

DOSSIER

Estrategias pedagógicas en la representación de un pasado:  
el caso de la serie Narcos México (2018)

**Miguel Sánchez Soto.** Estudió las licenciaturas en Letras Hispánicas y Estudios Políticos y de Gobierno, así como la Maestría en Comunicación y el Doctorado en Educación en la Universidad de Guadalajara. Se ha desempeñado en el periodismo radiofónico, así como la divulgación y comunicación pública de ciencia. Colaboró como autor de capítulos en las publicaciones: "Repensando los fundamentos del Doctorado en Educación de la Universidad de Guadalajara" (Palomar y Fregoso, 2019), "Televisión en tiempos de Netflix. Una nueva oferta mediática" (Orozco, 2020) y "Vicisitudes en la formación científica y la elaboración de tesis. Las particularidades metodológicas de los estudios en educación" (Romo, 2021). Actualmente es parte de la coordinación de vinculación y difusión de la Red de investigadores sobre cine (REDIC). Profesor de asignatura en el ITESO

**Historial editorial**

Recepción: 22 de marzo de 2022

Revisión: 7 de abril de 2022

Aceptación: 19 de mayo de 2022

Publicación: 30 de junio de 2022

# Estrategias pedagógicas en la representación de un pasado: el caso de la serie *Narcos México* (2018)

## *Pedagogical Strategies in the Representation of a Past: the Case of the Series Narcos México (2018)*

## Estratégias pedagógicas na representação de um passado: o caso da série *Narcos México* (2018)

Miguel Sánchez Soto

Universidad de Guadalajara

*sansomiguel@gmail.com*

### RESUMEN

Las ficciones audiovisuales seriadas que circulan por los diversos medios, tanto canales como plataformas, participan a través de ciertas estrategias textuales, narrativas y discursivas, en conjunción con sus audiencias en la construcción de sentido sobre la historia y el pasado. Se busca ahondar en la implementación de dichas estrategias en la serie de ficción audiovisual *Narcos México* (2018) ofertada en la plataforma de contenidos audiovisuales bajo demanda Netflix, mismas que inciden en un apuntalamiento ideológico de una versión del pasado. Para ello se observaron en el plano de lo textual, la dimensión de la expresión y del contenido, así como la conjunción de elementos que conforman lo narrativo, lo retórico y lo estético para explicar las implicaciones en la memoria colectiva sobre el pasado que la serie de ficción audiovisual pretende representar.

*Palabras clave:* Ficción audiovisual, series, pasado, memoria

**ABSTRACT**

The serial audiovisual fictions that circulate through the various media, both channels and platforms, participate through certain textual, narrative and discursive strategies, in conjunction with their audiences in the construction of meaning about history and the past. This article wants to go deeper into the implementation of these strategies in the series, the audiovisual fiction series *Narcos México* (2018) offered on the on-demand audiovisual content platform Netflix, which affect an ideological underpinning of a version of the past. For this, the dimension of expression and content were observed in the textual plane, as well as the conjunction of elements that make up the narrative, the rhetorical and the aesthetic to explain the implications in the collective memory about the past that the audiovisual fiction series aims to represent.

152

*Keywords:* Audiovisual fiction, series, past, memory

**RESUMO**

As ficções audiovisuais seriadas que circulam pelos diversos meios, tanto canais quanto plataformas, participam por meio de determinadas estratégias textuais, narrativas e discursivas, em conjunto com seus públicos, na construção de sentidos sobre a história e o passado. Busca aprofundar a implementação dessas estratégias na série de ficção audiovisual *Narcos México* (2018) oferecida na plataforma de conteúdo audiovisual sob demanda Netflix, que afetam a sustentação ideológica de uma versão do passado. Para isso, observou-se a dimensão da expressão e do conteúdo no plano textual, bem como a conjunção de elementos que compõem a narrativa, o retórico e o estético para explicar as implicações na memória coletiva sobre o passado que as séries de audiovisual ficção pretende representar.

*Palavras-chave:* Ficção audiovisual, série, passado, memória

## I.- INTRODUCCIÓN

El tiempo que le dedicamos en las sociedades occidentales al consumo de productos ficcionales en su calidad audiovisual frente a cualquier tipo de pantalla es amplio y, lejos de que reduzca en lo venidero, se encuentra en franco aumento. La ficción audiovisual tiene una flexibilidad y ductilidad tal que tiende a ser “porosa” a lo que acontece en la actualidad (Martín-Barbero, 1991) y su posibilidad combinatoria le ha permitido ser un producto de consumo cultural vigente y asequible a grandes grupos poblacionales con diversas formaciones escolares. En lo tocante a su estudio, la omnipresencia y constante adaptación de la ficción audiovisual en estas sociedades occidentalizadas, ha posibilitado que se lleven a cabo estudios en diversos campos y disciplinas, así, la ficción audiovisual ha sido entendida como lugar donde se cristalizan, refuerzan, normalizan y performatizan, discursos e imaginarios (Igartua, 2010; Mulvey, 1989); o bien como espacios donde se modelan sentidos, significados y creencias (Tufte, 2007), negocian y co-construyen conocimiento, e ideologías, (Mulligan y Habel, 2013; Cai, 2016); y por ende, se ha destacado su centralidad en la cultura popular como co-productora con las audiencias de aprendizajes no formales (Orozco, 1987; Fish y Truglio, 2001; Maudlin y Sandlin, 2015; Giroux, 2001).

153

En cuanto este tipo de aprendizajes no formales o escolarizados podemos situar aquellos que corresponden a la construcción de conocimiento sobre los diversos pasados y la memoria, pues en estos productos culturales, se edifican, modelan y transmiten representaciones del pasado y la memoria (Erl, 2008; Landsberg, 2004; Kligler-Vilenchik, 2011). Este tipo de incidencia en la co-construcción del recuerdo en las sociedades mediatizadas presenta un espacio de interés para el campo de la comunicación y el de la educación, ya que en el entorno comunicativo actual, los sujetos que llevan a cabo procesos colectivos sobre la memoria de eventos participan de una abundancia de fuentes de información y producción de datos y, entre otras cosas, por una hiperbólica fragmentación de relatos y productos culturales que rivalizan y hacen sinergia con los contenidos históricos con pretensión de validez, anteriormente concentrados en espacios educativos y académicos.

En este contexto, el tipo de conocimiento e información que se encuentra disponible a través de los diversos productos culturales es accesible económicamente a grandes grupos poblacionales y generalmente se encuentran asociados a los tiempos de ocio y disfrute personal. Así, las narrativas audiovisuales y desde luego las que tienen

que ver con la ficción audiovisual forman parte de la esfera mediática donde una diversidad de sujetos construye globalmente sentido y conocimiento, histórico y político, del mundo que habitan.

Debido a la ductilidad, porosidad y versatilidad que presenta, como portadora de narrativas sobre el poder, la ficción audiovisual serial, esta ha sido explotada, en la actualidad, por las plataformas de contenido digital a través de múltiples reconfiguraciones y síntesis con otros productos, estilos, géneros y formatos mediáticos, como aquellos que son comúnmente utilizados para representar sucesos de actualidad a través de estéticas y formas miméticas de la realidad, como, por ejemplo, los documentales, reportajes y noticias. Es así como en diversas plataformas de televisión bajo demanda se pueden ver un sin fin contenidos en los que obran dichas reconfiguraciones —sincréticas e híbridas— que van desde los *mokumentaries*, docudramas, ciencia ficcionada hasta las *fake news*. Estas plataformas además permiten una circulación célere y omnipresente de diversos tipos de contenidos, mayormente audiovisuales, generalmente a través de las múltiples pantallas que suelen conformarlas y que constituyen el ecosistema mediático: televisión, medios digitales (teléfonos inteligentes y diversos dispositivos) y consolas de videojuegos (Edgerton, 2001).

En este tenor, la perspectiva que adopta esta investigación permite mirar las ficciones fuera de la concepción baladí de productos de mero entretenimiento, y poner de relieve los alcances pedagógicos. Estos alcances pedagógicos pueden ser apreciados con mayor nitidez a partir de las implicaciones que tiene la cultura popular en la construcción de sentido y en el mantenimiento del *status quo*. Aquí se asume, que un sentido al menos de la dimensión pedagógica de la cultura popular descansa en la naturaleza performativa que ésta tiene, en la manera en que los productos culturales nos permiten, a través de la iteración, conocer, hacer, y experimentar el mundo (Maudlin y Sandlin, 2015). Así, culturalmente, en cada acto de consumo ocurre, al tiempo y entre otras cuestiones, una producción de sentido (Fiske, 1989). Por lo que se puede aseverar que tal producción de sentido está inscrita en una relación pedagógica y educativa.

Si bien esta perspectiva comparte la función de la repetición con el concepto tradicional de pedagogía, que era asociado a modelos rígidos de “transmisión” de conocimiento, también permite pensar este proceso en el ámbito más común: aquel en el que participan y se interrelacionan los objetos de la vida y prácticas cotidianas de los sujetos, y nos acerca, desde luego, a un concepto de pedagogía entendido como el encuentro ordinario de enseñanza/aprendizaje que ocurre en todo momento, desde la infancia de dichos sujetos, y forma continua y omnipresente, fuera y dentro de las instituciones y espacios habituales

en los que es pensada la educación. Es por esta razón que lo educativo —para esta investigación— no se restrinja a las prácticas que ocurren en la escuela, dentro del aula, sino que considere, como un proceso de mayor amplitud, a todo aquello que esté inscrito en el ámbito de lo cultural: objetos, prácticas, textos, discursos que circulan en éste. En este tenor las ficciones audiovisuales y los distintos medios en que son puestas en circulación tienen que ser considerados y estudiados tanto como “espacios pedagógicos” (Sandlin, Burdick y Rich, 2016) como “tecnologías culturales y pedagógicas” (Giroux, 2001, p.686), en el caso que nos ocupa, se entiende que la clave pedagógica reside en la forma en cómo debe ser entendido el pasado que la ficción audiovisual seriada busca representar, a través de sus múltiples estrategias.

En este orden de ideas, esta investigación busca dar cuenta de la incidencia de ciertas ficciones audiovisuales seriadas en la forma en que se recuerda y olvida un pasado, como una narrativa que apuesta a generar, a través de ciertas estrategias de corte pedagógico, un tipo de versión dominante. En el caso que aquí nos ocupa, sobre ciertas narrativas que habitan y circulan y fortalecen versiones de diversos pasados, específicamente de aquellas relacionadas con el fenómeno del narcotráfico, concretamente con la historia, gestación, emergencia y tránsitos de poder que han tenido las organizaciones criminales relacionadas con la producción y trasiego de droga, así como los diferentes combates y empresas políticas desde los distintos países, principalmente en el continente americano. A manera de hipótesis se asume que a través de la conjunción de diversas estrategias narrativas se urde una versión del pasado relacionado con ciertas organizaciones criminales vinculadas con el narcotráfico en el continente americano y que estas estrategias y modos de representación audiovisual interpelan al sujeto de la narración de forma pedagógica.

Los resultados de este artículo forman parte de una investigación mayor<sup>1</sup>, en los que constituyen una parte fundamental mostrar las estrategias con que la ficción audiovisual seriada se presenta a las audiencias y cómo estas llevan a cabo su propia lectura de lo ofrecido.

## ASUNCIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Como punto de partida se asume que la ficción audiovisual seriada pone en juego diversos elementos que posicionan y sostienen un tipo de versión sobre el pasado, de las múltiples que se encuentran en pugna,

---

1. Proyecto de tesis para obtener el grado de doctor en educación: Las tecnologías pedagógicas del pasado reciente en las ficciones audiovisuales: El caso de la memoria mediada en la audiencia de la serie *Narcos México* (2018) financiado por CONACYT (2018-2022).

por la representación del surgimiento de estas organizaciones criminales. Por ende, las decisiones que los productores y equipo creativo toman en torno a los contenidos están marcadas por elementos de corte pedagógico, con los cuales ofrecen formas específicas de leer los conflictos y producir sentido sobre los eventos del pasado que son representados.

También asumo que la ficción audiovisual, aún en su condición seriada, es ontológicamente una representación parcial e incompleta de la realidad y dicha representación no es aséptica en cuanto a los sentidos políticos, e ideológicos. En la construcción y modelado del pasado subyace desde una política sobre el recuerdo y el olvido hasta lo que podría interpretarse como un deseo de pasar del “tipo de aserción del mundo real” (la ficción como posibilidad, verosímil, del mundo real actual), a una especie de reclamo o de forma instructiva de “cómo debiesen ser” pensado, entendido el mundo, esto orientado, indudablemente por las narrativas y discursos dominantes.

156

Estudios sobre la memoria y el pasado en las ficciones audiovisuales, como el de Grainge (2003), Chicharro-Merayo y Rueda-Laffond (2008), Chicharro-Merayo y Gómez (2014) y Cabalin y Antezana (2020) han puesto el precedente sobre las formas de recuerdo y olvido que operan en estas estrategias de presentación y representación de una versión del pasado y que radican en lo narrativo (narración audiovisual en este caso) porque se construye con base en relatos, oralidad, pero también intervienen modalidades pedagógicas como la lección y las moralejas en la representación. Puesto que las ficciones audiovisuales tienen un horizonte de verosimilitud, en el que el uso de nombres propios y alusiones a actores políticos y eventos históricos se entreveran con elementos inexistentes en el mundo real actual.

#### **DECISIONES METODOLÓGICAS Y ANALÍTICAS. ELECCIÓN DE CASO DE ESTUDIO: NARCOS MÉXICO**

Se consideró con base en los objetivos de la investigación de la cual se desprende este texto y de la hipótesis de trabajo, elegir la ficción audiovisual que tuviese características específicas en cuanto a su constitución genérica, estética y estructural, de tipo complejo: de género melodramático, con estética realista y que tuviese condición serial, en el que su contenido hiciera alusión a un fenómeno del pasado mexicano, en este caso, el narcotráfico.

En este entendido tanto en la ficción audiovisual como en la producción de sentido que llevan a cabo las audiencias el foco está puesto en aquellos esquemas pedagógicos que ordenan y configuran las versiones del pasado. Se optó por constreñirse a la plataforma que

tuviese una mayor penetración en el mercado: Netflix. Según Dettleff, Cassano y Vásquez (2019) la plataforma de televisión por *streaming* Netflix es la de mayor penetración global y abonados hasta el momento. Dentro de la oferta de series de ficción audiovisual con el tema del narcotráfico en la plataforma Netflix, la elección de *Narcos México*, estuvo también condicionada por la demanda de consumo que registraron los primeros puestos en México y a nivel global, posterior a los estrenos de sus dos primeras temporadas, según los datos y métricas ofrecidos por el servicio de la compañía (Parrot Analytics) sobre el consumo de éstas en la plataforma Netflix.

#### PROPUESTA ANALÍTICA. EL PLANO DEL CONTENIDO Y EXPRESIÓN EN EL ANÁLISIS TEXTUAL

Los universos diegéticos que son construidos en el medio audiovisual, como el filmico, suelen separarse para su estudio atendiendo a la naturaleza de sus elementos y en la conjunción que producen en un nivel denotativo como connotativo. Por naturaleza nos referimos al ámbito auditivo como visual. Chatman (1980) propone esta distinción, como una distinción de canales en la que, dentro del auditivo, por un lado, se puede establecer un tratamiento atendiendo a dos características, el tipo de audio: como ruido, voz y música y la fuente u origen, dentro de la pantalla o fuera de la pantalla (intradiegético o extradiegético); y por otra parte el canal visual atenderá a la imagen y su tratamiento, y aquí interviene los ritmos impuestos por la edición, las características que permite la cámara aportar al plano, como la distancia, ángulo y movimiento, color e iluminación, pormencionar los más sobresalientes.

Las tradiciones de análisis del cine y los audiovisuales que tienen una genealogía estructuralista y de corte narratológica, han querido ver la disposición de los elementos diegéticos de los productos fílmicos en la articulación de dos dimensiones o planos: *el plano del contenido* y *el plano de la expresión*, extrapolando con ello la distinción de la lingüística estructuralista y semiológica entre significante y significado. Esta forma de descomposición y aislamiento de los elementos para su posterior reunificación en clave interpretativa y analítica, aunque es vetusta y comporta sus problemas, (como la crítica a la imposición de una analítica de corte lingüístico a un ámbito de otra naturaleza, como el audiovisual) permite el reconocimiento de los componentes más básicos y posibilita dar cuenta de sus relaciones en la emergencia de un sentido que está en la concomitancia entre dos órdenes de diversa índole: un horizonte marcado por la es-

158

tética realista, y las estrategias de un régimen mimético del mundo real actual, por un lado y por otro diversos componentes del género melodramático: como personajes y estructura tanto diegética como climática que son empleados en la representación de conflictos que aluden a un pasado reciente. Es por esa razón que el análisis destaca los componentes narrativos, como es el tiempo y el espacio del relato que permiten configurar una representación mimética realista del pasado reciente que es referido por el conflicto general que acontece y en el que interviene una entidad narrativa (narrador personaje) que proporciona una perspectiva singular sobre los acontecimientos y la forma en que hay que “leerlos” y los recursos explicativos que incorpora en la propuesta de sentido que allega el texto audiovisual a las diversas audiencias.

Así, al estribar estos recursos y estrategias del dispositivo audiovisual en el ámbito de lo narrativo se optó por emplear un instrumento híbrido tomando aquellas posibilidades analíticas que existen en la historia, corrientes y tradiciones de tratamiento del audiovisual que tuviesen relación con las características antes enunciadas. Las tradiciones se pueden agrupar, siguiendo a Francescutti (2019) y Casetti y Di Chio (1991) a partir de la relación texto-contexto. Por un lado, aquellas que ponen al centro el producto cultural a través del concepto de texto y por otro lado aquellas que focalizan su acción investigativa en la relación de incidencia del contexto en el texto véase tabla 1.

*Tabla 1. Categorías de análisis de los productos audiovisuales*

Análisis textuales					
Análisis estructural	Análisis del narratológico	Análisis Ideológico	Análisis intertextual	Análisis de contenido	Análisis audiovisual
Constituyentes modulares, inicio-fin	énfasis en la situación inicial y desenlace Cuestiones narrativas Actantes y acciones Estructuras de la narración y oposiciones binarias	Elementos ideológicos Poder, hegemonía	Citas alusiones, parodias con las que la obra dialoga	Cuantificar variables	planos, fotogramas, profundidad de campo, movimientos de cámara. Cromatismos. Escenografía. iconos. El vestuario. Naturaleza de las imágenes. Sonido.

Elaboración propia a partir de Casetti y Di Chio (1991) y Francescutti (2019).

En cuanto al análisis de productos audiovisuales existe, como lo asegura Francescutti (2019), una postura clara por parte de la comunidad académica y el campo de los estudios visuales a considerar las narraciones audiovisuales como objeto legítimo en la producción de conocimiento, aunque epistemológica y teóricamente continúen las críticas a ciertos modelos de construcción de datos en los que se abusó de la interpretación. A pesar del consenso en cuanto su legitimidad como objeto de estudio, los aportes académicos a la parte metodológica en este campo siguen siendo exiguos y suelen estar relacionados con paradigmas teóricos bien diferenciados.

Esta investigación toma como referentes teórico-metodológicos, por un lado, la tradición de la llamada Escuela Mediterránea con Casetti y Di Chio (1991) que propone un análisis desde la perspectiva de los estudios culturales y por otra parte, se integran aproximaciones actanciales procedentes de la tradición de semiótica greimasiana. Estos análisis en función de la perspectiva intertextual en la que se encuentra anclada las estrategias y recursos para la constitución de la estética realista, y que imperan en las lógicas de producción tanto en el plano del contenido como de la expresión. Dado que un plano del análisis está puesto en la presentación de la versión a través de los recursos y estrategias que despliega la ficción audiovisual, se consideró poner en relación elementos de las dos vertientes. Puesto que la disposición de las convenciones y modelos narrativas y formales en la ficción audiovisual son los que permiten hablar, tanto de una estética como de un género (Neale, 2000; Langford, 2005), se optó tomar de los análisis textuales, elementos del análisis narratológico, intertextual, y audiovisual.

Posterior al proceso de segmentación del texto audiovisual es necesario una reincorporación de los elementos constituyentes en una lectura de tipo interpretativa o hermenéutica a fin de que se puedan establecer relaciones que permitan comprender y explicar las articulaciones y mecanismos productores de sentido en dicho texto (Gómez-Tarín, 2012). Estos dos planos, contenido y expresión, permiten analizar el despliegue de estas estrategias y recursos a partir de una categoría teórica previamente constituida pensando en las dimensiones que la propuesta de representación en clave pedagógica de una versión del pasado reciente relativo a la configuración de las organizaciones criminales —según el discurso dominante—, y que es presentado a través de las lógicas audiovisuales: la dimensión emotiva afectiva que presenta el género melodramático, por un lado y la dimensión explicativa, expositiva y pedagógica. Pese a que el paradigma al que se adscribe esta investigación es de corte cualitativo y en él se suele ponderar una lógica inductiva, la conformación de esta categoría en este instrumento no constriñe la emergencia de otras posibilidades.

**RESULTADOS****COMPONENTES NARRATIVOS**

160

En cuanto al contenido de la ficción audiovisual *Narcos México* (2018), las acciones que se muestran exponen el origen y constitución de un sistema de producción y trasiego de droga en México conformado por consorcios llamados “plazas” y la integración de personas en células del crimen organizado, con lazos consanguíneos y familiares. Estructuralmente el inicio de la narración del primer capítulo, que lleva por nombre “Camelot” comienza *in mediam res* (a la mitad de la historia), en las primeras imágenes se nos muestra el secuestro del personaje Enrique “Kiki” Camarena, previo a su tortura y asesinato. El tiempo del relato se sitúa, a través de un paratexto, en la primera secuencia en el año de 1985 en la ciudad de Guadalajara, Jalisco. El relato dará cuenta de lo sucedido, a través de una analepsis, antes del punto de inflexión narrativo que la historia localiza en la muerte del personaje de la DEA, Enrique “Kiki” Camarena. La ficción audiovisual construye espacialmente a través de la representación de lugares, algunos parajes de la sierra sinaloense y duranguense y la ciudad de Guadalajara de los años ochenta.

La estrategia narrativa de la serie de ficción audiovisual descansa en replicar los elementos que aparecen en el hipotexto, en este caso la serie *Narcos* (2016) en la que la narración se encuentra enmarcada y focalizada desde el punto de vista y evocación de los sucesos a través de un ente narrativo que existe a través del recurso de la *Voice off* que explica los sucesos a un narratario que desconoce el contexto y la evolución de las acciones de los personajes implicados. En cuanto los elementos intertextuales, reproduce también de *Narcos* (2016) la banda sonora “Tuyo” de Rodrigo Amarante en la apertura de cada episodio y presentación de los créditos.

La serie de ficción audiovisual despliega una estrategia que le dota de singularidad, es un híbrido entre el serial melodramático y la estructura argumentativa del documental, cercano al docudrama. Por un lado, la estrategia narrativa de la voz narrativa que, a partir de un discurso expositivo argumentativo, busca explicar la forma en que minúsculos grupos de narcotraficantes se organizaron a través de una suerte de confederación y monopolizaron la producción de mariguana y el trasiego de cocaína, así como los factores sociales, históricos y políticos que permitieron la operación de estas alianzas y su sistema. Por otro lado, la presentación de la historia por medio de las convenciones del género melodramático, los conflictos amorosos en torno a ciertos personajes, así como el énfasis de las historias en las acciones en el plano de lo emotivo-afectivos.

Estos componentes estructurales y recursos en los códigos que conforman la narración (elementos de la narrativa documental y del género melodramático) están dispuestos de manera que su desarrollo sea un desarrollo de orden pedagógico, esta aseveración se fundamenta en que el tratamiento de los conflictos, sus resoluciones, así como actantes y entidad narrativa, está puesto en explicar, a veces pormenorizadamente, tanto el contexto histórico, social y político en el que se desarrollan las acciones, así como esclarecer la motivación de estas acciones y sus repercusiones para la vida social y política en la actualidad, también se expone el nivel de incidencia de ciertos personajes y factores en la configuración de un panorama ordenado por el sistema del narco.

### CONFLICTO Y TRAMA GENERAL

Los conflictos que articulan la serie de ficción audiovisual pueden disponerse de la siguiente manera: un gran conflicto que funge como marco narrativo y que en *Narcos México* (2018) suele estar vinculado a cada temporada, y a su vez subtramas que obedecen a las acciones que hacen andar ese gran conflicto. Estos conflictos y sus resoluciones articulan los arcos dramáticos que permiten que el relato disloque y trascienda la segmentación episódica extratextual y le brinde una lógica diferente, en la que los climaxes o puntos más altos de los arcos argumentales se encontrarían hacia el final de los episodios.

161

En cuanto a la primera temporada se identificó como conflicto la construcción de una federación de las organizaciones criminales. Este conflicto marco, está constituido por los conflictos que hemos nombrado por las acciones que los conforman como: *siembra de marihuana en el desierto, investigación de criminales por parte de la DEA, cambio de droga y proveedor, el amor entre Rafa y Sara*. Los conflictos y sus resoluciones están orientados a partir de las explicaciones inducidas por el ente narrativo que los focaliza para contar la historia en la primera temporada de la transformación de Miguel Ángel Félix Gallardo de policía de bajo rango en la figura dominante y organizadora de una parte importante de las células criminales involucradas en el tráfico y producción de droga durante primera parte de la década de los 80, y en la segunda temporada la desintegración y traición al pacto entre las diferentes fracciones que conforman lo que designan en la ficción como “el sindicato” de narcotraficantes.

La disposición de estos conflictos en torno a los actantes principales y no otros conduce a un tipo de proposición narrativa en la que se sitúa la operación de Miguel Ángel Félix Gallardo

como punto de inflexión en la organización confederada y establece jerarquías y antecedentes respecto a los narcotraficantes que en la actualidad poseen más circulación en los medios de comunicación. Estos conflictos principales están alimentados por subtramas donde la relación entre las esferas del poder y sus diversas instituciones posibilitan y amparan la organización y crecimiento de la organización de Félix Gallardo. Esta representación de la corrupción de ciertas instituciones en la serie de ficción audiovisual no vincula al ejército con esta corrupción, empero sí a las diversas policías de los estados, y a ciertos gobernantes en la colusión con estas organizaciones criminales. Sin embargo, es la intención exponer a través de diversos recursos tanto visuales, narrativos y argumentales cómo la configuración política es un factor que coadyuva, con intereses particulares, en la emergencia y consolidación de las agrupaciones criminales, y al mismo tiempo mostrar que ese fue uno de los factores en los hechos que conforman el pasado reciente mexicano en relación con el tema del tráfico de drogas. En la serie de ficción audiovisual se sostiene que la corrupción que era necesaria para la existencia de la operación de Félix Gallardo y otros criminales ascendió hasta el jefe del poder ejecutivo, y cómo ciertos factores, como relaciones personales e internacionales ponen fin a la carrera delictiva de Félix Gallardo, favoreciendo a otras organizaciones y sus operaciones.

Ahora bien, en la serie de ficción audiovisual también se expone la transformación y crecimiento de la operación antidrogas en suelo mexicano por parte de la agencia antidrogas de Estados Unidos (DEA) y los dilemas morales y éticos en los que se ve involucrada en la consecución de obtener un bien mayor. Este tipo de actos fuera de la legalidad se muestran dentro de la esfera de lo necesario, continuamente justificado tanto por el punto de vista de la entidad narrativa que focaliza la diégesis, como por los personajes que sirven en la ficción a esta dependencia, en virtud de detener a las organizaciones criminales y su poder de exportación de droga a territorio estadounidense.

### NARRADOR

La entidad narrativa, o narrador, se constituye a través del recurso técnico de la *voice off* o voz superpuesta en la que, no se puede ver el rostro o cuerpo de quien narra, sin embargo, su voz focaliza la narración. Este ocultamiento de la identidad del narrador abarca casi la totalidad de la primera temporada, es hasta el final del último episodio cuando se materializa en el agente Breslin. La aparición de la voz narrativa suscita en la diégesis lo que en retórica se conoce como *digresión* o

*amplificación*, en la que se informa a un ente *narratario* los pormenores del conflicto y las acciones de los personajes, o bien se describe un contexto particular en la que se llevan cabo los hechos. Estas ampliaciones son acompañadas siempre utilizando una construcción visual de tipo documental en la que se emplea la exhibición de imágenes animadas, de archivo, fotografías periodísticas y recreaciones ficcionales, como una referencia o soporte de las aseveraciones que hace la entidad narrativa.

La focalización o punto de vista que el narrador adopta para contar la historia a los narratarios o recipientes de la narración, durante la primera temporada puede considerarse como una focalización de tipo externa: el conocimiento de los hechos y sus causas permite simular que esta entidad narrativa posee un punto de vista omnisciente. Este tipo de recurso narrativo confiere al narrador el control de la historia y el relato, precisamente codificado y desplegado desde el plano ideológico que es apuntalado por las formas de referir y construir el mundo narrativo que permite la singularidad expositiva. El conocimiento histórico que comparte pone en claro que su focalización atiende a una perspectiva de ciudadano estadounidense, antes que develar quién es y qué hace, por el empleo de los deícticos, el idioma y marcas referenciales, esta voz coincide con la perspectiva ideológica de un agente de la *Drug Enforcement Agency*, de convicciones conservadoras.

El propósito de esta entidad narrativa es contar la historia de la confederación de narcotraficantes que logra Miguel Ángel Feliz Gallardo y al mismo tiempo, da cuenta de las acciones que llevaron al asesinato del agente de la DEA Enrique “Kiki” Camarena. Estos conflictos, en la constitución de las organizaciones en un sistema confederado son narrados, por esta entidad, siguiendo una lógica expositiva, empleando discursivamente estrategias argumentativas y comparaciones, además de un lenguaje coloquial, franco y directo. Esta entidad narrativa se materializa como un narrador personaje en el episodio final de la primera temporada (“Leyenda” T1, E10) en la que se muestra la identidad del narrador. Es en esta transformación que adquiere nombre y rostro, el agente Breslin perteneciente a la DEA. Su corporeización como personaje permite entender la perspectiva desde la que se narra y la posición ideológica de sus dichos. La muerte del personaje Camarena es una justificación de la reacción, de los miembros de la DEA, por lo que se asume dentro de una guerra contra las organizaciones, en la que este hecho es el “primer disparo”.

### CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE UNA VERSIÓN DEL PASADO RECIENTE EN CLAVE PEDAGÓGICA

164

En virtud de las múltiples y diversas reordenaciones del que el texto en cuestión puede ser objeto, en el plano interpretativo, la elección de categorías analíticas de acuerdo con tema y objeto de estudio de la presente investigación marcó el derrotero interpretativo de los elementos anteriormente segmentados. Esta reordenación interpretativa pone al centro —de acuerdo con las repeticiones y patrones encontrados en el texto audiovisual y sus paratextos— una diégesis marcada por una lógica expositiva-pedagógica que se encuentra apuntalada o que estriba en los recursos narrativos y estrategias empleadas en la serie de ficción audiovisual. Esta lógica expositiva-pedagógica que la serie presenta se encuentra en función de una representación-versión del pasado reciente en donde el discurso dominante, que posee una mezcla entre el discurso oficialista mexicano y una visión e ideología estadounidense, puesto que la historia es contada desde la focalización de un personaje con esta nacionalidad y perteneciente —en la ficción— a una institución que libra una lucha contra el trasiego de droga: la DEA. Esta configuración tanto de la entidad narrativa como de su focalización, marcan ciertas pautas e informan el registro que es llevado a cabo para hablar de lo real actual.

Es esta conjunción de perspectivas desde la cual se entera el espectador de las operaciones y pormenores tanto del negocio del trasiego y producción de droga en la década de los años ochenta como de quienes intervinieron en la configuración del sistema logístico que dio paso al estado actual de las cosas en el presente, al menos ese es el derrotero en el que insiste la serie a partir de este esquema pedagógico. Como ya se refirió, el núcleo de la lógica expositivo-pedagógica en la ficción audiovisual seriada se encuentra en la interrelación de dos estrategias y sus recursos, por un lado, está el discurso oficialista desde el que está producida la focalización del narrador aunado a la probidad que representa ser parte de una institución y la cercanía con los hechos y actores que supone la pertenencia a este organismo institucional. Por otro lado, encontramos la singular estética que es instaurada a causa de la hibridación de dos elementos que operan, según la teoría, como antitéticos: documental y el melodrama. Desde la aparición de los créditos, al incluir registros en imagen de documentales y archivos históricos se configura un horizonte de expectativas que posiciona al espectador, al menos desde la teoría, ante un texto que refiere o habla sobre lo real.

## ESTÉTICA HÍBRIDA: ENTRE EL REALISMO DEL DOCUMENTAL Y LA FICCIÓN DEL MELODRAMA

Todo texto audiovisual presenta una diversidad de recursos retóricos y narrativos que constituyen mecanismos de producción de sentido para las audiencias. Tales audiencias establecen a la par del visionado hipótesis de lectura del texto en el que se negocian en múltiples planos, significados. Los elementos que son (re)presentados dentro de la ficción audiovisual seriada posibilitan un horizonte de expectativa que orienta la lectura del texto. Este horizonte de expectativas permite al espectador construir y reconstruir su hipótesis de lectura sobre las tramas presentadas y sobre todo establecer una relación con su experiencia resultado de otras mediaciones.

El horizonte de expectativas que en este caso se despliega deriva de una estética singular producida por el empleo de elementos miméticos del mundo real actual. Este horizonte de expectativas está condicionado, primero por los elementos paratextuales: la advertencia antes del comienzo del producto ficcional, luego, por la red de imágenes icónicas que son exhibidas en la presentación de los créditos y que se encuentra intercalada en la diégesis y el nombre (de extracción histórica e intertextual) de los capítulos, suelen iterar la naturaleza real e histórica de los elementos representados en la ficción. A estos elementos se suman la mezcla e hibridación de imágenes de archivo e icónicas que sirven de apoyo a las aserciones que realiza la entidad narrativa en las digresiones explicativas que hace sobre la marcha de la diégesis.

El despliegue de los créditos constituye un dispositivo para que el texto siguiente sea leído como un texto con características cercanas al documental, además que ofrece una suerte de narrativa corta, conformada por el *collage* de imágenes de archivo y alteraciones de estas imágenes inserciones de otras imágenes de tipo documentos institucionales que muestran el enfrentamiento entre dos lógicas: la institucional y la criminal. Dentro de la institucional, exhiben la no disociación de los gobiernos federales tanto estadounidense como mexicano.

La dominancia espacial y la destrucción corporal y material a causa de la planta de marihuana que en distintos planos es exhibida en llamas. Esta secuencia de los créditos donde se muestran a los personajes e instituciones protagonistas, en contraste con la advertencia o *disclaimer* sobre las personas y hechos representados en la ficción audiovisual contribuye en esta configuración del horizonte de expectativas en las audiencias en el que la serie puede ser leída como un documental, y dirige la lectura del conflicto y las valoraciones de sus acciones hacia cuatro personajes principalmente: Ernesto

Fonseca, Rafael Caro Quintero, Félix Gallardo, Enrique Camarena, por otro lado representa como un brazo ejecutor de la destrucción de droga al ejército mexicano y como elementos con formación y preparación, táctica y de espionaje a los agentes de la DEA.

La estética híbrida está conformada por una estructura de melodrama, en cuanto a las tensiones y conflictos entre los personajes, y por los recursos que el desempeño el recurso de la *voz narradora en off* toma de la tradición documental. La mezcla puede decirse actúa como un mecanismo de representación de la realidad que versa sobre un pasado reciente. A través de la edición y de una estética documental, las imágenes y videos de archivo, periodísticos e icónicos son empleadas para poner en contacto y en relación sucesos de diversos extractos temporales, pero con el tema del narcotráfico y su combate al centro. Así mientras la voz en *off* del narrador realiza una descripción de la evolución y transformación de la DEA a raíz de los sucesos referidos en la diégesis, es mostrado en diversas secuencias a agentes portando el chaleco y chamarra con distintivos de tal dependencia, al tiempo que son yuxtapuestas secuencias de presentación a la prensa de diversos narcotraficantes mexicanos con gran circulación por en medios de comunicación, como la presentación de José Jorge Balderas Garza alias el “JJ” flanqueado por militares con armas largas, o bien imágenes de la segunda detención de Joaquín Guzmán Loera, esposado y conducido por agentes de la DEA, a estas secuencias se les yuxtapone también otras de anterior data en la que capos sudamericanos son aprehendidos por agentes de la misma DEA. La calidad de las imágenes en este último caso presenta siempre un tipo de desgaste visual, y se puede pensar en que pertenecen a décadas anteriores a los años noventa.

Una de las características que compare este texto ficcional con el documental, es siguiendo a Spence y Navarro (2011) que los documentales tienen ontológicamente un propósito general de “imponer un sentido de orden... e interconexión en medio del caos de datos” (p.4) , es decir, la serie *Narcos México* (2018), en su mezcla de estrategias y registros tiene como objetivo producir un derrotero entre el conocimiento que la audiencia ha obtenido de otras mediaciones, mayormente rumores o distorsiones de fuentes periodísticas. Es esta elección de eventos y las pautas impuestas por la naturaleza estructural del género (funciones de los personajes, construcción del conflicto) que ciertos elementos de la versión de un pasado reciente que es propuesto oscurecen y suprimen otros elementos importantes en la comprensión e intelección de dicho pasado.

Existe en el pensamiento popular una inclinación a suponer que el audiovisual que tiene características de documental habla so-

bre la “verdad” o expone y devela sucesos “reales” pero olvidados de la realidad, Spence y Navarro (2011). Es común que ciertas ideas en las audiencias sean negociadas con mayor amplitud cuando este tipo de audiovisuales recuperan ciertas características y estrategias. En esta línea Nichols (1997) nos advierte que la estética realista, y el registro y focalización que de ella emanan, produce efectos en lo tocante a la ficción y al documental; en la ficción, la estética realista, produce que el universo proyectado por la diégesis se haga más denso y homogéneo, que el mundo posible construido sea más “verosímil” en tanto que para el documental, esta estética realista conduce a que el punto de vista de la argumentación sobre un suceso o elemento del mundo real actual se torne más persuasivo, y dentro de los alcances de esta forma engrosada de persuasión, puede verse una gramática pedagógica, en la que ambos registros o estéticas se coluden para mostrar cómo debe ser entendido una versión del pasado, y cómo esa versión del pasado es más plausible que otras, al exponer los vínculos y correlaciones no establecidas entre la composición fragmentaria de los recuerdos o mediaciones de esos recuerdos en el mundo real actual o histórico. Esta combinación de estéticas establece como más real una versión de un pasado imaginado, recreado, del mundo real actual.

167

#### NARRADOR Y SU LÓGICA EXPOSITIVA-PEDAGÓGICA

En cuanto al punto de vista desde el que el narrador construye la diégesis es patente el ánimo pedagógico que sirve de matriz a las evocaciones de ese pasado reciente que orienta las explicaciones del estado actual de las cosas en materia de violencia y tráfico de drogas. Las intervenciones contextualizantes que son hechas a partir de este recurso narrativo constriñen a una visión narrativa única, de corte conservador y afiliado a un discurso dominante, que explica cómo sucedieron las cosas y debido a qué factores y cómo deben de ser leídas. El discurso de la entidad narrativa ostenta ciertas trazas ideológicas en las aserciones sobre lo ocurrido en el pasado reciente y cómo debe ser comprendido, así como las valoraciones sobre el uso de las drogas y el papel de los gobiernos federales estadounidenses y mexicanos en materia de contención de este fenómeno. En cuanto al uso de la marihuana, queda clara la postura que tiene la entidad narrativa (el agente Breslin), aunque legal en ciertos estados, de la unión americana, lo observa como algo moralmente inapropiado y que no comparte: “¿Fumas marihuana? Supongo que está bien si lo haces. Ahora hay leyes que dicen que es genial. No estoy de acuerdo con ellos. Pero no depende de mí”. (T. 1, E 1, min 03:39)

En este tenor, la entidad narrativa, emplea recursos visuales y discursivos como los parangones y alegorías para explicar las singularidades de la operación de producción, trasiego y administración de droga en el contexto mexicano y las transformaciones y acomodos de una organización en particular. En el episodio Camelot (T1, E1), para explicar a los narratarios la dificultad que acomete a las instituciones gubernamentales en la “lucha contra el narcotráfico”, utiliza la analogía entre el gobierno como “erradicador de plagas” y los narcotraficantes como insectos, específicamente, cucarachas: “Los traficantes son como cucarachas. Puedes envenenarlos, pisotearlos, ¡chingado!, puedes quemarlos. Pero siempre regresan. Usualmente más fuertes que nunca”. (T. 1, E 1, min 15:19).

La entidad narrativa que focaliza la historia y que se expresa por medio de la *voice over* recurre a estrategias de un texto documental. La estrategia que enmarca su desarrollo es una lógica expositiva didáctica que estructura lo que dice y las imágenes que acompañan a eso que dice. En esta lógica expone las consecuencias de una “guerra contra el narcotráfico” librada por la administración del expresidente Ronald Regan y la incidencia de una política exterior en materia de drogas, así como la relación de las agencias estadounidenses como la CIA y la DEA en la evolución de esa política, como contexto, y en particular busca enseñar a una audiencia inexperta o no familiarizada con el contexto de la droga en México y la transformación de las organizaciones y sus actores de un “sistema de plazas”—como lo denomina dicha voz narrativa— a un “sindicato del narco mexicano”. La descripción del territorio mexicano como un “Jardín del Edén, normal” en el que los así nombrados “marihuanos” operan: “Con sus campos fértiles y colinas repletas de amapolas de opio y marihuana mexicana, para los fanáticos de la marihuana y los cabrones de Sinaloa que operaban allí, era un Jardín del Edén normal”. T. 1, E 1, min).

Las referencias al narcotráfico como un tipo de juego son usadas con generalidad:

El juego de narcóticos se hizo con traficantes, lobos solitarios, en su mayoría sinaloenses, que compraron permiso a la policía. (T.1, E.2, min 8:02).

La tercera pata de lo que ellos llaman el Triángulo de Oro de México, el lugar de nacimiento del contrabando de la droga mexicana, y los chicos que se encenderían para ejecutar el juego. (T.1, E.2, min 4:05).

[Miguel Ángel Felix Gallardo] Simplemente entendía el juego mejor que nadie. (T.1, E.3. min 4:01)

Esta referencia se muestra acompañada de las imágenes animadas al estilo de un documental de los años 70, incluso la disposición cromática está dispuesta para que aparente una imagen

difusa, a causa del envejecimiento o técnica rudimentaria de animación gráfica. Los énfasis comparativos son un indicio de la veta pedagógica que dicha entidad narrativa sigue. Su énfasis está puesto en que la audiencia comprenda las “dimensiones” de lo que Miguel Félix Gallardo construyó en materia de organización: "Mirando hacia atrás, aun sabiendo cómo resultó todo, todavía es difícil comprender la escala del sueño de Miguel Félix Gallardo. La puta audacia" (T.1, E.2, min 8:02).

La voz narrativa busca mostrar a la audiencia tanto el crecimiento de la DEA, como la poca valoración que les tenía el sistema político e institucional de Estados Unidos, incluso la forma en que se expresa esta aseveración en la diégesis de la ficción audiovisual puede notarse un atisbo de sorna al momento en que describe la singular ubicación del cuartel general de esta dependencia, así como el empleo de una comparación para que la audiencia pueda entender la proporción y cantidad de los recursos humanos con los que contaba la agencia en sus comienzos y así permitir una perspectiva cuantitativa y cualitativa del crecimiento y adquisición de importancia que tendría posterior al conflicto de la muerte del agente Camarena y el desarrollo de la operación Leyenda:

Hoy en día, si dice que es un agente de la DEA, obtendrá algo de respeto. Pero en ese entonces, la gente no sabía qué hacer con ellos. Solo habían existido durante un par de años. Y en comparación con nuestras agencias federales más conocidas, el FBI y la CIA, no eran nadie. De hecho, en 1980, había más mujeres en la policía de Nueva York de los que había en toda la DEA. El cuartel general en D.C. se encontraba encima de un puto club de striptease. Y aunque no necesitaban un recordatorio de que llegaron al último en el orden jerárquico de las fuerzas del orden, recibían uno con bastante regularidad. (T.1, E.1, min 22:18).

La voz narrativa constantemente hace uso de esquemas de exposición del pasado reciente en un tono didáctico, haciendo referencia construcciones discursivas empleadas coloquialmente en los sistemas de educación estadounidense, por ejemplo, las referencias a cursos básicos y de introducción, que toma como intertextos reconfigurados para enseñar a un ente narratorio que se asocia con la audiencia, los pormenores de la siembra y cosecha de la marihuana:

Vida 101. Todas las plantas, incluso la marihuana, existen para producir semillas. Pero la sinsemilla le da la vuelta a eso. Comienza con una planta hembra que florece sin haber sido polinizada. Algo así como la inmaculada concepción. Pero en lugar del niño Jesús, obtienes cogollos más grandes, con más THC, lo que lo convierte en el estándar de oro de la droga mexicana. Pero la polinización cruzada puede arruinar todo un cultivo, por lo que cultivarlo al aire libre es imposible a menos que estés en medio de un desierto, que presenta sus propios desafíos... porque es un puto desierto (T.1, E.2, min 05:35).

El narrador asume, entonces, que la audiencia tiene una competencia en el plano religioso, específicamente en el cristiano, solo de esta forma un parangón como el anterior puede fungir como una pauta pedagógica. En este tipo de intervenciones se puede suponer que dentro de su esquema de estrategias los productores y guionistas poseen, como principio, la asunción de que los narratarios, o la generalidad de la audiencia conocen qué es el Tetrahidocannabinol o THC, es decir, asumen que no es desconocido para la audiencia ideal la molécula que produce los efectos perseguidos por los usuarios de la planta, pero que dichos sujetos desconocen el impacto de que no se polinice la planta y las formas para poder obtener una planta no polinizada en cuanto a la obtención de una mayor producción de este alcaloide.

170

En esta misma línea de los parangones para elucidar las dimensiones de los sucesos y coyunturas históricas, el narrador también asume que la audiencia target tiene una extracción estadounidense, que se encuentra menos familiarizado con la matanza de civiles en México durante 1968, pero más con el suceso de la universidad de Kent State, evocación que utiliza para demostrar la participación de la DFS como una agencia antagónica y depositaria de fines oscuros:

¿Crees que *Kent State* estuvo mal? Cuando los estudiantes se reunieron en 1968 para protestar por todo el dinero que se gastaba en los Juegos Olímpicos de la Ciudad de México, el DFS también apareció... y mató a cientos de civiles desarmados. [...] Llevar una placa de la DFS era una licencia para extorsionar, traficar, asesinar... básicamente hacer la chingadera que quisieras (T.1, E.2 min 21:41)

En este parangón también se propone una construcción de la memoria del pasado reciente en la que se deja fuera la participación del ejército mexicano en dicho suceso. Incluso en algunos pasajes, el narrador reconfigura con sus aseveraciones y aserciones, desde su experiencia como sujeto que conoce los pormenores históricos y contextos de esa coyuntura, los elementos del imaginario colectivo de una audiencia estadounidense: "Al contrario de lo que puede haber escuchado, cuando el gobierno mexicano se propone algo, lo hace. ¿Recuerdas el Álamo? Cuando vienen, vienen con fuerza". (T.1, E.4 min 13:59)

El narrador también instruye a la audiencia los signos para reconocer que en las ciudades existe una operación económica producto de las actividades ilícitas del narcotráfico y mientras asevera tal cosa, en los planos se muestran diversas construcciones visuales en registro ficcional de personas comprando autos de lujo, hasta que converge con la diégesis audiovisual en la que se muestra al personaje de Félix

Gallardo firmando unos papeles y dando la mano en señal, como si estuviese cerrando un trato. Ha operado aquí una estrategia de mostrar el cambio de un policía local a un hombre de negocios de talla global, solo con el dispositivo visual de señalar la hazaña y modificar el ropaje y entorno del personaje.

#### LA PROBIDAD DEL NARRADOR

En la estrategia que articula la serie *Narcos México* (2018) existen elementos con característica retórica que sirven para apuntalar lo dicho por la voz narrativa y conferirle una autoridad, o un grado de veracidad y de argumento irrefutable. Para la retórica clásica el elemento del *éthos* del orador era un factor indispensable en la consecución del convencimiento del interlocutor. Aristóteles sostenía la existencia de tres dimensiones *éthos*, *pathos* y *logos* que intervenían en lograr dicho convencimiento de una entidad en interlocución, en cuanto a la exposición o performance llevado a cabo por el orador. Estas tres dimensiones tenían que ver con los valores o reputación del orador, las emociones que el discurso pudiese generar y las razones que éste pudiera aportar en hacer ver como verdadera su tesis. En el caso que nos ocupa esta primer dimensión es creada o construida a partir de dos estrategias: referir la incorruptibilidad de un funcionario de una agencia estadounidense en la consecución de su trabajo (ética de trabajo) y en mostrar las referencias ostensibles que anulen la diégesis ficcional: imágenes documentales, imágenes llamadas de archivo, producto de grabaciones documentales, caseras, institucionales o periodísticas. En tanto que la ficción es focalizada por este personaje y entidad narrativa la estética realista que propone se vuelve más densa, no solo por recuperar la serie de designadores rígidos o nombres que empatan con los nombres históricos y coyunturales: Guadalajara, Miguel Ángel Félix Gallardo, Sara Cosío, PRI, incluso con aquellos que son referidos de forma parabólica o medianamente aludidos a través de imágenes indexicales o icónicas, con la constitución facial y bello-capilar del presidente o gobernantes estatales en turno.

En el caso de las imágenes indexicales que fundamentan la probidad del narrador, es decir, que nos garantizan que lo que él dice es verdad o, al menos, en gran parte es verdad, pese a su visión oficialista o dominante las imágenes que se muestran inciden en la argumentación de la explicación o exposición este narrador ofrece a la audiencia. Este *éthos* o probidad será un mediador importante que conferirá un cariz de verdadero o sumamente posible, basado en la autoridad que tiene o puede tener alguien que experimentó el conflicto directamente

y que le confiere un peso de autoridad a las aserciones hechas por esta voz sobre lo representado, y con ello su perspectiva ideológica, —el discurso dominante que emana de ella—, queda también sostenido y hecho pasar por verdadero.

### A MANERA DE CONCLUSIÓN

172 La ficción audiovisual seriada *Narcos México* (2018) propone formas de cómo ver, recordar y apreciar el pasado, que apelan a lo que circula y existe como conocimiento social y saberes colectivos sobre un pasado no tan distante. La disposición de estos elementos en una clave doblemente pedagógica: en el que la circulación de los productos culturales está orientada a establecer por sí misma una lectura del estado actual de las cosas y en segundo término, las estrategias al interior del texto en que se trata de explicar la realidad a partir de un producto híbrido pretenden incidir en las construcciones de sentido que las audiencias tienen del pasado, sobre eventos que no son conocidos sino por estallidos mediáticos aislados.

Se tendrá que tomar en cuenta para hablar de la memoria del pasado, la dimensión de las audiencias que reactualizan y re-versionan a partir de esta interpelación y de otras diversas mediaciones a las que se tiene acceso, lo que saben, lo que recuerdan, lo que se dice, de estas organización y su accionar político en la sociedad mexicana y americana. Y aunque la dimensión y efectos que tiene la mezcla entre una estética melodramática y las estrategias de representación mimética del mundo real actual posibilitan un complejo entramado en las construcciones de la memoria en los que las audiencias son involucradas de forma activa con las posturas, premisas y creencias de los personajes y sus conflictos en un sentido justificativo y quizá vicario o identificativo, esta mezcla de texturas incide en la intelección de discursos de lo real.

La mezcla entre estas texturas (la estética realista y los recursos narrativos melodramáticos) pudiese ser leída, también, como una forma de tecnología de la memoria que actúa y refuerza las pautas ideológicas contenidas en esta tensión o mezcla. Esta construcción de conocimiento y las pautas que generan sobre la intelección de eventos y sucesos de la memoria tiene una concreción mayor si se observa desde el campo educativo. No solo porque se dimensionan los discursos al servicio del poder en una red pedagógica de lo cultural, sino también porque en esta red los elementos narrativos de la ficción audiovisual operan y transitan en el plano de la representación de lo real. Es decir, estas dimensiones antes expuestas son informadas por estrategias y recursos que tienden puentes entre el texto audiovisual y las audiencias y

los contextos que los visionan. La producción de versiones y reversiones que son espacios para comunicar narrativas, estéticas, argumentos, modos de ver el mundo, sobre todo en el plano de los diversos pasados tendrá que ser un objeto de estudio compartido entre la educación, la comunicación y los estudios de la memoria, de otra forma no se podrá entender que los procesos de la memoria ocurren cada vez más en el terreno de la mediatización profunda, en el erial fragmentado y vasto de las pantallas. ■

## REFERENCIAS

- BERNARD, C y D. Miro (productores). (2018). *Narcos México* [Serie de televisión]. Estados Unidos y México: Gaumont International Television.
- CABALIN, C. y L. Antezana. (2020). Melodrama y pedagogía pública: La construcción de memoria desde la ficción televisiva. *Comunicación y sociedad* (17), pp. 1-19.
- CAI, S. (2016). Contemporary Chinese TV Serials: Configuring Collective Memory of Socialist Nostalgia via the Cultural Revolution. *Visual Anthropology* 29(1), pp. 22-35.
- CASSETTI, F. y F. Di Chio. (1991). *Cómo analizar un filme*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, S. (1980). *Story and discourse. Narrative Structure in fiction and film*. Ithaca & London: Cornell University Press.
- CHICHARRO-Merayo, M. y J. C. Rueda-Laffond. (2008). Televisión y ficción histórica: Amar en tiempos revueltos. *Comunicación y Sociedad* 21(2), pp. 57-84.
- CHICHARRO-Merayo, M. y S. Gómez. (2014). Memoria de un golpe de estado televisivo: ficción histórica sobre el 23-F. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales* 21(65), pp. 219-245.
- DETTLEFF, J; G. Cassano y G. Vásquez. (2019). Introducción: la ficción televisiva iberoamericana en la época de la distribución por internet. Orozco, G. y M. I. Vassallo de Lopes. (eds.). Modelos de distribución de la televisión por internet: actores, tecnologías, estrategias. *Obitel Anuario 2019*. Sao Paulo: Globo universidade, 2019, pp. 21-35.

- EDGERTON, G. (2011). Television as Historian. A Different Kind of History Altogether. Edgerton, G. y Rollins, Peter C. (eds.). *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media age*. Lexington: Kentucky University Press, pp.1-5.
- ERLL, A. (2008). Cultural Memory Studies: An Introduction. Nünning, A y Erll, A. (eds.). *Cultural memory Studies. An international and interdisciplinary handbook*. Berlin: Gruyter, pp.1-11.
- FISH, S. M. y R. T. Truglio. (2001). *G" is for Growing Thirty Years of Research on Children and Sesame Street*. Mahwah: Lawrence Erlbaum.
- FISKE, J. (1989). *Understanding popular culture*. London: Routledge.
- FRANCESCUTTI, P. (2019). La narración audiovisual como documento social e histórico: enfoques teóricos y métodos analíticos. *Revista de Metodología de las Ciencias Sociales* (42), pp. 137-161.
- GIROUX, H. (2001). Private satisfactions and public disorders: Fight Club, patriarchy, and the politics of masculine violence. *A Journal of Composition Theory* 21(1), pp. 1-31.
- GÓMEZ-Tarín, F. (2012). El análisis fílmico y el cine contemporáneo: ¿La era de la postmodernidad? *Montajes* (1), pp. 7-31.
- GRAINGE, P. (2003). *Memory and Popular film*. Manchester: Manchester University Press.
- IGARTUA, J. J. (2010). Identification with characters and narrative persuasion through fictional. *Communications. The European Journal of Communication Research* 35(4), pp. 347-373.
- KLIGLER-Vilenchik, N. (2011). Memory-Setting: Applying Agenda Setting Theory to the Study of Collective Memory. M. Neiger, O. Meyers, & E. Zandberg. (eds.). *On Media Memory: Collective memory in a new media age*. New York: Palgrave McMillan, pp. 226-237.
- LANDSBERG, A. (2004). *Prosthetic Memory The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Nueva York: Columbia University Press.
- LANGFORD, B. (2005). *Film genre. Hollywood and Beyond*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- MARTÍN-Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Editorial Gustavo Gili.
- MAUDLIN, J. y J. Sandlin. (2015). Pop Culture Pedagogies: Process and Praxis. *Educational Studies* 51(5), pp. 368-384.
- MULLIGAN, K. y P. Habel. (2013). The Implications of Fictional Media for Political Beliefs. *American politics Research* 41(1), pp. 122-146.
- MULVEY, L. (1989). *Visual and Other Pleasures*. New York: Palgrave.

- NEALE, S. (2000). *Genre and Hollywood*. London-New York: Routledge.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- OROZCO, G. (1987). *Televisión y producción de de significados (tres ensayos)*. Guadalajara: CEIC y AMI.
- SANDLIN, J., J. Burdick y E. Rich. (2016). Problematizing public engagement within public pedagogy research and practice. *Discourse Studies in the Cultural Politics of Education* 38(6), pp. 1-13.
- SPENCE, L. y V. Navarro. (2011). *Crafting Truth: Documentary Form and meaning*. Brunswick: Rutgers university Press.
- TUFTE, T. (2007). Soap operas y construcción de sentido: mediaciones y etnografía de la audiencia. *Comunicación y Sociedad* (8), pp. 89-112.

