo envuelve. Pero cuando él ignora su destino, o está engañado por consideraciones falsas, ningún esfuerzo de su parte vencerá los obstáculos (...) En las historias de este tipo el padre desempeña el papel de Soporte o Garra; la solución astuta de la tarea llevada a cabo por el héroe equivale a matar al dragón. Las pruebas impuestas son difíciles por encima de toda medida. Parecen representar la absoluta negación, por parte del padre ogro, a permitir que la vida siga su camino; sin embargo, cuando aparece un candidato adecuado, ninguna de las tareas del mundo está por encima de su habilidad (p. 190 -191).

Así las cosas, cuando Carlos y sus hermanos en comandancia de su tropa logran reclamar el control de los territorios de arraigo de las guerrillas y se instalan como autoridad en esas zonas, Carlos es convertido en el modelo de hombre que las mujeres quieren para sí. El respeto y el temor que sienten por su figura le permite dar rienda suelta a sus deseos con las mujeres, siendo retratado en la serie como un apasionado, cuyas decisiones, incluso en el marco de la guerra, estuvieron basadas hasta cierto punto en su relación con una mujer u otra, incluyendo aquellas que «le

pertenecían» a su hermano Fidel, y que termina desencadenando la muerte de varias de ellas y al tiempo de Fidel mismo. Pero quizás quien mejor retrata la figura de la doncella arrebatada al padre ogro es la guerrillera Tamara, importante en la trama desde el primer capítulo por ser la figura clave en el secuestro del padre, que al ser retenida por los Castaño para obtener información al respecto y lograr su venganza, termina involucrada sentimentalmente con Carlos, quien intenta ganársela para sus fuerzas paramilitares y consagrar su relación, objetivo que se ve truncado por la intervención de su hermano Fidel, que intenta violarla y ocasiona que Tamara huya y se reincorpore a la guerrilla.

Luego de esto, aparece la figura del *Héroe como redentor del mundo*. Este momento da cuenta de la unidad simbólica entre el padre y el hijo héroe, legendariamente encarnaciones paternas (Campbell, 1959). Esta figura es transversal a lo largo de toda la historia de Carlos Castaño en la serie, ya que no existiría historia sin la necesidad de redención de los pobladores de un territorio azotado por un monstruo terrorífico, o la redención de su familia, víctima de ese monstruo. Para dicha redención es menester el momento previo de sufrimiento familiar por lo ocurrido con su padre. Así, esa figura paterna paulatinamente empieza a ser encarnada por Carlos, especialmente tras la muerte de Fidel, al convertirse en el padre de su tropa, haciéndose al liderazgo de su empresa de venganza. En ese momento, su padre y él se convierten en uno solo, él encarna el legado de su padre haciéndose responsable del bienestar de su familia y representando la autoridad paterna con su tropa.

La penúltima faceta identificada es *El héroe como santo*, el cual renuncia al mundo y adquiere una vida asceta (Campbell, 1959). Esto se revela muy claramente en una escena específica del décimo capítulo. El matrimonio de Carlos, que ya se encontraba en crisis, llega al punto más crítico tras el asesinato de Galán, del cual su esposa lo culpa. Esta situación ocasiona una ruptura que

aleja a Carlos de su esposa, su hija y el hijo que está esperando. Ella le da la opción de dejar de lado la vida que lleva e irse con ella y su hija, pero éste rechaza dicha posibilidad y renuncia a su esposa. Su hermano Fidel lo consuela ante esta situación, que ocasiona que Carlos rompa en llanto y confiese que, a pesar de su dolor, prefiere no exponer a su familia ante la guerra con la que carga:

-Cuando a uno la guerra se le mete a la casa, Fidelio, uno tiene que guerrearla. Yo tengo claro que yo tengo una guerra en estos momentos, y yo no voy a exponer a mi familia (Gaviria Díaz, 2013).

El último momento es *La partida del héroe*, que hace referencia a la muerte del mismo. Con respecto a esto, es importante el hecho de que “el héroe no sería héroe si la muerte lo aterrorizara; la primera condición es la reconciliación con la tumba” (Campbell, 1959, pp. 197-198). En el caso de Carlos Castaño, su representación en *Tres Caínes* lo revela como un sujeto consciente de la alta probabilidad de sufrir una muerte a temprana edad, lo cual, aunque le genera angustia, permite mostrar cómo este héroe criollo afronta ese riesgo como una consecuencia inevitable de la causa emprendida. Por tal motivo, en el capítulo veintinueve, por ejemplo, cuando Carlos se enamora de Karen, una adolescente que aún está en el colegio, está dispuesto a asumir todos los retos y problemas que esto acarree, diciéndole a uno de sus hombres mientras vigila la salida del colegio a la espera de la joven que quiere pretender:

-A mí antes de los 40 me van a matar. Yo necesito una buena mujer (Gaviria Díaz, 2013).

Con todo lo anterior pudo verse algunas claves que permiten comprender la forma en que se retrata una la figura de Carlos Castaño para convertirlo en protagonista de protagonistas durante la trama. No obstante, la pregunta que habría que hacerse detrás de todo esto es por qué genera interés este personaje, por qué su libro⁹ se convirtió en un éxito en ventas, por qué la serie

⁹ *Mi confesión: Carlos Castaño revela sus secretos*. Escrito por el periodista Mauricio Aranguren Molina, y publicado en 2001 por la editorial Oveja Negra.

biográfica gozó de excelentes niveles de sintonía a pesar de la animadversión que generaba en ciertos sectores sociales nacionales. Para proponer una posible mirada a estas preguntas, se hace necesario acudir al estudio de Jaime Torres Gonzáles (2009) titulado *Influencia de la Política Neoliberal en la Sociedad Colombiana y el fortalecimiento del Autoritarismo*.

En su trabajo, el autor da luces para entender las preguntas planteadas debido a los niveles de violencia vividos en el país en los siglos XX y XXI, los cuales no solo los adjudica a aquellas condiciones de orden macro-sociales sino a “estructuras morbosas o deformadas de la personalidad en individuos que juegan papeles claves en los grupos dirigentes del país, con capacidad para irradiarlas y darles fuerza operativa en otros de las demás capas de la sociedad” (Torres, 2009, p. 45). Tales estructuras las rastrea desde el pasado traumático de la conquista y colonización españolas, debido a que, según él, en ese momento:

Se establecieron una serie de patrones de comportamiento de dominación y sumisión, de valores éticos y religiosos, leyes discriminatorias y políticas de segregación, que se han impregnado en el inconsciente colectivo de todos los sectores sociales durante los 5 siglos recorridos hasta el presente (...) Se ha configurado hasta el presente una sociedad supremamente fraccionada, que busca identificarse con valores de las culturas occidentales, pero adquiridos dentro de un continuo histórico tan complejo y traumático, que ha hecho que comportamientos proclives a la violencia tengan una relativamente fácil cabida dentro de la estructura de valores y tradiciones del país. Particularmente sectores muy influyentes de sus élites han tenido en el pasado y mantienen hoy vivas creencias, teorías y conductas discriminatorias, algunas abiertamente agresivas, que propician comportamientos y formas de gobierno claramente autoritarias (Torres, 2009, p. 46).

Lo anterior remite, sin duda, al fraccionamiento hecho evidente por su agudización en los últimos años en el país, debido precisamente a los diálogos entre las distintas guerrillas y el gobierno. Quizás el punto culmen del fraccionamiento se vivió en octubre de 2016 en el marco del plebiscito que buscaba refrendar los acuerdos logrados en la Habana, y que desde entonces su

estado de división de la opinión pública ha tenido picos y valles. Mientras escribo estas palabras, en marzo de 2019, un nuevo pico divisorio se siente en el ambiente político ante las objeciones presentadas por el presidente de la república, Iván Duque Márquez a la Ley Estatutaria de la Jurisdicción Especial para la Paz, que ha resucitado el muerto viviente del *sí* y el *no* del fallido proceso de refrendación mencionado.

En conclusión, la serie *Tres Caínes* presenta en su componente no estructural dos estrategias identificadas al abordar la historia de los hermanos Cataño. La primera de ellas consiste en facilitar que los espectadores puedan desarrollar un acercamiento empático con respecto a la experiencia de Carlos Castaño. Ello es posible por la forma de abordar ciertos hechos del personaje que dan pie a que se entienda su complejidad en tanto comandante paramilitar con un papel determinado en la guerra y como ser humano cuyo destino le otorgó una responsabilidad luego de sufrir el asesinato de su padre. A este propósito ayuda la reiteración de la inspiración en hechos reales que se manifiesta en la producción, mezclando de forma constante imágenes ficticias con otras reales, haciendo difícil de distinguir el límite entre las unas y las otras.

Esto se vuelve objeto de problematización debido al afán de validar los hechos mostrados como la Verdad del conflicto, obviando que la representación de lo narrado pasa necesariamente por un ejercicio interpretativo. Además de ello, la rapidez propia del ritmo televisivo, que obliga a condensar los temas tratados, dificulta que los televidentes puedan realizar un consumo reflexivo del contenido de la producción, pasando por alto las distintas variables e interpretaciones de los sucesos representados a lo largo de la serie, dando por sentada esa Verdad transmitida en el seriado.

Lo anterior se ve mediado por otras fuentes de información a las que haya tenido acceso el espectador a lo largo de su vida y de forma simultánea a la serie, entrando a fortalecer o a rebatir el mensaje recibido a través de la producción en cuestión. Ello es posible debido a que un programa

televisivo de entretenimiento necesita adoptar elementos que apelen a los espectadores, que la audiencia los entienda como cercanos para que logre captar su atención. Así es como en *Tres Caínes* el narcotráfico es el mecanismo para lograr una buena recepción en términos de *rating*, formando una suerte de complicidad entre el seriado y los televidentes a través del melodrama.

Por otro lado, el narcotráfico constituye en la serie analizada un componente aurático en tanto desvía el enfoque de la obra con respecto a la historia de los hermanos Castaño y su papel en el desarrollo del paramilitarismo en el país, concentrándose en momentos importantes de la trama en las aventuras de Escobar como gran capo de la mafia.

Cercano a lo anterior en tanto apariencia aurática, pero manteniendo el propósito biográfico de la producción, es necesario traer a colación el protagonismo de la figura de Carlos Castaño, gozando de la posibilidad de ser el único personaje con un desarrollo bastante completo a lo largo de la trama, iniciando en su adolescencia, pasando por su papel como guerrero y las renunciaciones que tuvo que asumir por ello, para llegar hasta el momento de su muerte. Se resalta en este punto que, así como la de Pablo Escobar, la suya es una figura que genera interés, curiosidad y atracción del público.

3. Medios, paramilitarismo y víctimas

En el presente capítulo se continúa con el análisis de los resultados arrojados a la luz de la serie *Tres Caínes*, con respecto a aquellos elementos entendidos como *lo estructural*¹⁰ en la serie, atendiendo tres categorías que agrupan los componentes de la misma. En ese sentido, se continuará con la mirada que el seriado propone sobre los medios de comunicación, pero esta vez aludiendo a su papel en el desarrollo del conflicto; así mismo, se presentará y analizará el enfoque sobre el paramilitarismo que plantea Gustavo Bolívar, libretista/guionista de la serie, de acuerdo al desarrollo de la trama, para finalmente problematizar el abordaje de las víctimas dentro de la historia de los hermanos Castaño.

Con respecto a los medios de comunicación, se reitera de forma altamente frecuente en la serie su importancia en el desarrollo del conflicto armado en el país, otorgándoles un papel no menor. Ello se hace especialmente respecto a las agencias de información noticiosa; en primera medida por medio de la televisión y en un segundo plano de la radio. Es repetida la aparición de escenas en las que los protagonistas y la sociedad en general se enteran gracias a estos medios de los hechos importantes de la vida política nacional, haciendo énfasis en aquellas acciones de guerra que son llevadas a cabo por algún actor armado, incluyendo al narcotráfico. Este tipo de escenas no sólo son utilizadas para mostrar la relación cotidiana de los mass-media con los civiles interesados en informarse sobre el desarrollo del conflicto y en general de lo que acontece en el país, sino que son aprovechadas para acentuar la trascendencia mediática en tanto forma por excelencia en que los perpetradores de determinada acción de guerra confirman el triunfo o el fracaso de sus operaciones.

¹⁰ *Lo estructural* en la serie es entendido para el propósito de este trabajo como aquello que constituye el fondo histórico político de su contenido.

No obstante, el papel que se les otorga en la serie no se limita a la pasividad informativa, sino que dicho carácter es utilizado como potenciador de otros elementos que tendrán consecuencias reales en el desarrollo tanto de la trama como del conflicto mismo que se relata, modificando el curso de los hechos. Es por lo anterior que el personaje de Carlos Castaño manifiesta interés por la comunicación masiva, y al tiempo concibe en ella un peligro inminente personificado en el papel que cumplirían los periodistas del país, quienes pueden minar o coadyuvar a la consecución de sus intereses.

Quizás uno de los ejemplos más claros de esto se evidencia hacia la mitad del seriado, en el capítulo cuarenta y tres, cuando la comandancia de las ACCU funge como espectadora del programa de televisión de Jairo García -personificación en *Tres Caínes* de Jaime Garzón-, quien habla con su característico humor político de Carlos Castaño, entre otros. Los comandantes se encuentran sentados en la sala de la casa del campamento discutiendo su estrategia de legalización de las autodefensas mientras observan las noticias; una vez éstas terminan inicia el programa en cuestión, donde Jairo García interpreta al personaje de una cocinera. La comandancia en general revela con sus expresiones faciales la aversión que siente por él y por sus comentarios. Frente a ello, Carlos Castaño pregunta a sus hombres por el desarrollo del seguimiento que ordenó en capítulos anteriores al icónico humorista, al identificarlo como un posible “dolor de cabeza”. Esta preocupación es acentuada en dicha escena por el personaje que representa a Ernesto Báez, ideólogo de la tropa paramilitar, quien dice lo siguiente:

-Carlos tiene toda la razón, a veces ese aparato [la televisión] es más peligroso que todo el arsenal que tenemos nosotros (Gaviria Díaz, 2013).

A pesar del lugar dado a los medios de comunicación, y puntualmente a la información noticiosa, se pasa tímidamente del carácter pasivo-informativo al carácter activo como generador

de opiniones con capacidad de desatar acciones. Lo segundo aparece como una consecuencia no siempre buscada de lo primero, ya que el relato dominante en la serie sigue siendo el carácter objetivo de lo que se informa, mediado por decisiones editoriales que matizan los hechos y determinan sobre qué informar.

En consonancia con esto, Vilma Liliana Franco (2009) analiza dichas posturas editoriales en el contexto del conflicto armado como la retaguardia del poder propietario de los medios para disciplinar el oficio periodístico, siendo así cómo:

el poder de los grandes propietarios se hace sentir (por su propia iniciativa o a favor de otros agentes de poder) sobre los periodistas que no reproducen el discurso hegemónico y que, al apegarse con ortodoxia a los principios normativos del periodismo, construyen una versión diferente de los hechos (p. 438).

La serie no escatima en denunciar esta actitud de los medios a través del caso del cierre del noticiero de Jaime Garzón –Jairo García en *Tres Caínes*-, a quien su director le dice que tiene que bajar el tono en su programa debido a que “*está pisando muchos cayos*”. Dicha orden no es acatada por Jairo García, ante lo cual es sacado del aire y él funda un nuevo noticiero que escape a este tipo de condicionamientos.

Este es el campo mediático que disputan las AUC en cabeza de Carlos Castaño, buscando que se informe sobre aquellos aspectos que los favorezcan y que se omitan los que les impiden ganar adeptos en la sociedad civil. Lo anterior significa que lo que se pone en duda no es el carácter veraz de la información transmitida, sino los criterios editoriales para decidir sobre qué informar.

Al cuestionar el criterio de selección de la información, pero nunca la veracidad de lo informado, la presentación de los medios de comunicación en *Tres Caínes* sirve al tiempo como una forma de recubrir con un manto de legitimidad autoimpuesta a la serie misma, que le permitiría

gozar de dicha veracidad, la cual se respalda por las investigaciones realizadas en el momento de la pre-producción:

La Serie Tres Caínes está basada en testimonios rendidos en los diferentes procesos adelantados a partir de la Ley de Justicia y Paz, en las investigaciones y entrevistas realizadas por el autor de la Serie, Gustavo Bolívar Moreno y el periodista Alfredo Sánchez Zabala, así como en informaciones de medios de comunicación, artículos de prensa y hechos de público conocimiento. Los hechos que se narran y presentan, contienen personajes y situaciones de ficción (Flórez, 2016, p. 98).

Este mecanismo de auto-legitimación serviría como validación del interés de Gustavo Bolívar para contribuir de forma pedagógica a través de este tipo de contenido televisivo a la comprensión del conflicto, como consta en una entrevista del libretista rescatada por Franz Flórez para su tesis de maestría, en la cual afirma tener “el deseo de que (...) comprendamos un poco de dónde nacen los paramilitares y de dónde nace la guerrilla y de dónde nacen los delincuentes comunes (...)” (Flórez, 2016, p. 24).

Aun cuando está claro que los medios de comunicación tienen un papel dentro de las dinámicas del conflicto, la discusión que debe darse frente a su rol como agentes informativos empieza por los criterios de selección de la información, pero tiene que ir más allá. El lenguaje seleccionado para reportar los acontecimientos es importante para la comprensión de los hechos y la respectiva formación de la opinión. No se trata tan solo de consecuencias no buscadas en la mayoría de los casos, sino que puede existir un papel activo como “agentes en el juego del poder” (Estrada, 2004, p. 108) para balancear la información hacia una recepción favorable o desfavorable de la misma, que a su vez desembocaría en acciones y reacciones favorables o desfavorables para los actores involucrados.

Nombrarlos como agentes implica otorgarles un cierto margen de maniobrabilidad, que los saca del letargo que se les adjudica al entenderlos como simples informantes objetivos, ubicándolos así en el lugar que ocupan en relación activa con los demás actores del tablero político del que hace parte el conflicto armado. En ese sentido, y recordando lo ya visto con respecto al carácter empresarial de los medios, Franco (2009) entiende esta cuestión en términos de la estructura de propiedad de la que hacen parte, la cual “los articula al bloque de poder contrainsurgente en la lucha por la conservación de las relaciones de poder existentes, y por tanto en la defensa del orden y la correlación de fuerzas condensada en el Estado” (Franco, 2009, p. 438).

Es en referencia a las relaciones de los bloques de poder contrainsurgente que se vuelve primordial hacerse la pregunta por la representación del paramilitarismo en términos de dos elementos fundamentales que no necesariamente van de la mano cuando se miran fuera de foco: la autodefensa y el proyecto político. Así las cosas, hay que decir que la vinculación del paramilitarismo con otros sectores nacionales queda expresamente clara desde el principio de la serie, como es el caso del sector económico-empresarial (mayoritariamente de los ganaderos y dueños de tierras¹¹). Igualmente, se manifiesta de forma innegable la relación de las fuerzas paramilitares con las fuerzas armadas, o por lo menos con una porción importante de ellas. De esta forma se da cuenta del financiamiento (que incluye dineros provenientes del narcotráfico) y del respaldo militar de miembros de esta institución del Estado. No obstante, el carácter político de la lucha armada que emprenden los paramilitares queda pendiente por descubrir, con una sutileza tal que sólo se hace evidente hacia el final de la serie con la participación en política electoral de

¹¹ No necesariamente grandes terratenientes.

personas vinculadas con los Castaño, mostrando los episodios nacionales conocidos como la parapolítica y el “pacto de Ralito”.

La historia se concentra en mostrar los rasgos más capilares, en el sentido de aquello que es observable desde la superficie, y queda descuidado aquello que subyace, y que no siempre se manifiesta de forma claramente visible. De acuerdo a lo anterior, hay que tener en cuenta que entre los estudiosos del fenómeno paramilitar no hay un consenso en torno al entendimiento del mismo, y que es de esperarse que la serie en su construcción haya tomado decisiones que la llevaran a acercarse más a unos enfoques que a otros.

Así las cosas, Vilma Liliana Franco (2009) distingue tres miradas predominantes en los estudios sobre paramilitarismo en Colombia:

unos los consideran como una política terrorista impulsada por el Estado, mientras otros lo miran como “terceros en discordia”, víctima del fuego cruzados de insurgentes de izquierda y “*vigilantes*” de derecha. Finalmente, otros analistas tienden a vincularlos a una especie de “gamonalismo armado”, que expresaría cierta dislocación del Estado (González, Bolívar y Vázquez, 2002, p. 59).

En ese orden de ideas, la mirada que se presenta con mayor fuerza sobre el accionar paramilitar es aquella basada en la tesis del proyecto de autodefensa como protección de la vida y la propiedad de sus integrantes y las familias de las regiones azotadas por la insurgencia, bajo una motivación adquirida por razones de carácter personal. Son éstas las que le dan forma a las justificaciones ideológico-políticas que luego empiezan a ser manifestadas, dejando en un segundo plano los determinantes político-sociales de la causa armada paramilitar, que deberían entenderse como complementarios de las razones más subjetivas que se entrecruzan y moldean el accionar del paramilitarismo. Es así como la serie se adhiere a una posición intermedia entre la que da cuenta

de “terceros en disputa” y del “gamonalismo armado”. Lo dicho en este párrafo lo analiza Franz Flórez (2016) en su trabajo:

Al considerar al paramilitarismo no como un fenómeno social e inherente al tipo de política, exclusión social y fragilidad institucional del país, sino como un fenómeno que tiene unos fundadores, las razones de esa fundación están fuera de discusión. No se ve ese momento desde otro ángulo que el de la familia que responde a una agresión, y que si bien se excede en la respuesta, no permite que haya otro enfoque sobre el qué hacer o cómo reaccionar ante un secuestro y un asesinato de un ser querido (p. 86).

Pese a ello, es importante reconocer que el seriado sí hace un esfuerzo por mostrar algunos componentes de lo político-social, pero que, por su característica narrativa lineal, solo permiten la aparición de lo político como una consecuencia del desarrollo de la empresa paramilitar en el tiempo y no como un asunto que está presente desde sus inicios, aunque no siempre sea de forma evidente.

Resulta problemática la representación de los factores subjetivos y objetivos como adiciones lineales a medida que la trama va desarrollándose en el entendido que simplifica las dinámicas que nutren el conflicto en el país, mostrando unos como consecuencias de los otros y no como convergencias e intersecciones que se encuentran en constante cambio. Así, al esfuerzo por no caer en una visión dicotómica del accionar armado y mostrar una variedad de ámbitos que se intersectan, se le presenta un reto difícil de superar por el deseo pedagógico de sus creadores y por las dinámicas de las producciones televisivas en cuanto a su carácter conservador, tal como argumenté en el primer capítulo de este trabajo. Tal reto no es otro que integrar dichos factores que son discontinuos, haciéndolo mediante una traducción de la discontinuidad a una continuidad tiempo-espacial que, como se dijo, simplifica inevitablemente uno de los dos grandes aspectos. En

este caso, lo político estructural se ve reducido a una consecuencia de las motivaciones subjetivas de venganza. Frente a ello, Franco (2009) nos dice que:

Las motivaciones de la violencia en la guerra civil varían profundamente y en lugar de dicotómicas pueden ser convergentes. Esas variaciones se hacen evidentes en la comparación entre las escalas micro y macro de las acciones, las cuales aunque no muestren signos de correspondencia directa se integran en la estructura de la relación bélica. En unas motivaciones, como aquellas de orden local y hasta privado, reside la posibilidad de reproducción de la guerra, y en otras, como aquellas del orden macro, subyacen los elementos que dan coherencia estructural a la acción (p. 87).

A pesar de que se reconozca la existencia simultánea de factores subjetivos y objetivos que motiven el accionar de los actores armados, y específicamente en este caso del paramilitarismo, la tesis de las motivaciones subjetivas, de la autodefensa a la que se le da prioridad, tiene que ser analizada cuidadosamente, ya que al ser ésta la que prevalece y que como se ha establecido en varias ocasiones es construida a partir de motivaciones personales aparentemente no políticas, desplaza la mirada de los espectadores hacia el fenómeno paramilitar como una disyuntiva moral entre sobrevivir matando o morir (Franco, 2009), propiciando “una interpretación de la misma [de la guerra civil] como una empresa criminal desprovista de connotación política y ajena al conjunto de la sociedad” (Franco, 2009, p. 85).

Lo anterior se muestra con claridad en uno de los tanto diálogos donde Carlos Castaño, ya como comandante principal de las AUC, apela a la venganza como motivación para incursionar en pueblos de forma violenta y cometer crímenes de guerra. En una escena del capítulo cincuenta y nueve, la cual transcurre luego de un atentado sufrido por su familia producto de las acciones de la guerrilla de la ECAR, que representa en la serie a las FARC, dice apasionadamente:

¡Venganza señores! ¡Venganza! Eso es lo que yo quiero. ¡Venganza! Les vamos a matar todos los familiares al secretariado de la ECAR. Que se den cuenta que cometieron el error más

grande de su vida. Se metieron con mi mamá, se metieron con mis hijos, se metieron con mi familia. Vamos a ir pueblo por pueblo averiguando quiénes son sus familiares. Los vamos a sacar, los vamos a descuartizar. Le vamos a dar la orden a la tropa que les corten las cabezas y que jueguen fútbol con ellas. Los vamos a llenar de terror a los colaboradores de las familias. Les vamos a acabar los negocios. Les vamos a descuartizar los hijos, les vamos a violar las hijas (Gaviria Díaz, 2013).

Es entonces la sed de venganza la que estructura y desencadena el grueso de las acciones de guerra, incluido el reclutamiento y entrenamiento de quienes se enlistan en las filas del paramilitarismo, obligando a que se haga un esfuerzo por no caer en la visión dicotómica del conflicto que contrapone las razones personales a las políticas. Es debido a ello que se adicionan las unas a las otras en los términos lineales explicados anteriormente.

Uno de los recursos más importantes para lograr esa sumatoria lineal de motivaciones para la guerra es la vinculación de los discursos cargados de elementos ideológicos de gran envergadura que empiezan a relacionarse con aspectos estructurales de lo político. Este mecanismo es empleado mediante una figura que va adquiriendo importancia a medida que avanza la serie: el personaje que representa el papel de Ernesto Báez en las AUC. Es dicho personaje el que con su función de ideologizar a su ejército canaliza el odio personal de los miembros de la tropa hacia el enemigo común por medio de elementos de peso político, para de esta forma lograr, como señala Franco (2009), la formación de cohesión e identidad de la tropa:

Como construcción social, el odio se convierte entonces en un producto de relaciones sociales y, por tanto, de una compleja interacción entre discursos y prácticas, adquiere una especificidad histórica y se precipita en la configuración de identidades en conflicto. En ese proceso de constitución, los discursos juegan un papel relevante en el reforzamiento o la reproducción de los prejuicios y, por consiguiente, en la generación de alineamientos que facilitan la formación de identidades y en la configuración de la oposición nosotros-ellos (p. 117-118).

Un ejemplo de lo descrito anteriormente aparece durante el capítulo treinta y seis en un flashback que revela una de las charlas que el ideólogo paramilitar ofrece a la tropa mientras ésta se encuentra formada y con los uniformes puestos en uno de los campamentos. Su tono es calmado y analítico, les habla a los soldados del paramilitarismo paseándose de un extremo a otro de la primera línea de formación, mientras detrás de él se encuentran de pie y en una posición firme los tres hermanos Castaño, quienes asienten con la cabeza a las ideas expresadas por este personaje:

Nosotros acá estamos defendiendo una idea, estamos defendiendo a nuestras familias, estamos defendiendo nuestra propiedad ¿y cuál es el enemigo nuestro? El enemigo nuestro es la guerrilla, y hoy por hoy se ha convertido en un partido político que con un falso discurso nos quiere vender dizque equidad, nos quiere vender dizque igualdad. ¡Falso! Ellos lo que quieren es quitarnos lo que nuestros padres con mucho sacrificio y con mucho trabajo han conseguido, que son nuestras tierras (Gaviria Díaz, 2013).

El desplazamiento de la mirada del espectador se relaciona así mismo con una reiterada crítica que acusa a la serie de Gustavo Bolívar de ser apologética al paramilitarismo (La W, 23 de marzo de 2013). Sin embargo, a lo largo de la historia los diálogos que condenan sus acciones vienen de todas las esferas, incluyendo su familia y los protagonistas mismos: Fidel, Vicente y Carlos Castaño.

A pesar de que el seriado sea enfático en condenar las atrocidades cometidas por los paramilitares, dicha condena se da a partir de una visión moral de los hechos y no de una crítica política a las implicaciones del proyecto paramilitar, en cierta medida debido a su característico enfoque biográfico.

Es así como el lenguaje utilizado empieza a hacer parte importante para clasificar las acciones y sus protagonistas como reprochables. Un recurso utilizado muy frecuentemente a lo largo de *Tres Caínes* fue nombrar a las fuerzas paramilitares como «monstruos», sustantivo usado incluso

por los mencionados protagonistas para dar cuenta de su degradación en el transcurso de la guerra. Este recurso lingüístico no es ambiguo en la carga negativa que trae consigo y que recae sobre los paramilitares, pero sí ubica la crítica en un plano problemático en cuanto continúa con la lógica que sobrepone lo moral a lo político, opacando esto último. De esta forma, la mirada del espectador de la serie es desplazada hacia factores que podrían ser considerados como secundarios (Estrada, 2004) en el entendido que no dan cuenta de aspectos estructurales del conflicto armado sino de aspectos contingentes, como la mencionada degradación de los actores que se presenta como algo no buscado, pero que se vuelve característica irrefutable del conflicto. Algo similar ocurre cuando se utiliza la acepción “terrorismo” para dar cuenta de las acciones llevadas a cabo por actores armados en el marco del conflicto y especialmente de la insurgencia, debido a que:

(...) elimina la discusión sobre los fines políticos de los beligerantes en la guerra y la centra en el problema de los medios, es decir, no cumple una función de constatación sino performativa (...) Lo que se debate no es la identidad de los agentes, ni sus propósitos políticos sino la cualidad de sus acciones bélicas. Pero, si se tiene en cuenta que lo que está en cuestión de la relación medios-fines en la guerra no es la violencia en sí misma sino los fines, esto constituye un falseamiento del debate político en el conflicto. (Franco, 2009, p. 131).

Esta situación es equiparable a su vez con lo descrito por Foucault (1998) en el texto *Historia de la locura en la época clásica*, donde narra cómo a los *insensatos* se les internaba asociándolos con la locura, producto de un rechazo moral a sus acciones. Por ejemplo, cuenta que existían «algunos internados por "desorden del espíritu" de los que puede encontrarse mención en los registros: "alegador empedernido", "el hombre más pleitista", "hombre muy malvado y tramposo", (...) "espíritu inquieto, depresivo y turbio". Es inútil preguntar si se trata de enfermos y hasta qué punto”» (p. 100). En torno a esto, Foucault (1998) hace una observación importante, y es que no se puede confundir locura y crimen, aunque no se excluyan necesariamente la una a la otra.

La distinción de *monstruos* con que se nombra a los tres hermanos comandantes de las AUC los ubica en el plano de la locura, los separa de la sociedad, ubica el problema en estas tres personas concretas y los abstrae del plano socio-político. La *enfermedad*, de acuerdo a esa visión, ya no sería social, sino que recaería en una responsabilidad personal compartida por individuos específicos.

En menor medida, pero también presente, se encuentra la vinculación de lo político-estructural como generador de la demanda de ejércitos privados de autodefensas que da pie a la existencia del paramilitarismo. De acuerdo al abordaje de la serie, esto ocurre gracias a lo que se entiende como la “ausencia del Estado”, que no cumple con su obligación de proteger a la población civil y sus bienes, fortaleciendo el argumento de la autodefensa. A su vez, esta ausencia se asocia con el fracaso del Estado por mantener el orden ante una insurgencia que ganaba cada vez más terreno e imponía su ley en los territorios sobre los que avanzaba, que sumado a la corrupción dan como resultado un Estado fallido en el caso colombiano.

Si bien no es la pregunta que estructura este trabajo, es importante detenerse en esta consideración sobre lo referente a la ausencia estatal y su carácter “fallido”, relacionándolo con la no posesión del monopolio de la fuerza, con el fin de mostrar aspectos de la complejidad inherente a la naturaleza del conflicto en el país que la serie no logra abordar debido a la simplificación de dichos elementos. Para ello, se hará referencia a las reflexiones de Fernán Gonzáles, Ingrid Bolívar y Teófilo Vázquez en el texto *Violencia política en Colombia: de la nación fragmentada a la construcción del Estado* (2002), apuntando a entender cómo concebir el Estado en relación con el conflicto armado del país.

El asunto del monopolio de la fuerza, o dicho como lo exponen los autores del libro en cuestión, de los medios de coacción física, es clave para la pregunta sociológica sobre el Estado. Weber es el autor por excelencia referido a dicho aspecto. Con relación a lo que él expone, los autores resaltan que, aunque ésta es una cuestión que caracteriza las tendencias de los Estados occidentales, no necesariamente significa que sea lo más deseable o requerido, sino que hay que entenderlo como una construcción social que obedece a dinámicas particulares de la historia en que se ha organizado la vida en sociedad (González, Bolívar y Vázquez, 2002).

De acuerdo a lo anterior, es importante no confundir dicha regularidad identificada en los procesos de construcción de los Estados occidentales -tomados como referentes para la teoría- con el modelo único de Estado, teniendo en cuenta que:

el control sobre los medios de coerción se ha logrado a lo largo de la historia mediante mecanismos variados, como el acuerdo con los poderes locales y regionales previamente existentes, o su cooptación, el afianzamiento nacional de los cuerpos de policía o una guerra civil (González, Bolívar y Vázquez, 2002, p. 238).

En consecuencia, aquella postura que entiende el ejercicio de la violencia de actores armados ubicados por fuera de la institucionalidad como algo ajeno a un proceso del mismo Estado, deja de lado lo expuesto anteriormente, y separa radicalmente el contexto colombiano de conflicto armado de las dinámicas propias del Estado, debido a que no se ajustan a los términos más estrictos del tipo ideal descrito por Weber, obviando particularidades que, como se vio, el autor tiene en cuenta. Por tal motivo, es de vital importancia reubicar la comprensión del ejercicio de violencia armada no institucional en la esfera de lo político como un movimiento único. Dicho movimiento, según los autores, se puede caracterizar como violencia política sólo cuando la política pueda también ser no-violenta (González; Bolívar y Vázquez, 2002).

La postura que separa del Estado a la violencia armada ejercida por los actores no institucionales -alegando una ausencia estatal y el fracaso del cumplimiento de las tareas de ese Estado por no ser llevadas a cabo a través de sus aparatos legales-, apela a la disolución estatal en su dimensión organizativa, olvidando, de acuerdo a los autores, todas las dinámicas sociales inmersas en la disputa por la dominación que componen el Estado y que no se reducen a las instituciones tradicionalmente asociadas al orden del estado moderno (González, Bolívar y Vázquez, 2002). De esta forma:

[se] pasa por alto el hecho de que la creación de esas instituciones expresa los conflictos y enfrentamientos que están presentes en el desarrollo histórico de su proceso de formación. Esto hace muy pertinente a la constatación histórica de que el conflicto, y sobre todo el conflicto violento, es característico de la formación de los Estados y no su negación o límite (González, Bolívar y Vázquez, 2002, p. 248).

Es por ello, que atendiendo las observaciones hechas podría afirmarse que la mirada más cercana a una comprensión abarcadora del Estado colombiano inmerso en el contexto del conflicto armado podría dar cuenta de un proceso de construcción estatal que intenta acercarse a corresponder con el tipo ideal moderno mediante la búsqueda de la derrota de sus contrincantes. Dicha disputa no cesa, sino que se transforma del plano armado al plano civil una vez uno de los actores logre hacerse en el control de los mecanismos de coacción física.

Frente al caso colombiano es relevante los apuntes que hacen los autores del texto revisado:

En Colombia, el Estado, regido por la ley positiva, domina ciertos espacios de la vida social, al tiempo que coexiste con otros tipos de ordenamiento social y político. Ahora bien, esa simultaneidad del Estado con otros poderes, no es una relación entre unidades cerradas, acabadas e impermeables, sino que, precisamente, la complejidad de la situación está definida por la coexistencia de poderes, que no sólo son paralelos sino que se contenta con ser simultáneo o con penetrar y modificar las pretensiones del otro (...) Así pues, el Estado colombiano no ha perdido el monopolio de la violencia como suele decirse. Más bien, el conflicto armado interno

e incluso algunos episodios anteriores de violencia reflejan los problemas de los esfuerzos estatales por expandir su dominación territorial, por controlar la vida social en regiones lejanas, y la resistencia de algunos sectores frente a ella (González, Bolívar y Vázquez, 2002, pp. 256-257).

Son ese tipo de discontinuidades y simultaneidades las que la serie no logra mostrar de manera precisa debido a las simplificaciones encarnadas en la falta de hincapié en el carácter político de la causa paramilitar, la reducción de los factores objetivos como consecuencias de aquellos más subjetivos ligados a la venganza -sobre los que se pone el acento para dar un marco de las motivaciones del accionar paramilitar-, la condena moral y no de crítica política frente a las implicaciones del proyecto paramilitar y la reducción del Estado a su aparataje institucional. Todo lo anterior ocasiona que se pierda el foco de las cuestiones claves para la comprensión concienzuda del conflicto que en este aparte se han esbozado.

Dichas simplificaciones incurren en silencios problemáticos al abordar el conflicto colombiano con una intención pedagógica¹². Uno de los más importantes es el de la cuestión de la tenencia de la tierra, que aparece de una forma fantasmagórica en la serie, debido a que su presencia se manifiesta en varias oportunidades, pero con un tímido desarrollo que la deja sin mayor respaldo. Se trata aquí de una forma del *ocultar mostrando* en el sentido en que lo expresa Bourdieu (2008), ya que aunque no se *oculta* el tema *mostrando* otros distintos, éste «aparece para no aparecer»; se presenta, pero de manera deficitaria. En otras palabras, es mencionado escuetamente, en una especie de conformismo con la superficialidad del problema.

Lo anterior hace referencia a que cuando se menciona el tema de tierras mayoritariamente se hace alusión a dos elementos: el primero es sobre las tierras que protegen los paramilitares -cuyo

¹² Ver *Posibilidad de experiencia empática* en el segundo capítulo de este trabajo.

estado de propiedad es un asunto dado, no cuestionado, desde el primero capítulo-, y el segundo presenta las tierras que cayeron en manos de esta estructura armada y, en menor medida, de las guerrillas.

Sobre aquellos que demandaban seguridad para proteger su integridad y la posesión de sus tierras, Alejandro Reyes (2009) nos dice que en mayor medida fue solicitada en las regiones de ganadería extensiva debido a las extorsiones y secuestros llevados a cabo por la guerrilla. Así:

la propiedad extensiva de la tierra sin seguridad estatal perdió valor y comenzó a concentrarse en manos de quienes estaban dispuestos a invertir en seguridad privada, fuera de manera directa, agenciando la organización de grupos armados, o indirecta, pagando colaboraciones por protección (p. 121).

El proceso de acaparación se produjo bajo una serie de modalidades descritas por este autor:

(...) la transferencia forzada de títulos bajo coacción a nombre del comandante o mando medio implicado, el corrimiento de cercas para englobar predios de desplazados, el uso de testaferros o familiares para ocultar la titularidad, hasta la adjudicación de parcelas a combatientes campesinos, muchas veces desplazados de otra región por las guerrillas. Todas estas formas de expropiación fueron posibles por la intimidación, corrupción o subordinación de las autoridades nacionales y locales, encargadas de velar no solo por el cumplimiento de reglas formales sino también por la buena fe y la legalidad de las transferencias de propiedad (Reyes, 2009, p. 121).

Quizás el momento donde mayor contenido se le da al tema de las tierras es una escena muy específica al inicio de la serie en que luego de que los hombres de los Castaño tomaran un territorio llamado Pueblo Perdido, Vicente le propusiera a su hermano Fidel -principal comandante de lo que eran en ese entonces las ACCCU-, apoderarse de las tierras de los *desplazados*, hecho que no tiene desarrollo en la trama de la serie, sino que se deja sobre la mesa.

Es por tal motivo que, frente a los silencios existentes sobre el contenido del problema de la tierra en Colombia, se hace necesario evidenciarlos apoyándose en trabajos que den cuenta de dicho asunto, con el fin de entender aquello que decidió no decirse en *Tres Caínes*.

En el seriado hay un vacío en cuanto a la contextualización de la cuestión agraria en Colombia, y por lo tanto no hay un abordaje claro que permita determinar factores de vulnerabilidad para sufrir despojo por parte de los actores armados. En cuanto a esto, a quienes se está olvidando es a una porción importante de la población cuya relación con la propiedad era poco sólida, ya que los títulos de propiedad en muchos casos eran inexistentes y no había catastros constituidos, sumado a la presencia de cultivos ilícitos en tales predios (Reyes, 2009). En ese sentido, Reyes (2009) afirma que:

el despojo masivo de tierras que ocurrió en algunas regiones importantes del país revela una ruptura profunda del régimen de propiedad territorial, cuya debilidad estructural es la precariedad de los títulos de propiedad de la población campesina y el monopolio de las mejores tierras establecido por los grandes terratenientes, a favor de la ganadería extensiva y en perjuicio de la pequeña agricultura (p. 113).

Pero este fenómeno no es gratuito. El informe del PNUD del año 2011 explica que esta dinámica de despojo obedece a una lógica determinada en la que se unifican las élites políticas y económicas con la dirigencia paramilitar en lo que concierne a la proyección económica del país, en la cual:

Su sentir les indicaba que las tierras debían estar en manos de gente adinerada y no de pobres. Por ello, una vez creadas las condiciones para el asalto, el robo, el bandolerismo y el despojo de tierras, el primero y más lógico objetivo fueron las propiedades de los pobladores rurales más vulnerados, menospreciando los derechos de los sectores campesinos a la propiedad de la tierra, buscando convertir la vocación agrícola de la tierra como modo de vida a la expansión del desarrollo del gran capital, haciendo que los campesinos pasaran a convertirse en asalariados (PNUD, 2011, p. 255).

De esta manera, la tierra despojada fue transferida “a una nueva capa de propietarios, algunos muy poderosos, asociados con las estructuras armadas” (Reyes, 2009, p. 114).

Si estos campesinos no se adecuaban a las condiciones sufridas en su territorio no solo perdían su tierra, sino que, al desplazarse producto del despojo o la inseguridad de la violencia armada, sus lazos sociales y la unidad familiar se veían afectadas, mutilando proyectos de vida, aumentando su precariedad al reducir aún más la calidad de vida, por la privación de su medio de subsistencia por excelencia que configura la tierra, la cual empieza a constituir una fuente de poder político obtenido por medios violentos (PNUD, 2011). Un ejemplo de lo descrito anteriormente citado por el PNUD (2011) es el caso de Jiguamiandó y Curvaradó, del cual se reproduce un fragmento a continuación:

A fines de los años 1990 los paramilitares causaron el desplazamiento de comunidades negras de los ríos Jiguamiandó y Curvaradó, los que al regresar encontraron las tierras en manos de empresas de palma africana, de supuestos empresarios aliados con los paramilitares (...) El despojo y el abandono de tierras, junto con el desplazamiento forzado que lo acompaña son procesos protuberantes del conflicto agrario, la violación de derechos de los pobladores rurales, sus vulnerabilidades y las restricciones para avanzar en desarrollo humano. El despojo termina siendo un instrumento de procesos complejos de construcción de poder y reordenamiento de las relaciones sociales, económicas y políticas en un territorio. Al ser un instrumento y no un objetivo en sí, termina sirviendo a fines superiores y estratégicos como por ejemplo el control territorial y de la población (PNUD, 2011, pp. 276-277).

La cita anterior aborda uno de los aspectos fundamentales de los vacíos detectados referente al tema en cuestión, el uso de las tierras despojadas por los paramilitares. Los objetivos perseguidos con el despojo son variados, y pasan por cuestiones de estrategia militar, de protección de rutas y de lugares claves para el narcotráfico, de plantación de productos agrícolas y ganadería extensiva, de enriquecimiento, seguridad y control de la población, expulsando a aquellos que consideraban poco leales, redistribuyendo sus tierras a quienes colaboraban con su causa (Reyes, 2009). Este

último punto es clave, debido a que muestra la lógica que subyace tras el despojo perpetrado por los paramilitares, ya que en muchas ocasiones la tierra no era el fin último, sino el medio para garantizar el dominio sobre un territorio y el control sobre su población (Reyes, 2009).

En consonancia con esto último, Gustavo Duncan (2015) afirma que:

La racionalidad del conflicto no fue producto entonces del simple interés de una clase terrateniente por garantizar su hegemonía sobre el principal medio de producción de las economías agrarias: la tierra. Pese a que el proceso de expansión de las autodefensas y la codicia misma de las individualidades exigían la concentración de extensas propiedades, su racionalidad respondía en últimas al control de poblaciones y territorios, desde donde se articulaba todo el proceso de acumulación de capital a partir de negocios ilícitos, en especial el narcotráfico y corrupción pública. Se era exitoso como un señor de la guerra por ejercer como estado sobre un mayor número de habitantes y regiones, pero no por hacerse a la fuerza de un sin número de haciendas (p. 360).

En esta dirección, la serie es contundente al mostrar la búsqueda de control de la población que ejercen los paramilitares, imponiendo una moral determinada que se acopla con la visión del mundo dominante en las capas más conservadoras de la sociedad, e incluso llegando a ser clara en la representación de la legitimidad de la que empezaron a gozar los Castaño y sus hombres en los territorios donde hacían presencia por medio del apoyo de los pobladores a su causa. No obstante, *Tres Caínes* se queda corta en mostrar los efectos sufridos por las poblaciones que padecieron el despojo luego de los hechos victimizantes.

En ese sentido, asuntos como que las condiciones de las familias desplazadas aumenten su precariedad debido a la indiferencia de las autoridades, como se relata en el libro de Reyes *Guerreros y campesinos: el despojo de la tierra en Colombia* (2009), que citando como ejemplo el departamento de Sucre, muestra que quienes tuvieron que irse a Sincelejo tras el despojo sufrido por paramilitares carecieron del apoyo institucional local, debido a que las autoridades no

consideraban su situación como un problema directo de la ciudad (Reyes, 2009). De dicha forma quienes fueron despojados terminan reducidos a cifras en la trama, debido a que sus historias no superan la construcción de una colcha de retazos que es conformada por la sumatoria de casos de hechos victimizantes que no tienen un antes y un después.

Quienes ocupan un lugar de víctimas en la serie y son puestos en una esfera más relevante para la trama son aquellos personajes que desarrollan una función en la instancia más personal de la vida de los *Caínes*, cuya violencia sufrida se entrecruza con la de la guerra, pero es enmarcada en el plano de lo privado, de lo personal. Por eso, se propone hacer la distinción presentada por Judith Butler (2010) sobre aquellas vidas que son aprehendidas y aquellas que son reconocidas.

Butler (2010) parte por diferenciar estos aspectos desde la precisión que tienen los mismos, otorgándole al *reconocimiento* un papel superior en tanto término revisado y criticado desde Hegel, que, a diferencia de la *aprehensión*, se acerca al grado de conocimiento conceptual. El segundo término, en cambio, puede dar cuenta de diversas acciones de carácter menos profundo, como simplemente registrar un hecho, o en este caso una vida, que como forma de conocimiento está más asociada a aquello que se siente o se percibe a través de un conjunto de determinantes sociales y contextuales “históricamente articuladas de «reconocibilidad»” (Butler, 2010, pp. 18-19), que preceden al acto del reconocimiento. Con respecto a esto, la autora afirma que:

Cuando leemos noticias sobre vidas perdidas, a menudo se nos dan cifras; pero éstas se repiten cada día, y la repetición parece interminable, irremediable. Así, tenemos que preguntarnos ¿qué se necesitaría no sólo para aprehender el carácter precario de las vidas perdidas en el transcurso de la guerra, sino, también, para hacer que dicha aprehensión coincidiera con una oposición ética y política a las pérdidas que la guerra acarrea? Entre las preguntas que surgen de este planteamiento, podemos citar dos: ¿cómo consigue producir afecto esta estructura del marco? y ¿cuál es la relación entre el afecto y un juicio y una práctica de índole ética y política? (...) Así pues, la capacidad de ser llorado es un presupuesto para toda vida que importe

(...) Sin capacidad de suscitar condolencia, no existe vida alguna, o, mejor dicho, hay algo que está vivo pero que es distinto a la vida. En su lugar, «hay una vida que nunca habrá sido vivida», que no es mantenida por ninguna consideración, por ningún testimonio, que no será llorada cuando se pierda (p. 29-33).

Al enmarcar esta discusión en un contexto de guerra, al igual que la serie aquí analizada, Butler (2010) tiene en cuenta las condiciones de precariedad de las víctimas producto de dicho escenario bélico, como la carencia en las redes socio-económicas de apoyo y protección, que exponen a estos sujetos de forma más recurrente a diferentes tipos de violencia y al pobre o nulo acceso a la satisfacción de las necesidades más primarias (Butler, 2010).

En relación con el marco de análisis que nos permite utilizar esta autora, es posible afirmar que *Tres Caínes* realiza un esfuerzo por acercarse a la aprehensión de aquellas víctimas, que como se dijo, ocupan un lugar más privado en la vida de los Castaño, y especialmente aquellas mujeres que se involucran sexo-afectivamente con alguno de los tres hermanos y terminan asesinadas por esta relación a causa de celos o cualquier otro motivo que popularmente se asocia con los llamados *crímenes pasionales*, que así como su nombre esconde un problema de carácter social, en la fijación por enmarcar a las víctimas en este tipo de relaciones, se esconde el carácter político ligado con las acciones de guerra asumidas por los actores armados. Así, quien asesina, golpea, maltrata y viola a estas mujeres son Carlos, Fidel o Vicente en la caracterización de sus esposos, novios o amantes y no de los comandantes paramilitares, debido a que las motivaciones que los llevaron a hacer esto fueron a su vez estrictamente personales, alejándose de su interpretación en el marco de los repertorios de violencia de la guerra, desconociendo dinámicas probadas de estos actores que seleccionaban meticulosamente a sus víctimas femeninas que sufrirían violencia sexual, como consta en el informe del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación del año 2011:

Los actores armados, en el caso de figuras femeninas victimizadas, aplicaron distintos criterios de selección que muestran una vez más que los delitos cometidos en su contra no fueron accidentales. En particular, resalta el hecho de que las mujeres emblemáticas-representativas, es decir, aquellas que tenían un papel representativo o simbólico importante en sus comunidades, constituyen, luego de mujeres sobre las que no se tiene suficiente información, el porcentaje más alto en ese universo de víctimas femeninas. Sobre ellas, no cabe duda de que fueron específicamente seleccionadas, justamente, por el rol que cumplían (CNRR, 2011, p. 52).

Como se dijo anteriormente, por la naturaleza de este tipo de víctimas, se exponen violencias que no estarían en primera instancia asociada con la violencia armada de la guerra, como también lo observa Butler (2010) con respecto a asuntos como la libertad sexual, que como bien sabe son “en su mayor parte consideradas separadas de los «asuntos exteriores»” (p. 47). Estos asuntos exteriores, para los propósitos de la serie son aquellos que escapan la privacidad del hogar, lo aparentemente contingente.

El desarrollo que tienen los personajes de estas mujeres permite ese acercamiento a su reconocimiento, debido a que se toma el tiempo para caracterizar sus condiciones de precariedad antes de involucrarse con alguno de los hermanos, así como también se toma el tiempo para representar el dolor de sus familias luego de que éstas desaparecieran al ser asesinadas. Es este derecho al duelo público el que es negado en otros casos de victimización que *Tres Caínes* aborda, cuyos personajes simplemente aparecen en las escenas donde están siendo asesinados uno tras otro, muchas veces sin nombre, sin familias que los lloren y los busquen. Es importante resaltar que la mayoría de estas víctimas reducidas a cifras son líderes sindicales, sociales, campesinos, comunitarios y estudiantiles, quienes apenas llegan a ser aprehendidos, en los términos planteados por Butler (2010).

Por lo anterior, se hace relevante traer a colación la reflexión planteada por la autora con respecto a las vidas que son dignas de ser lloradas y las que no, aspecto que, según ella, habla más de un *nosotros* que de las vidas mismas que se pierden en el contexto de la guerra y que son separadas entre las que son objetos de duelo y las que no. El ejemplo que ella utiliza para graficar esto es lo ocurrido tras los atentados contra las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001, cuando:

los medios de comunicación se llenaron de imágenes de quienes murieron, con sus nombres, sus historias y las reacciones de sus familiares. El duelo público se encargó de que estas imágenes resultaran irónicas para la nación, lo que significó, por supuesto, que hubiera mucho menos duelo público para los que no eran ciudadanos estadounidenses y ningún duelo para los trabajadores ilegales (Butler, 2010, p. 64).

Llorar públicamente unas vidas y no otras, o hacer público el duelo de un tipo de víctimas y no de otras, como en el caso de *Tres Caínes* con los personajes no inmersos en política, víctimas de hechos aparentemente ajenos a los repertorios de violencia de la guerra, habla de qué hechos indignan y generan más dolor que otros. A su vez, esta indignación, dice Butler (2010), tiene un gran potencial político por estar asociado a la respuesta ante un tipo de injusticia. Esto es así porque “cuando hablamos de duelo abierto o de indignación, estamos hablando de unas reacciones afectivas que están sumamente reguladas por regímenes de poder y, a veces, sometidas a censura explícita” (p. 66).

Esta censura, impuesta o autoimpuesta por los realizadores de *Tres Caínes* fue corregida en la segunda mitad de la serie con los personajes víctimas, que empezaron a tener mayor trascendencia en la trama y cuyas vidas fueron abordadas para ser comprendidas antes de los hechos victimizantes, igual que una vez ocurridos tales hechos se mostró ampliamente el dolor y la indignación suscitados.

Finalmente, es de resaltar que los personajes que ocupan el lugar de víctimas políticas del paramilitarismo que gozaron de esta cobertura fueron quienes representaban símbolos emblemáticos de la violencia política del país, tales como Jaime Garzón –Jairo García en *Tres Caínes*-, Gloria Cuartas –Isabel Mariño en la serie- cuya lucha por los derechos humanos y la defensa de las víctimas fue considerablemente abordada, o el alcalde de El Roble, Sucre, Eudaldo Díaz Salgado, a quien la serie rinde un homenaje en su capítulo final, haciendo alusión a la consigna enarbolada por Isabel Mariño, la cual apela a no olvidar a las víctimas porque tienen un nombre y una historia. Dicha consigna permite inferir el esfuerzo hecho por los realizadores para tener un abordaje más respetuoso con las víctimas. Empero, el hecho de que esto se haya decidido hacer con quienes son íconos nacionales de los estragos del conflicto armado sigue mostrando que el dolor tiene niveles diferenciado de importancia dependiendo de quién sea la víctima.

Para resumir, los componentes estructurales de la serie detectados en el análisis se dividen en tres aspectos cruciales: el primero es la representación hecha de los medios de comunicación y su papel en el conflicto, el segundo es la propuesta de visión sobre el paramilitarismo y por último el abordaje de las víctimas.

Así las cosas, los medios de comunicación presentan una dualidad en cuanto *Tres Caínes* permite dos formas de entenderlos, no para elegir una, sino para comprender su complejidad. Durante la producción ellos son mostrados en un carácter pasivo que sirve principalmente para informar, haciendo que los mismos actores del conflicto los usen como mecanismo de confirmación del éxito o el fracaso de sus operaciones. Por otro lado, su carácter activo da cuenta de la capacidad que tienen los medios de ser generadores de opiniones, desatando acciones en los espectadores, muchas veces sin el propósito de hacerlo. Este enfoque refuerza una mirada que es fiel a la alegada objetividad informativa, que reconoce la mediación de las decisiones editoriales

que deciden sobre qué informar, pero que no ponen en tela de juicio la objetividad de lo informado. Lo anterior explica en la trama el interés de Carlos Castaño de acercarse a periodistas en miras de direccionar el cubrimiento de los hechos a su favor, presionando para que los medios omitan todo aquello que afecte sus intereses, incluyendo ganar legitimidad en la población civil.

Frente al paramilitarismo como proyecto, la serie no duda en mostrar desde un primero momento la vinculación del mismo con algunos sectores nacionales, en términos del apoyo económico y militar que recibieron las tropas de los hermanos Castaño. Sin embargo, el carácter político de la empresa paramilitar solo se ve claramente cerca al final de la serie con la aparición de la para-política. Esto sucede de tal manera debido a que el enfoque biográfico de la producción fortalece el entendimiento del paramilitarismo como un proyecto de autodefensa motivado por la sed de venganza –que luego da forma a las justificaciones ideológico-políticas– y permitido por la ausencia estatal, ya que el Estado no cumple con su obligación de proteger de la insurgencia a la población civil y a sus bienes, lo que lo configura, según esta propuesta, como un Estado fallido. Tal visión separa al Estado de la violencia ejercida por actores no institucionales, ya que lo entiende disuelto en su dimensión organizativa.

La condena en la que se centra el seriado con respecto al accionar paramilitar radica en una visión moral del asunto, calificando reiteradamente a los sujetos involucrados, y especialmente a los hermanos Castaño, como «monstruos», para mostrar el rechazo a la degradación de la guerra. Lo descrito reduce el problema a tres personas concretas, y abstrae esas acciones del plano socio-político para limitarlo a lo psicológico.

Una de las simplificaciones más importantes en las que incurre la serie es aquella referente a la cuestión de la tenencia de la tierra, dando cuenta de forma casi exclusiva de las tierras que protegen

los paramilitares –cuyo estado de propiedad nunca es cuestionado–, y de las tierras que cayeron en sus manos y en las de las guerrillas, sin contextualizar la cuestión agraria en Colombia, ni presentar los factores de vulnerabilidad que facilitan sufrir despojo por parte de los actores armados, así como tampoco se expone el uso dado a las tierras despojadas por los paramilitares ni los efectos sufridos por las víctimas de esta clase de acciones. Lo dicho no contradice que durante la representación de la comisión del despojo quede claro que parte de lo buscado con ello era controlar a la población de los territorios tomados, para imponer la moral y visión de mundo del paramilitarismo, mientras se quería ganar la legitimidad de los civiles.

Por último, las víctimas mostradas en la serie tienen enfoques y relevancias diferenciadas. Es de esta forma como aquellas que se comprenden como sujetos de la vida privada de los Castaño adquieren una relevancia tal que se logran el reconocimiento, al caracterizar sus condiciones de precariedad y el dolor de sus familias, especialmente representando a las mujeres que se involucran sexo-afectivamente con los *Caínes* y son asesinadas por motivos asociados a los llamados crímenes pasionales, despolitizándolos y desligándolos de las acciones de guerra del paramilitarismo contra mujeres de todo el territorio nacional.

La mencionada caracterización de precariedad y de dolor no es posible con un gran número de víctimas asociadas directamente a crímenes políticos, como líderes sindicales, sociales, campesinos, comunitarios y estudiantiles, quienes terminan reducidos a cifras, llegando apenas a ser aprehensibles.

Este tratamiento de las víctimas políticas cambia de forma drástica hacia la segunda mitad de la serie, dando mayor desarrollo a sus vidas antes de los hechos victimizantes, así como del dolor y la indignación generados tras dichas acciones. No obstante, por la velocidad de la serie, propia

de las exigencias de los ritmos televisivos, ello solo pudo hacerse con aquellas víctimas emblemáticas de la violencia política del país.

Conclusiones

Finalmente, ¿Cómo es narrado el paramilitarismo y los elementos que lo rodean en la trama de la serie *Tres Caínes*?

Para responder esa pregunta, se hizo necesario dividir el contenido de la serie en dos tipos: el primero es lo *no estructural*, ya que da cuenta de recursos utilizados en la producción para el tratamiento de la información representada, y el segundo tipo es *lo estructural*, entendido como los ejes transversales de la trama y que significan el fondo de las temáticas tratadas, la información misma.

Es así como frente a lo *no estructural* del seriado, se evidencia como primer recurso utilizado por la producción la recurrencia de elementos facilitadores de generación de un relacionamiento empático de los espectadores con la experiencia de unos personajes, especialmente de Carlos Castaño, gracias al abordaje de ciertos hechos narrados en la historia. Situaciones como las pesadillas de Carlos Castaño, el lamento y la culpa tras cometer determinadas acciones en contra de la población civil, así como la mención explícita de las razones que lo llevaron a comandar dichas acciones, posibilita el entendimiento del personaje en su complejidad, conformado por la síntesis entre el comandante paramilitar cuyo accionar obedece a objetivos de guerra y el ser humano que carga con el peso de la responsabilidad asignada de forma casi azarosa por el destino tras el asesinato de su padre, hecho que trajo un gran sufrimiento y que desencadena un sin número de angustias más a lo largo de su vida.

Para que el espectador pueda conectarse con el personaje de tal forma que sea posible sentir empatía con él, se vuelve esencial la reiteración de que la producción es basada en hechos reales a través de la mezcla constante de imágenes de la ficción con imágenes de la realidad, difuminando el límite entre lo uno y lo otro, dotando de ficción la realidad y viceversa.

Lo anterior va de la mano con un debate no menor sobre el ejercicio hecho en la serie al representar gran parte de los hechos que narran los momentos más crudos y dolorosos del conflicto. Lo problemático en ello aparece cuando no se refuerza, sino que trata de ocultarse que esa representación es producto de una interpretación, que fragmenta la historia que se representa. Ello sucede debido al anhelo de Verdad que expresa su libretista y que respalda con la rigurosidad investigativa con la que se llevó a cabo la pre-producción de la serie, aludiendo a una pretensión de totalidad que no logra dar cuenta del todo por la complejidad del conflicto mismo, afectando de forma directa las partes involucradas que no ven reflejada su visión y, más importante aún, su experiencia.

Sumado a esto, la velocidad y la condensación con la que son tratados los hechos en la necesidad de mostrar la mayor cantidad de sucesos posibles, dificulta que el espectador pueda separar de forma reflexiva las distintas variables e interpretaciones que componen cada suceso representado, dando por sentada esa Verdad mostrada a los televidentes, quienes terminan por absorber de forma casi automática el entendimiento sobre el conflicto armado en el país que difunde *Tres Caínes* con la pretensión de convertirlo en hegemónico.

El nivel de absorción del mensaje en el espectador se verá mediado por el acceso que éste tenga a otros referentes y visiones sobre aquella información que está recibiendo por medio de la serie. Esto es así, ya que la extensión del mensaje a la audiencia no se hace de forma totalmente impositiva en cuanto contenido ajeno a quien lo recibe, sino que necesita tomar elementos cercanos al público, como sus sentimientos, sensaciones y experiencias comunes para atraerlos y envolverlos en la historia. Es de esta forma como el narcotráfico se vuelve la clave para lograrlo, trayendo a colación personajes y episodios comunes en la memoria nacional, tejiendo una suerte de complicidad entre la serie y el espectador, la cual, en el caso de *Tres Caínes*, se construye a

través del melodrama, llenando de emocionalidad la narración de hechos nacionales a través del sufrimiento de las familias de quienes rodean a las personas envueltas en ellos, especialmente a través de los personajes mujeres.

El narcotráfico aparece de igual forma en la serie como parte importante del segundo recurso hallado en el análisis de los componentes no estructurales, como aura que vuelve lejano el sentido lúdico de la obra con respecto a la historia de los hermanos Castaño y su papel en el desarrollo del paramilitarismo en el país. Esto lo hace gracias a que constituye un recurso de atracción de *rating* por la identificación del espectador con los deseos de consumo que canalizan en quien personifica el narcotraficante, sinónimo de ascenso que significa, a su vez, la posibilidad de satisfacer deseos.

Es este atractivo el que facilita que la figura de Pablo Escobar se vuelva protagónica, reduciendo por momentos a los hermanos Castaño a personajes de reparto necesarios para entender el devenir de Escobar, desviando así la mirada del propósito del seriado de narrar la vida de los *Tres Caínes*. También como aura, pero que esta vez se mantiene fiel al propósito biográfico de la producción, se resalta el protagonismo de la figura de Carlos Castaño por su desarrollo en la trama desde su infancia hasta su muerte.

Pasando al segundo momento compuesto por aquellos elementos que estructuran el contenido de la producción, hay que iniciar con la representación hecha sobre los medios de comunicación con respecto a su papel en el desarrollo del conflicto armado en el país. En ese sentido, se constatan dos formas de entenderlos: la primera es la pasividad informativa y la segunda es su posible carácter activo.

La pasividad en los medios se refiere a la labor informativa que cumplen con la sociedad, que en *Tres Caínes* recae sobre la televisión y la radio, la segunda en menor medida que la primera.

Ello se representa reiteradamente a través de escenas que ponen de manifiesto la relación de los mass-media con los protagonistas y con la población en general gracias a la necesidad de estar enterados de los sucesos nacionales más relevantes, y especialmente de informarse sobre las acciones de guerra de alguna de las partes del conflicto, incluyendo al narcotráfico, siendo para el caso de los actores armados de vital importancia en tanto funciona como mecanismo efectivo para confirmar el éxito o el fracaso de determinada operación.

De otro lado, el carácter activo de los medios de comunicación se revela en su papel como generador y catalizador de consecuencias reales en el desarrollo tanto de la trama como del conflicto mismo que se narra, modificando el curso de los hechos. Esto sucede así por la capacidad que tienen los medios masivos de extender una opinión hasta el punto de volverla hegemónica y desatar acciones en la población y en los actores del conflicto como respuesta a dichas ideas, lo cual en *Tres Caínes* es entendido como un efecto no buscado. Esta visión de la contingencia cumple la función de reforzar una mirada sobre el manejo de la información que defiende su carácter objetivo, y que, aunque se ve mediado por decisiones editoriales que determinan lo que es pertinente informar, no afectan la objetividad del reportaje. Lo anterior explica por qué las AUC en cabeza de Carlos Castaño buscan direccionar los cubrimientos informativos hacia aquellos aspectos favorecedores de su causa, al tiempo que presionan para que se omitan los temas que dificultan ganar adeptos en la población civil.

El párrafo anterior es muestra de que la serie llega a cuestionar el criterio de selección de la información reportada por los noticieros en el país, pero no pone en duda la veracidad de lo informado, en un doble juego que puede llegar a proteger a la producción con un manto de legitimidad que valida el ejercicio de contribución pedagógica de Gustavo Bolívar para la comprensión del conflicto armado a través de este tipo de contenido televisivo.

Otro factor presente en *lo estructural* de *Tres Caínes*, y que configura sin duda alguna el hilo conductor de la trama, es lo que respecta al paramilitarismo y el debate sobre éste como proyecto político. Desde un momento muy inicial del seriado se manifiesta de forma explícita la vinculación de los hermanos Castaño y sus hombres con algunos sectores nacionales como el económico-empresarial para dar cuenta de su financiación, y el de las fuerzas armadas en lo relacionado al entrenamiento militar y de operaciones de inteligencia. Sin embargo, el carácter político de la empresa paramilitar se guarda para aparecer con claridad hasta muy avanzada la serie, traído a colación con la aparición de lo que se conoció como la para-política.

La carencia en indagar y mostrar el contenido político que subyace en el paramilitarismo desde sus comienzos, fortalece la tesis que lo aborda como un proyecto de autodefensa para la protección de la vida y la propiedad de aquellos afectados por la insurgencia, motivando su accionar en razones estrictamente personales que con el desarrollo del conflicto moldearían las justificaciones ideológico-políticas, cuya aparición se da tardíamente en la serie. Así, la perspectiva dominante es la que ve lo ideológico como un efecto de los traumas personales de la guerra y no como una causa inicial que converge con aquellas de índole privado o personal.

Justamente debido al enfoque biográfico y de carácter privado y personal que se le da al paramilitarismo, es que la serie de Gustavo Bolívar recae en enfatizar una condena moral al mismo, y descuida la crítica política a las implicaciones del proyecto paramilitar. Ello lo hace mediante el uso del sustantivo «monstruos» para nombrar a las fuerzas paramilitares, queriendo dar cuenta de la degradación de los hermanos Castaño en el transcurso de la guerra, ubicando sus acciones y motivaciones en el plano de la locura, separando el problema de lo social, y reduciéndolo a tres personas concretas abstraídas del plano socio-político.

Anteriormente se menciona la fuerza de la tesis de autodefensa que da forma al entendimiento del paramilitarismo como proyecto armado. Esta mirada se apoya a su vez en el entendimiento de razones político estructurales de ausencia estatal, gracias a un Estado que no cumple con su obligación de proteger a la población civil y sus bienes, fracasando en su labor de mantener el orden frente a la insurgencia que avanzaba imponiendo su ley en los territorios. Todo esto, sumado a la corrupción que se denuncia durante la trama, dan como resultado un Estado fallido de acuerdo a lo propuesto en *Tres Caínes*. Esta perspectiva se aleja de entender dichas dinámicas sociales violentas no institucionales de disputa de poder sobre un territorio como inherentes a la definición de dominación estatal, reduciendo la comprensión del Estado a su aparataje institucionalmente organizado.

Otra de las simplificaciones presentes con respecto al accionar paramilitar que incurre en silencios problemáticos, hace referencia a la cuestión de la tenencia de la tierra, que aparece de una forma tímida en la serie, ya que cuando se menciona dicho tema, se hace alusión especialmente a las tierras que protegen los paramilitares -cuyo estado de propiedad es un asunto dado que no se cuestiona desde el primero capítulo-, y a las tierras que cayeron en manos de esta estructura armada -y en menor medida de las guerrillas-, sin contextualizar la cuestión agraria en Colombia. Esto no permite determinar factores de vulnerabilidad para sufrir despojo por parte de los actores armados, ni tampoco el uso dado a las tierras despojadas por los paramilitares.

Lo anterior no excluye la claridad con la que se logra mostrar el control que ejercen los paramilitares en la población, no solo mediante coerción física, sino ganando legitimidad y extendiendo entre los pobladores su visión de mundo guiada por una firme e incuestionable convicción moral que lograba hegemonizarse. En contraste con ello, se omiten los efectos sufridos por las poblaciones que padecieron el despojo después de los hechos victimizantes.

Lo anterior da paso a demarcar el aspecto de las víctimas como un componente separado en los hallazgos debido a la complejidad de este tópico. Así, se encontró que las víctimas más relevantes para la trama son aquellas con una cercanía personal a los hermanos Castaño, enmarcando su sufrimiento en el plano de lo privado, de lo personal, ya que especialmente refleja a las parejas sentimentales de Carlos, Vicente y Fidel Castaño, quienes terminan sufriendo violencias y asesinatos motivados por celos u otras razones personales. Estas mujeres engloban a las víctimas femeninas de la guerra, y específicamente de las fuerzas paramilitares, escondiendo lo político detrás de las acciones de guerra de estos actores armados.

El desarrollo que tienen los personajes de estas mujeres permite llegar al reconocimiento de las mismas, ya que se hace un ejercicio detenido de caracterización de sus condiciones de precariedad previas a los hechos victimizantes, así como también da lugar a representar el dolor de sus familias posterior a tales hechos. Por otro lado, el reconocimiento no se logra con otras víctimas ligadas a la vida política, como líderes sindicales, sociales, campesinos, comunitarios y estudiantiles, quienes apenas llegan a ser aprehendidos al simplemente mostrar las escenas de sus asesinatos como una compilación de eventos, reduciéndolos a cifras sin familias que los busquen y los lloren.

Ese elemento diferenciador en el tratamiento de las víctimas retratadas en la serie de acuerdo a su naturaleza, personal o política, se corrige hacia la segunda mitad de la serie, dándole un abordaje más completo a las víctimas políticas, permitiendo reconocerlas en su complejidad humana, así como las reacciones despertadas en su entorno por las acciones victimizantes. Empero, los ritmos televisivos que exigen rapidez en los contenidos limitan la posibilidad de dicho tratamiento a las víctimas emblemáticas de la violencia política del país, tales como Jaime Garzón –Jairo García en *Tres Caínes*-, Gloria Cuartas –Isabel Mariño en la serie- o el alcalde de El Roble, Sucre, Eudaldo

Díaz Salgado, mostrando así que el dolor tiene niveles diferenciados de importancia televisiva dependiendo de quién sea la víctima.

La serie de Gustavo Bolívar, *Tres Caínes*, entonces, no fue solo una producción de entretenimiento basada en la guerra que el país ha tenido que padecer, sino que más allá de eso, es un actor clave que, a través de un formato ficcional de entretenimiento, entra a hacer parte de la disputa por esclarecer lo ocurrido en Colombia con los grupos armado y principalmente con el paramilitarismo bajo el mando de Fidel, Vicente y Carlos Castaño. Lo desarrollado a lo largo de este trabajo problematiza cómo dicho propósito, expuesto explícitamente por su libretista, fue llevado a cabo, y se arriesga desde una perspectiva crítica a dar algunas luces de las dinámicas televisivas que enmarcaron el abordaje del conflicto de la forma como aquí se describió y analizó.

No obstante, el estudio realizado lejos de agotar las posibilidades de análisis, abre una perspectiva de trabajo relacional para ahondar en la pregunta por la relación entre los medios de comunicación y el conflicto armado en Colombia. Es por ello que lo que aquí se hizo fue enmarcar el análisis en una mirada que entienda la serie desde su lugar de producción, sometido a un contexto político tanto de la industria de la televisión y la cultura como del conflicto mismo. Sin embargo, queda un largo camino por recorrer para vincular de forma activa en un abordaje más ambicioso del estudio a los espectadores, consolidando una tríada relacional entre la producción, el contexto y la audiencia como sujeto que no se reduce a simples receptores de información, sino que la interpretan y asumen posición frente a ella.

Referencias

- Acosta, L. (2011). Cincuenta años de pantalla chica: algunos hitos en la vida privada. En *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II* (pp. 263-300). Bogotá, Colombia: Taurus.
- Acosta, L. (2011). Cincuenta años de pantalla chica: algunos hitos en la vida privada. En *Historia de la vida privada en Colombia. Tomo II* (pp. 263-300). Bogotá, Colombia: Taurus.
- Adorno, T. (2005). Culture Industry Reconsidered. En J. M. Bernstein (ed.), *The Culture Industry. Selected essays on mass culture*. Routledge.
- Adorno, T., y Horkheimer, M. (2007). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la Ilustración* (pp. 165-213). Madrid, España: Trotta.
- Amad, Y. (19 de enero de 2013). 'El proceso de paz no va para ninguna parte': presidente de Fedegán. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de cultura económica.
- Barrette, M. (2003). Ideología, política, hegemonía: de Gramsci a Laclau y Mouffe. En *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Argentina: Fondo de cultura económica.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Ítaca.

- Bolívar, G. (Guionista). (2013). *Tres Caínes*. [Serie de televisión]. Colombia: RTI para RCN.
- Bourdieu, P. (2008). *Sur la télévision : suivi de l'emprise du journalisme*. París, Francia: Raisons d'Agir.
- Burke, P., y Briggs, A. (2002). *De Gutenberg a internet: Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid, España: Taurus.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. México, D.F.: PAIDÓS.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras; psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cisneros, M, y Muñoz, C. (2014). Los imaginarios sociales en las “narcotelenovelas”. *XVII CONGRESO INTERNACIONAL ASOCIACIÓN DE LINGÜÍSTICA Y FILOLOGÍA DE AMÉRICA LATINA- ALFAL 2014. Paraíba, Brasil*.
- Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación - CNRR. (2011). *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano*. Bogotá: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara, S.A.
- Córdova, N. (2012). La narcocultura: poder, realidad, iconografía y “mito”. *Cultura y representaciones sociales*, 6 (12), 09-237.
- DAVMON (26 de febrero de 2013). CANCELLER FRANCÉS Francia expresó apoyo al proceso de paz con Farc. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>
- Duncan, G. (2015). *Los señores de la guerra: de paramilitares, mafiosos y autodefensas en Colombia*. Bogotá: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Eagleton, T. (1997). *Ideología: Una introducción*. España: Paidós.

EFE. (04 de febrero de 2013). Conversaciones de paz continúan normalmente y nadie se retira:

Farc. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>

EFE. (27 de febrero de 2013). Colombia tendrá 'brillante futuro' si logra fin del conflicto: ONU.

El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>

El Espectador. (20 de febrero de 2018). El Bloque Metro de las AUC, un asunto que poco se ha

indagado. El Espectador. Recuperado de <https://www.elespectador.com>

El Tiempo. (12 de enero de 2013). Los paramilitares que revivieron caso contra Uribe. El Tiempo.

Recuperado de <https://www.eltiempo.com>

El Tiempo. (14 de enero de 2013). Fundación Carter se comprometió a apoyar proyectos para la

paz. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>

El Tiempo. (14 de febrero de 2013). Ordenan restituir finca despojada por el clan Castaño en

Córdoba. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>

El Tiempo. (19 de febrero de 2013). Parlamento Irlandés apoya proceso de paz en Colombia. El

Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>

El Tiempo. (22 de febrero de 2013). ONU cuestiona muerte de líderes y fuero militar; Gobierno

responde. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>

El Tiempo. (25 de febrero de 2013). 'Gobierno y Farc no saben de desarrollo rural': Fedegán. El

Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>

El Tiempo. (30 de enero de 2013). Diálogos de paz se reanudan en medio de la más alta tensión.

El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>

- Estrada, F. (2004). *Las metáforas de una guerra perpetua. Estudios sobre pragmática del discurso en el conflicto armado colombiano*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT.
- Flórez, F. (2016). *El sentido de ser otros; Polémica y monologismo en torno a la serie de televisión Tres Caínes. Un caso de narración del conflicto armado en Colombia desde la ficción*. Bogotá, Colombia: Utadeo.
- Flórez, F. (2016). *El sentido de ser otros; Polémica y monologismo en torno a la serie de televisión Tres Caínes. Un caso de narración del conflicto armado en Colombia desde la ficción*. Bogotá: Utadeo.
- Foucault, M. (1998). *Historia sobre la locura en la época clásica. Volumen I*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, V. (2009). *Orden contrainsurgente y dominación*. Bogotá, Colombia: Siglo del hombre; Instituto popular de capacitación -IPC.
- Franco, V. (2009). *Orden contrainsurgente y dominación*. Bogotá: Siglo del hombre; Instituto popular de capacitación.
- Gómez, M. (02 de marzo de 2013). El primer 'humo blanco' del proceso de paz en La Habana. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>
- Gómez, M. (26 de enero de 2013). Latifundio, eje del pulso de Gobierno y Farc en Cuba. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>
- González, F., Bolívar, I. y Vázquez, T. (2002). *Violencia política en Colombia. De la nación fragmentada a la construcción del Estado*. Bogotá: CINEP.
- Gramsci, A. (2000). *Cuadernos de la cárcel*. Cuaderno 24. Tomo 6. México: Ediciones Era.

- Hobsbawm, E. (2002). *La invención de la tradición*. Barcelona, España: Crítica.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, España: Siglo XXI.
- Kracauer, S. (2006). El ornamento de la masa. En *Estética sin territorio* (pp. 257-274). Murcia: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de la región de Murcia; Consejería de educación y cultura de la región de Murcia; Fundación Cajamurcia.
- La W. (23 de marzo de 2013). Víctimas del paramilitarismo protestan contra serie 'Tres Caínes'. La W. Recuperado de <http://www.wradio.com.co>
- López, M. (22 de enero de 2013). Farc proponen crear fondo de tierras conformado por predios 'ociosos'. El Tiempo. Recuperado de <https://www.eltiempo.com>
- Martín-Barbero, J. (1999). *Los ejercicios del ver: Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, España: Gedisa.
- Pasolini, P. (2014). Contra la televisión. En *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas* (pp. 61-76). Madrid, España: Errata naturae.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo - PNUD. (2011). Colombia rural. Razones para la esperanza. Informe Nacional de Desarrollo Humano 2011. Bogotá: INDH PNUD, septiembre.
- Reyes, A. (2009). *Guerreros y campesinos: el despojo de la tierra en Colombia*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Rincón, O. (2001). *Cuadernos de nación: Relatos y memorias leves de nación*. Bogotá, Colombia: Ministerio de cultura.
- Rincón, O. (2002). *Televisión, video y subjetividad*. Bogotá, Colombia: Norma.

Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas: O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*.
Barcelona, España: Gedisa.

Rincón, O. (2015). Amamos a Pablo, odiamos a los políticos; Las repercusiones de Escobar, el patrón del mal. *Nueva Sociedad* (255), 94-105.

Said, E. (1990). Introducción. En *Orientalismo* (pp. 19-49). Barcelona, España: Libertarias 1.

Schweppenhäuser, G. (2015). Prohibición de imágenes y deber de memoria. Estrategias artísticas en la era de la industria cultural. *Constelaciones*, 07, 76-93.

Torres, J. (2009). *Influencia de la Política Neoliberal en la Sociedad Colombiana y el fortalecimiento del Autoritarismo*. Freie Universität Berlin.

Trujillo, J. (2015). Retórica, argumentación e identificación en la narco telenovela colombiana. *Intersticios*, 9 (2).