

**El que no conoce su historia ¿está condenado a que se la cuente Gustavo Bolívar?
Estudio de recepción de la serie “Tres Caínes”**

Requisito parcial para optar al título de

Magíster en Estudios Culturales

Facultad de Ciencias Sociales

Pontificia Universidad Javeriana

2014

Érika Castañeda Sánchez

Marta Cabrera (Directora)

Índice

Introducción -----	2
Encuadre conceptual y metodológico para realizar un estudio de recepción-----	12
La audiencia activa -----	12
La posición social y las lecturas de la audiencia-----	16
La entrevista como lugar de encuentro con las audiencias -----	23
Diseño metodológico -----	24
La producción -----	31
Contenido: lógicas industriales para la búsqueda de la información -----	36
Sobre el género: entre el melodrama y la serie de acción -----	51
El melodrama -----	52
Las historias de acción -----	53
La construcción de la lectura preferente -----	55
La dramatización del conflicto armado y el contexto doméstico -----	58
Descripción familiar-----	58
Modos de acceso al dramatizado -----	63
Consumo a través de internet -----	63
Consumo a través de la televisión -----	68
Regulaciones frente al contenido y el horario -----	74
Relaciones de género implicadas en la recepción de la serie -----	77
Las lecturas del conflicto armado -----	81
Competencias para comprender una serie nacional sobre paramilitares -----	81
Referentes sobre el conflicto -----	82
Competencias para el género-----	93
Niveles de aceptabilidad de la lectura preferente y lugares desde donde se realizan -----	102
Conclusiones -----	105
Caminos por recorrer en el análisis de la recepción de series de televisión que abordan temáticas asociadas al conflicto armado -----	112
Bibliografía -----	113

Introducción

El 4 de marzo de 2013 el canal RCN estrenó un nuevo seriado en horario triple A, “Tres Caínes”, en el cual se narraba la vida de los hermanos Fidel, Vicente y Carlos Castaño, fundadores de las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). La polémica no se hizo esperar, durante las primeras semanas se produjo un debate en los medios sobre el papel que éstos tienen en la construcción de la memoria - a través de columnas, entrevistas y debates académicos, víctimas del paramilitarismo y periodistas, entre otros, hicieron críticas muy serias en torno a la manera en que se ha venido contado la historia del país en las producciones de RCN y Caracol. Debe señalarse que tan solo tres meses antes había concluido “Escobar, el patrón del mal” (2012), cuya trama estaba centrada en la vida de Pablo Escobar, o por lo menos, en lo que se sabe de él a través de los medios. Esta permanente alusión a la historia reciente del país se ha convertido en todo un género local, la “serie de narcos” o lo que otros llaman “la narconovela”, en las que se hace referencia permanente a fenómenos asociados a la historia experimentada en el país, las cuales han generado algunas críticas por su contenido violento. Sin embargo, estas series no habían causado tanto malestar como “Tres Caínes”, la cual implicaba la reconstrucción de uno de los capítulos más desgarradores de la violencia política en el país, cuyas heridas todavía están abiertas.

María Victoria Uribe, por ejemplo, se pregunta por lo que se puede aprender de la historia del país a través de la continua representación de capos y asesinos, como Pablo Escobar y los hermanos Castaño; también se pregunta por lo que pueden sentir las víctimas de este ejército irregular ante la constante apología de sus victimarios en los medios (2013). Santiago Reyes, por su parte, considera que las múltiples inconsistencias y distorsiones de los hechos en la serie son fruto de los vacíos temporales y conceptuales del libretista, lo cual tiene como consecuencia una historia que hace apología del fenómeno paramilitar (2013).

Así, teniendo en cuenta que “las representaciones que los medios de comunicación construyen de los diversos actores que hacen parte del conflicto armado en Colombia, son

relevantes para la construcción de las mentalidades e imaginarios que en la opinión pública se establecen a cerca de cada uno de ellos” (Bonilla, Tamayo, 2005, 23), las críticas dirigidas al canal por el cual circuló este dramatizado y a los profesionales de la comunicación involucrados en su creación resultan altamente pertinentes y enriquecedoras . A pesar de ello, entendiendo que este conjunto de reclamos parten de la preocupación por la reconstrucción histórica de una de las épocas más trágicas del pasado reciente del país en televisión nacional, en el consumo de la serie radica el meollo de este asunto, pues es allí donde pueden observarse sus repercusiones sobre la memoria histórica.

Cómo lo ha señalado Martha Ruiz en su columna publicada en el portal de Semana.com, titulada “Más allá de Tres Caínes”:

“(…) esta no es una controversia sobre gustos o disgustos en materia de entretenimiento; ni se agota en la ya conocida crítica al exceso de violencia en la televisión, (…) Estamos frente al mismo debate que han tenido que dar todas las sociedades: ¿Cómo contar, masivamente, la historia del país con todas sus miserias? ¿Cuál es la versión que quedará en la memoria colectiva? ¿Cuál será la versión que tendrá más peso, la que se impondrá con el tiempo? ¿La heroica oficial? ¿La de las víctimas? ¿La sangrienta de quienes empuñaron las armas?” (2013).

Como puede observarse, las representaciones del conflicto que circulan en los medios de comunicación no solo atañen a quienes las crean, sino también a quienes la consumen, ya que preguntarse por la versión del conflicto que quedará en la memoria colectiva a través de este tipo de serizados requiere pensar lo que los públicos a los que se dirigen estos programas hacen con ellos. Pues las audiencias, lejos de sujetos/as que reciben de forma pasiva los mensajes de los medios, participan activamente en el proceso comunicativo, que determina unos usos para esos contenidos, los clasifica, los compara, los descarta etc. En este sentido, puede decirse que para apropiarse de los diferentes contenidos que circulan en los medios a los que tienen acceso, las audiencias elaboran una serie de operaciones semánticas que le permiten articularlos a su cotidianidad.

Es por ello que la discusión abierta por “Tres Caínes” debe extenderse también hacia las audiencias y preguntarse qué pasa del otro lado de la pantalla. En razón de lo anterior, en el

presente trabajo se propone un estudio de caso enfocado en la recepción de “Tres Caínes” que parte de la siguiente la pregunta: ¿hasta qué punto las familias receptoras de este dramatizado, residentes en Bogotá, aceptaron la representación del conflicto propuesta en él? Aquí debe señalarse que se buscó centrarse en el público objetivo o preferente de este programa (el cual puede determinarse por en el horario triple A elegido para su transmisión, dirigido¹ principalmente a los núcleos familiares), pues este es, en principio, el lector “ideal” que busca la industria comunicativa, es decir, aquel que tiene las competencias necesarias para comprender los códigos mediante los cuales se organizan sus mensajes. (Morley 1996, 186 - 187). En consecuencia, se trabajó con una muestra compuesta por siete familias residentes en diferentes barrios de Bogotá. Estas familias, con composiciones y rutinas diferentes, nos permitieron realizar un acercamiento a los lugares desde donde estas audiencias acceden a diferentes representaciones del conflicto armado.

La línea de análisis que se sigue aquí sobre los procesos de recepción se aleja de la perspectiva conductista que busca establecer los efectos de los medios sobre sus públicos como si estos fueran incapaces de tomar distancia frente a los contenidos que en ellos circulan. A diferencia de esto, el modelo de análisis proveniente del campo de los estudios culturales aporta múltiples herramientas para el estudio integral de productos culturales, lo que le permite al investigador/a desplazarse por las diferentes etapas que condicionan el sentido de los objetos culturales; etapa de producción, etapa de circulación y etapa de consumo. En palabras de Stuart Hall:

Pero también es posible (y útil) pensar este proceso en términos de una estructura producida y sostenida a través de la articulación de momentos relacionados pero distintivos -Producción, Circulación, Distribución/Consumo, Reproducción-. Esto llevaría a pensar el proceso como una "estructura compleja dominante", sostenida a través de la articulación de prácticas conectadas, cada una de las cuales, retiene sin

¹ Este programa circuló en televisión nacional durante 2013 y actualmente es transmitido por Mundo Fox, lo que le permite alcanzar una audiencia internacional, e imposibilitando dar cuenta aquí del amplio espectro de su audiencia. En consecuencia, este estudio se limita a familias residentes en Bogotá, y al establecimiento de los diferentes tipos de lectura que realizaron teniendo en cuenta los marcos de sentido a partir de los cual se comprende el conflicto.

embargo, su carácter distintivo y tiene su modalidad específica propia, sus propias formas y condiciones de existencia. (Hall, 1972/79, 117)².

Cada etapa que se articula en este circuito tiene una serie de prácticas que le son propias. La de producción, por ejemplo, obedece a una serie de rutinas profesionales, saberes especializados, unas determinadas creencias sobre las audiencias, etc. que hacen posible la creación del mensaje. La circulación, a su vez, obedece a las reglas del lenguaje, la forma en que se produce una versión de la realidad a través de las reglas discursivas del lenguaje, que hacen de un conjunto de signos, un mensaje significativamente codificado. Por su parte, la recepción implica otras prácticas, referidas al escenario del consumo, que tienen unas formas concretas de apropiación de los sentidos puestos en circulación (Hall, 1972/79, 117-119).

Este modo de pensar la comunicación como un proceso con tres etapas independientes, pero articuladas ha permitido realizar diversos estudios que abren espacios para pensar el consumo cultural. El trabajo de Paul du Gay, Stuart Hall, Linda Janes, Hugh Mackay y Keith Negus “*Doing cultural studies. The story of the Walkman*” (1997), se ha convertido en un importante antecedente para la investigación de objetos culturales, centrado en las prácticas que constituyen cada una de las etapas de circuito como los lugares en los que el objeto obtiene sentido. Así, en su reconstrucción de la historia del *Walkman*, se indaga por los diferentes marcos de significación que constituyen el contexto laboral donde se produjo este artefacto; a lo cual se articula un análisis de las diversas representaciones a través de las que fue introducido, por medio de la publicidad a nuestra cotidianidad; de igual manera, los autores fijan su mirada sobre los modos en que los usuarios de este artefacto lo introducen en su diario vivir. De esta manera, el modelo empleado para el estudio del *Walkman* presenta el objeto como lugar de intercambio permanente de sentido.

² Texto original:

But it is also possible (and useful) to think of this process in terms of a structure produced and sustained through the articulation of linked but distinctive moments—production, circulation, distribution/consumption, reproduction This would be to think of the process as a ‘complex structure in dominance’, sustained through the articulation of connected practices, each of which, however, retains its distinctiveness and has its own specific modality, its own forms and conditions of existence. (1972/79, 117)

En el campo de la recepción de televisión, de manera más concreta, uno de los trabajos más reconocidos es de David Morley, quien centra su atención en las lecturas que los públicos hacen de la televisión bajo la premisa de que sus mensajes, más allá de producir unos efectos directos sobre las y los televidentes, proponen a sus audiencias unos marcos de interpretación sobre diferentes temas, los cuales son decodificados desde estructuras de significación previamente incorporadas en los/as sujetos/as (1996,188). Estos marcos de sentido no son individuales y arbitrarios, por el contrario, hacen parte de unas estructuras que ubican a estos sujetos/as en diferentes posiciones sociales, hombres, mujeres, sindicalistas, empresarios, etc. Tales posiciones están construidas a través de estructuras discursivas que le brindan acceso a las audiencias a una serie de recursos culturales que condicionan el sentido de lo que ven en televisión.

Desde esta perspectiva, lo sucedido con “Tres Caínes” no puede verse como un fenómeno alejado de los otros marcos de representación a partir de los cuales las audiencias se crean una imagen del conflicto armado. Aquí debe tenerse especial consideración con las representaciones producidas a través de los medios informativos, que son, en múltiples ocasiones, la principal fuente de información sobre este tema. La prensa ha dado forma al conflicto a lo largo de treinta años, a través de una serie de dinámicas productivas propias del mercado mediático que valoran la información mediante criterios centrados en la rentabilidad y la institucionalidad. A esto deben sumarse todos los otros escenarios en los que los miembros de las familias obtienen referentes que les permiten crearse una opinión sobre el conflicto, como la academia, conversaciones, relatos, rumores, experiencias de primera mano, las prácticas de reclutamiento, los retenes en las carreteras, requisas, etc.; todos estos son lugares en los que el conflicto se visibiliza de alguna manera.

Debe pensarse, por otro lado, que estas posiciones sociales y los referentes sobre el conflicto convergen en la cotidianidad propia de la práctica de ver televisión en el contexto doméstico. Esta relación con lo cotidiano es crucial, pues “los medios, en su doble carácter de texto y tecnología, están indisolublemente unidos con las prácticas cotidianas y la organización de la vida doméstica” (Winocur, 2002. 31). Esta relación que se establece entre el programa y el día a día de las y los televidentes hace que debamos preguntarnos por

los lugares y actividades en el marco de las cuales se produjo la decodificación de “Tres Caínes”, lo cual brinda acceso a los modos de apropiación de la narración del conflicto que allí circuló.

Además del trabajo de Morley, hay un número importante de estudios de recepción realizados en América Latina; para efectos de esta investigación fueron muy útiles las contribuciones de Jesús Martín-Barbero, para quien la recepción es un lugar de permanente negociación del sentido en el cual la cotidianidad genera diversos desplazamientos en los sentidos producidos por los medios. Martín-Barbero, al igual que Michel De Certeau, considera que la recepción es un espacio de la reflexión política, pues en la apropiación de estos mensajes pueden verse modos de oposición a la lectura impuesta por los medios. (2006, 49; 1999, 30-31). Por otro lado, Martín-Barbero centra parte de su obra en el análisis del consumo de dramatizados por parte de los grupos familiares, partiendo de la premisa de que “(...) no puede entenderse el modo específico que la televisión interpela a la familia sin interrogar la cotidianidad familiar en cuanto lugar social de una interpelación fundamental para los sectores populares” (2006, 51). La televisión debe pensarse entonces como un objeto que tiene un lugar en la casa, generando unas interacciones particulares con diferentes personas a lo largo del día, lo cual hace que la pregunta sobre el consumo de un programa no pueda aislarse de las prácticas y relaciones concretas en las cuales éste se presenta.

Por otro lado, el trabajo de Rosalía Winocur “Ciudadanos mediáticos. La construcción de lo público en la radio” (2002), que trata sobre la formación de la ciudadanía a través del consumo de radio, fue otro de los referentes que se tuvo en cuenta en esta investigación. En este trabajo, la autora, partiendo de una comprensión de las audiencias como parte activa en el proceso de comunicación, hace un seguimiento de diecisiete familias de ciudad de México, provenientes de diferentes clases sociales, con el fin de establecer “el papel de la sociedad civil, y de la ciudadanía en la construcción cotidiana de la democracia, y sobre la actividad del receptor en su relación con los medios” (23).

Igualmente han sido valiosos los aportes del libro compilatorio de Guillermo Sunkel, “Consumo cultural en América Latina” (2006), que mapea los momentos de la investigación de audiencias en diferentes países latinoamericanos. Este texto describe el desplazamiento del problema de la investigación en comunicación, que va del enfoque centrado en el contenido ideológico del mensaje, a la preocupación por los modos de apropiación, producción y reproducción de sentido por parte de las audiencias. Desde esta perspectiva, se nota un interés por alejarse de la visión que encasilla el consumo como un simple medio a través del cual se satisfacen las necesidades, para pensarlo como un lugar donde diferentes sectores sociales luchan por apropiarse del sentido (35). Este tipo de consideraciones lleva a los investigadores/as cuyos textos se reúnen en esta publicación, a estudiar el consumo desde una perspectiva semejante a la inaugurada por los estudios culturales, es decir:

Como conjunto de prácticas socioculturales en las que se construyen significados y sentidos del vivir, a través de la apropiación y uso de bienes. De ahí que, más allá de la dimensión estrictamente económica que él comporta –y que no puede ni debe minimizarse en el análisis- el consumo comience a ser pensado como espacio clave para la comprensión de los comportamientos sociales (Mata, citada por Sunkel, 2006, 25).

Otro aspecto importante de este trabajo son las diferentes rutas metodológicas expuestas, que privilegian la cotidianidad como lugar de encuentro de medios y audiencias, por lo que priman modos de aproximación orientados hacia el análisis cualitativo, y provenientes de diversos campos del conocimiento como la sociología o la antropología:

Desde esta perspectiva investigar el consumo significa recalcar la creatividad de los sujetos, la complejidad de la vida cotidiana, el carácter interactivo y lúdico de la relación de los usuarios con los medios. Y para ello desplazar las fronteras entre las disciplinas y las estrategias metodológicas, integrando encuestas con investigación etnográfica, discusión en grupo con relatos de vida. (Martín- Barbero, 2006, 68).

Por último, en “De las audiencias contemplativas a los productores conectados” (2012), Jorge Bonilla, Mónica Marión Cataño, Omar Rincón y Jimena Zuluaga, además de presentar algunos enfoques metodológicos que van en la misma línea de los estudios de recepción descritos aquí, presentan un estado del arte de la investigación de audiencias en

Colombia. En éste se exponen los lugares desde donde se ha analizado el consumo mediáticos, subrayando la importancia del trabajo de Jesús Martín-Barbero a partir de la década de 1980, al centrar su investigación en las lecturas de los y las televidentes y no en los efectos de los medios sobre estos/as. Este desplazamiento, además de otras posturas mencionadas anteriormente, visibilizan la importancia del trabajo en torno a los procesos de comunicación en la clase popular, como lugar de resistencia y no solo de reproducción del mensaje mediático. La década de 1990, por su parte, trajo otro tipo de preguntas en torno a las audiencias que desplazaron la indagación por las lecturas realizadas entre las clases populares hacia el descubrimiento del consumo mediático, asociando posiciones estructurales de las que hablaba David Morley. En este sentido, tal indagación visibilizaría diferentes subjetividades que generan un cierto tipo de consumo cultural. Además de esto, esta apropiación de los investigadores latinoamericanos de la investigación en audiencias realizada en el *Center for Contemporary Cultural Studies* de Birmingham, abre un espacio para que se posicionen en algunos centros universitarios programas de postgrado en estudios culturales, los cuales “asumirán en clave política, estética y cultural algunos de los temas de lo popular, pero con el denominador de lo subalterno, en todo caso de lo postcolonial” (Bonilla, 2012, 58). Entre tanto, la primera década de este siglo ha traído un nuevo interés por las audiencias juveniles e infantiles, las cuales han sido estudiadas no solo para comprender sus modos de interactuar con las tecnologías de la información y la comunicación, sino con el propósito de intervenir tales procesos, incentivando prácticas orientadas a generar una actitud más activa frente a los medios (62).

Ahora bien, a pesar del margen de libertad del que goza la audiencia para generar nuevos significados, éstos no pueden ser analizados de forma aislada del proceso de producción y de circulación, pues allí son definidas unas pautas que condicionan la decodificación. Por ello, el análisis propuesto implica una aproximación a las prácticas que condicionan el sentido sobre el conflicto armado en la serie. En este caso, hay diversos estudios locales que examinan la manera en que las lógicas de producción de la industria mediática condicionan la imagen del conflicto armado, y más particularmente desde el periodismo, uno de los lugares privilegiados desde el que los medios abordan este tema. En este campo existen importantes trabajos como el de Camilo Tamayo y Jorge Bonilla (2007), en torno a

la violencia en los medios, y más concretamente, sobre el trato que se ha dado al conflicto armado en la prensa. Por su parte, los aportes de Fabio López de la Roche (2003) se concentran en la manera en que las dinámicas propias del mercado global de la información mediática afectan los contenidos de las noticias. De igual forma, Germán Rey, profesor universitario y defensor de lector del periódico El Tiempo, quien en su intervención en el evento “Medios de Comunicación y Conflicto Armado” (2004), expone diferentes aspectos involucrados en la producción informativa que atañen al conflicto armado, subrayando la necesidad de ver que los sesgos ideológicos, las imprecisiones, y el sensacionalismo no son aspectos accidentales que dependan del comunicador, sino que son parte de una dinámica de producción de carácter industrial.

Por otro lado, la aproximación a los códigos discursivos que condicionan la producción de sentido en la etapa de circulación estuvo guiada por el trabajo de diferentes autores que ofrecen herramientas para el estudio de las estructuras discursivas de los mensajes televisivos. En este sentido, además del trabajo de David Morley, y teniendo en cuenta el tipo de programa que se discute aquí, el estudio de recepción de Jesús Martín-Barbero sobre la telenovela, titulado “Televisión y Melodrama” (1992), fue de gran utilidad, pues allí se analiza la estructura del melodrama, lo cual permitió comprender algunos de las características discursivas propias de la serie; además de esto, el trabajo de Cristina Alonso Vila, “Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público” (2013), así como el trabajo de José Carlos Aguilar, “¡Ámame por ser bello! Masculinidad = Cuerpo + eros + consumo” (1998), que permitió visibilizar algunos de los estereotipos tanto femeninos como masculinos que se pueden apreciar en la serie.

En síntesis, a través del análisis de diferentes aspectos significativos de los procesos productivos se buscó aquí realizar una aproximación a la recepción de la serie “Tres Caínes”, con el fin de establecer las diferentes lecturas, de observar la contribución de esta serie a la representación del conflicto armado y de manera particular, del fenómeno paramilitar

En términos formales, este trabajo está dividido en cinco capítulos y un apartado de conclusiones. El primer capítulo aborda los supuestos teóricos que guían este análisis, junto con una explicación de la metodología empleada. En el segundo capítulo se hace un acercamiento al contexto de investigación del libretista de la serie, Gustavo Bolívar, con el fin de identificar los diferentes marcos ideológicos representados en la serie, aquí también se exponen las principales características que determinan la forma de la representación del conflicto armado. En el tercer capítulo se hizo una aproximación al contexto doméstico en medio del cual se produjo la decodificación del producto. Este paso por los usos y prácticas concretas que integran los contenidos de la televisión a la cotidianidad de quienes los ven permite establecer las diferentes estructuras discursivas que confirman o transforman los sentidos establecidos por los medios. El cuarto capítulo, por su parte, se encarga de establecer las variaciones de sentido establecidas por las audiencias, así como de identificar su naturaleza. Por ello, será en ese apartado del texto en donde se expondrán los resultados comparativos entre lo dicho por las audiencias durante las entrevistas y la lectura en torno al conflicto que busca establecer el dramatizado. Finalmente, el último apartado expone las conclusiones del análisis.

Capítulo 1

Encuadre conceptual y metodológico para realizar un estudio de recepción

La audiencia activa

La crítica más frecuente que se hace a la televisión viene acompañada, por lo general, de un llamado de atención a las audiencias - mientras a este medio se le cuestiona la trivialidad de sus contenidos, a las audiencias se le invita, de forma permanente, a apagar el televisor. “Apaga tu tele y enciende tu mente”³, es una de las frases que suelen emplear en estos llamados de atención, y que sintetiza a la perfección una forma particular de comprender el papel ideológico de los medios, que supone que los productos televisivos tienen un poder absoluto y directo sobre el televidente, manipulando su pensamiento. El televidente, a su vez, es visto como sujeto pasivo y aislado del mundo, cuyo cerebro se llena con la información de la televisión.

Las audiencias, sin embargo, están lejos de estar compuestas de individuos pasivos, cuyas mentes son colonizadas por los contenidos mediáticos. Más bien, su consumo es una experiencia compleja que se integra a una cotidianidad regulada por múltiples variables condicionadas por la ocupación, el género o la raza, la clase social, el capital cultural, entre otras. Tal como lo advertía Stuart Hall:

Se argumentó antes que no existe correspondencia necesaria entre codificación y decodificación, la primera puede intentar dirigir pero no puede garantizar o prescribir la última que tiene sus propias condiciones de existencia. A no ser que sea dislocada, la codificación tendrá el efecto de construir alguno de los límites y parámetros dentro de los cuales operará la

³ Esta frase tiene múltiples variaciones como: “apaga la tele y enciende tu vida”, o “apaga la tele y enciende tu cerebro”. Existen varios sitios en internet con ese nombre: un grupo en Facebook: <https://es-la.facebook.com/pages/Apaga-la-television-y-enciende-tu-mente-la-televisi%C3%B3n-mata-cerebros/150143618384133>; también, hay páginas que buscan hacer conciencia sobre la manipulación de los medios: <http://www.sopitas.com/site/159949-yosoy132-apaga-la-tele-enciende-tu-mente/>. O blogs como este: <http://exijamosloimposible.blogspot.com/2012/06/apaga-la-tele-y-enciende-tu-cerebro.html>. En cada caso, en estos lugares vemos que las críticas a los medios se hacen extensivas a las audiencias, definiéndolas como títeres de quienes controlan las industrias comunicativas. dichos mensajes no solo emplea un código lingüístico, sino también vemos imágenes en las que salen brazos del televisor para sacarle el cerebro a quien esté en frente.

decodificación. Si no hubiera límites la audiencia podría simplemente leer lo que se le ocurriera en un mensaje. Sin duda existen algunos "malentendidos totales" de este tipo. Pero el espectro vasto debe contener algún grado de reciprocidad entre los momentos de codificación y decodificación, pues de lo contrario no podríamos establecer en absoluto un intercambio comunicativo efectivo. De cualquier forma esta "correspondencia" no está dada sino construida. No es "natural", sino producto de una articulación entre dos momentos distintivos. Y el primero no puede garantizar ni determinar, en un sentido simple, qué códigos de decodificación serán empleados. De lo contrario el circuito de la comunicación sería uno perfectamente equivalente, y cada mensaje sería una instancia de una "comunicación perfectamente transparente". (Hall, 1972, 125)⁴.

Si bien el autor reconoce aquí que los códigos empleados en el proceso de codificación condicionan la recepción que se hará del producto, señala también que los procesos de codificación y decodificación no son equivalentes. Esto implica una apertura de posibilidades para transformar los sentidos ya establecidos en los programas de televisión en la recepción. Así, si bien el producto establece unos límites para su comprensión, sus codificaciones no se reproducen pasivamente entre las audiencias, sino que son apropiadas por ellas a través de experiencias dinámicas, que les permiten transformar permanentemente su sentido. Al poner esto en evidencia, Hall considera que tales procesos de resignificación deben ser vistos como actitudes políticas de los grupos subordinados que problematizan los significados de la clase dominante:

Una cadena ideológica particular se vuelve lugar de una lucha, no solo cuando la gente intenta desplazarla, romperla o desafiarla suplantándola con un conjunto de términos alternativos completamente nuevos, sino también cuando la gente interrumpe el campo ideológico e intenta transformar su

⁴ Texto original:

It was argued earlier that since there is no necessary correspondence between encoding and decoding, the former can attempt to 'pre-fer' but cannot prescribe or guarantee the latter, which has its own conditions of existence. Unless they are wildly aberrant, encoding will have the effect of constructing some of the limits and parameters within which decodings will operate. If there were no limits, audiences could simply read whatever they liked into any message. No doubt some total misunderstandings of this kind do exist. But the vast range must contain some degree of reciprocity between encoding and decoding moments, otherwise we could not speak of an effective communicative exchange at all. Nevertheless, this 'correspondence' is not given but constructed. It is not 'natural' but the product of an articulation between two distinct moments. And the former cannot determine or guarantee, in a simple sense, which decoding codes will be employed. Otherwise communication would be a perfectly equivalent circuit, and every message would be an instance of 'perfectly transparent communication' (Hall, 1972/79, 125)

significado, cambiando o rearticulando sus asociaciones, por ejemplo, de lo negativo a lo positivo. Con frecuencia la lucha ideológica consiste en intentar ganar algún nuevo conjunto de significados para un término o categoría existente, desarticulándolo de su lugar en una estructura significante. (Hall, 2010, 216-217).

Las modificaciones realizadas por las audiencias sobre los contenidos de televisión son un fenómeno permanente: se cambian las letras que acompañan la música de los comerciales, haciéndolas graciosas o críticas, se emplean los nombres de los personajes de los programas para apodarar a sus amigos, a sus enemigos, a sus vecinos, etc. Estas sutiles variaciones son modos de apropiación de los sentidos ya establecidos por el medio dentro de su cotidianidad, extrayéndolos del mundo aséptico de la televisión, en el cual sus roles están ya establecidos, para mezclarlos con las situaciones y contextos en los que se ven inmersos quienes los consumen. De esta manera, empiezan a generarse modificaciones significativas en los sentidos propuestos por la televisión que emergen como desvíos que modifican el orden impuesto por el medio.

Jesús Martín-Barbero ilustra esta dinámica de la recepción activa de las ideologías dominantes por parte de los grupos subordinados al recordar la manera en que algunas comunidades indígenas y grupos campesinos aceptaron la iconografía impuesta por el cristianismo español - mezclándola con las prácticas rituales propios de sus tradiciones ancestrales (2006, 49). Este modo de subvertir el orden simbólico impuesto por una fuerza dominante, se crea como una forma de resistencia y por tanto, se inscribe en el ámbito de lo político, en donde el sentido se convierte en un campo de batalla en el que diferentes fuerzas compiten por salvaguardar sus intereses.

Estos nuevos sistemas de significación en los cuales se inserta el material de los medios se produce en una relación en la que ambas partes tienen un papel activo. Por un lado, los medios de comunicación y en especial la televisión, contribuyen a la unificación de la sociedad alrededor de un determinado sistema de valores, o de una determinada forma de comprender la realidad, garantizando la consolidación de diferentes modos de dominación al interior de una sociedad. Sin embargo, los sujetos subordinados no padecen simplemente el poder de sus dominadores, sino que lo transforman a través de usos determinados que les

permite apropiarse de él. Michel De Certeau llama la atención sobre el papel transgresor de estas prácticas de apropiación al ver en ellas un modo de desvío que se ejecuta sobre un sistema de control, el cual está estructurado por una matriz de regulación que define el lugar en el que debe ubicarse el sujeto subyugado, su función, los límites de su movimiento, etc. A pesar de esto, en la situación concreta en la que se produce el encuentro con este poder regulador, el subordinado responde de un *modo* particular, con un estilo propio, articulando el sentido impuesto a otros sistemas productores de sentido que les son propios (2000, 36). Así, esta permanente desviación del sentido, que desafía las jerarquías impuestas por el medio, puede ser vista como una forma de evasión de un poder opresor.

En este sentido, si bien es importante pensar el papel ideológico de los medios de comunicación como mecanismo que permite la legitimación del poder dominante en una sociedad, también es necesario reconocer que el sentido no está fijado de forma definitiva, sino que es el producto de un enfrentamiento constante entre diferentes fuerzas. Así, en la apropiación de sentido por parte del subordinado se ejecutan una serie de operaciones semánticas que le permiten inscribirlo en universos de sentido que le son propios. Con esto se logra una transformación que produce un cambio en la posición de sujeto subyugado al atenuar el poder de la fuerza dominante.

Por lo anterior, se puede afirmar que el llamado de atención a las audiencias al que aludimos al inicio de este segmento resulta injusto, pues olvida que cuando estamos frente a la pantalla no nos despojamos de nuestra propia vida, la cual está configurada por una multiplicidad de prácticas y discursos que nos hacen parte de una sociedad. Dichas prácticas y discursos se convierten en lugares desde donde las audiencias se apropian de los programas que ven en televisión, y desde donde se generan las diferentes interacciones que establecen los sectores subordinados, con el discurso dominante. A esta posibilidad de transformación del sentido durante la recepción es a lo que se hace referencia con la expresión *audiencia activa*, la cual pone sobre la mesa la gran complejidad de los procesos de apropiación de sentido que entraña el consumo de televisión. La audiencia activa es una forma de pensar el consumo de la televisión tomando en cuenta una gran cantidad de condicionamientos constitutivos del sujeto que la ve, los cuales salen al encuentro de los

contenidos que allí circulan, generando variaciones significativas en las propuestas mediáticas.

Tal como lo señala David Morley, a pesar del gran peso que tiene la creencia de que vemos televisión de forma pasiva, los mensajes que nos ofrecen los medios no nos encuentran despojados de nuestras propias experiencias, de los discursos que nos constituyen, de las opiniones que hemos escuchado antes, etc. Por el contrario, la experiencia de ver televisión conlleva articular los significados que ella dispensa a los lugares sociales desde donde construimos nuestra cotidianidad, como trabajadores, padres de familia, profesores, estudiantes, miembros de grupos religiosos etc. (1996, 112).

Es preciso señalar aquí que los lugares desde donde se decodifican los mensajes no son posiciones individuales, sino lugares producidos socialmente, y de ellos provienen los marcos interpretativos necesarios para decodificar los mensajes. Para observar con más detenimiento esta relación entre el lugar de lectura individual, y la articulación a una estructura social, tomaremos como referente la noción de *posición social*, empleada por David Morley en sus estudios de recepción de televisión.

La posición social y las lecturas de la audiencia.

En “The «Nationwide» Audience” (1980), David Morley expone su estudio de recepción sobre audiencias de televisión realizado entre varios sectores de la población londinense, provenientes de diferentes contextos socioculturales y económicos. En este trabajo, Morley se aleja de los estudios conductistas que buscan establecer los efectos de los medios en la población, pues considera que los medios no tienen un efecto directo sobre sus públicos, no pueden generar en ellos actitudes o conductas, sino que su influencia se presenta de un modo diferente: “... producen efectos en lo que se refiere a «definir tema», instalar agendas de problemas sociales y proporcionar términos con los que esos problemas pueden ser tratados” (Morley, 1996, 118). Esto quiere decir que los medios, más allá de tener la posibilidad de exhortar a las audiencias para que actúen de una u otra manera, brindan algunos marcos de interpretación para pensar diferentes problemas sociales. Pero,

justamente por entrar en esta relación con sus audiencias, tales marcos interpretativos son articulados a otras estructuras productoras de sentido, ya existentes en los sujetos. De ahí que los públicos establezcan diferencias entre los programas y tengan opiniones muy diversas acerca de ellos. Así, sus opiniones están guiadas no tanto por las preferencias individuales, sino por el nivel de coincidencia entre estos mensajes y los que provienen de otras estructuras de sentido. En otras palabras, el nivel de aceptación o rechazo de los mensajes de televisión depende de si estos confirman otras opiniones o valoraciones ya establecidas en los sujetos.

De esta manera, indagar por efectos inmediatos de los medios no resulta tan importante, como preguntarse hasta qué punto las audiencias aceptan las perspectivas de la realidad ofrecidas por los mensajes televisivos (Morley, 1996, 127). Este nuevo enfoque lleva a Morley a abrir nuevos interrogantes en torno a los procesos de decodificación:

Pero este problema presenta un aspecto complementario: averiguar hasta dónde las interpretaciones o decodificaciones son reflejo de los códigos y discursos sustentados por diferentes sectores de la audiencia, que las modulan; y si esto viene determinado por la distribución establecida socialmente de códigos culturales entre y por entre diferentes sectores de la audiencia, o sea: el espectro de diversas estrategias de decodificación y de competencias de las audiencias. (Morley, 1996, 127).

Estos nuevos cuestionamientos buscan establecer hasta qué punto las decodificaciones de los mensajes televisivos son intervenidas por los marcos conceptuales a los que las audiencias tienen acceso para interpretar su contexto y operar en él. En este sentido, las posiciones sociales a partir de las cuales nos definimos como sujetos/as integrados/as a una sociedad, como padres, madres, políticos/as, sindicalistas, empleados/das, desempleados/das, profesores/ras, estudiantes, etc., se convierten también en lugares de acceso a los significados producidos por los medios.

En este punto, Morley toma el concepto de subcultura acuñado por George Murdock, entendida como un sistema de sentido elaborado por diferentes grupos de la estructura social como una forma de dar trámite a las contradicciones que comparten (Murdock, citado por Morley, 1996, 119). Vistas desde esta perspectiva, las posiciones sociales

operarían como subculturas, es decir, como sistemas de sentido a los que tienen acceso los miembros de las audiencias y desde allí se apropiarían de los contenidos que consumen en televisión.

Así, estos lugares desde los cuales se produce la decodificación del mensaje deben ser pensados como construcciones sociales que le dan al sujeto una posición dentro del colectivo al que pertenece. Esta aproximación a la noción de subcultura como forma de articular la lectura individual con una posición social asumida, conscientemente o inconscientemente por el televidente, le permite a Morley afirmar que las opiniones que pueden generar los contenidos de la televisión no son solo influidas por los gustos o condiciones psicológicas individuales, sino en relación con el origen social de los sujetos.

Es este modo de ver los procesos de decodificación lo que lleva a Morley a proponer, para el análisis de las audiencias, una segmentación de los grupos que esté ajustada a criterios que permitan establecer sus posiciones sociales, las cuales brindan acceso a las audiencias a una serie de estructuras conceptuales que les servirán de insumo para interpretar los mensajes de televisión. Estos criterios están dados en las competencias culturales que nos permiten acceder a los discursos televisivos.

Las competencias, por su parte, son entendidas aquí como capacidades o habilidades que tienen las audiencias para comprender, analizar y utilizar los textos con los que se relacionan:

Cada uno de ellos (refiriéndose a los géneros narrativos de la televisión) exige que el espectador sea idóneo o competente en ciertas formas de conocimiento y que esté familiarizado con ciertas convenciones que constituyen la base o el encuadre sobre el que se pueden hacer proposiciones particulares. (Morley, 1996, 187).

En el caso de las series de televisión, estas competencias tienen que ver con el capital cultural, que dota a las audiencias de un conocimiento sobre los códigos narrativos que se emplean en este tipo de programas. Pierre Bourdieu define el capital cultural en términos de acumulación de conocimiento cultural, que le permite a un individuo, convertirse en un

sujeto “apto” para desempeñar un determinado rol en la sociedad. Tal conocimiento se presenta en tres estados: primero, el estado incorporado moldea a los sujetos para que ocupen ciertas posiciones sociales, de acuerdo a su condición biológica. El trabajo y tiempo que supone adquirir tales aptitudes son indeterminados, pues hacen parte de la experiencia individual del sujeto, en el sentido en que implica un trabajo constante sobre sí mismo durante toda su vida. A pesar de la poca conciencia que se tiene del trabajo invertido para ganar estas competencias, sus resultados son altamente valorados en la sociedad, por ello, la persona que se ha moldeado a sí mismo de manera constante para convertirse en aquello que se espera de él o ella por su condición biológica, obtiene, reconocimiento, prestigio (Bourdieu, 1979, 12). En este sentido, Morley observa, en relación a la recepción de televisión, el vínculo entre las competencias para ver telenovelas y los discursos sobre la feminidad a través de los que se construyen las audiencias femeninas, así como observa una mayor disposición por parte de quienes son contruidos por discursos sobre lo masculino, a adquirir competencias idóneas para ver los magazines de actualidad (Morley, 1996, 188). Una característica importante de este estado del capital es su origen arraigado en la familia, a través de la dinámica impuesta por los roles familiares, desde donde se genera el proceso discursivo que le permite al sujeto *convertirse en* (Bourdieu, 13).

El segundo estado en el que se presenta el capital cultural es objetivado, es decir, está relacionado con la acumulación de bienes con cierto reconocimiento social - pinturas, escritos, monumentos. Este capital no solo tiene un valor económico, sino también cultural, puesto que requiere de un conjunto de saberes que permiten la apropiación de tales objetos. Es decir, no basta con tener una pintura famosa si no se tienen las competencias para apreciarla. Esto hace que el estado objetivado dependa del estado incorporado, pues el consumo del objeto implica también la conversión de un individuo en un sujeto apto para comprender un poema o escuchar una ópera, ver una película o un programa de televisión, etc. (Bourdieu, 1979, 13). Lo anterior muestra que, además de las producciones discursivas relativas al género, también las que atañen a la clase social condicionan la manera en que las audiencias consumen la televisión.

Por último, el estado institucional implica una serie de regulaciones sociales que permiten, a través de la producción de cierto tipo de reglamentaciones, la certificación de las competencias que posee un sujeto en un determinado campo de la producción (científica, humanística, tecnológica, etc.). Se puede pensar que, a pesar de que tales competencias mantienen una estrecha relación con el estado incorporado, el cual liga el proceso de formación al contexto cultural del sujeto, la legalización de este saber mediante un título académico, lo separa imaginariamente de ese lugar, haciéndolo ver como un conocimiento completamente autónomo (Bourdieu, 1979,17).

Tanto Morley como Bourdieu piensan estas competencias como un eficaz recurso ideológico que permite la adquisición y comprensión de un conjunto de ideas que legitiman las jerarquías de clase, género, raza, etc. impuestas en una sociedad. Para comprender esta relación entre los discursos y las competencias que forman las posiciones estructurales, es necesario articular los puntos de vista de Stuart Hall y Louis Althusser, para quienes las ideologías son “marcos de pensamiento y cálculo sobre el mundo, las “ideas” que las personas usan para entender cómo funciona el mundo social, cuál es su lugar en él y que *deberían hacer*” (Hall, 2010, 202). Estas estructuras de pensamiento subyacen a nuestra comprensión de la realidad y permiten el establecimiento de cierto consenso que busca la unificación de la sociedad alrededor de un determinado sistema de valores, o de una determinada forma de comprender la realidad. De esta manera se crean las condiciones en las que se perpetúan determinadas formas de control sobre la sociedad:

Althusser busca pensar la relación entre ideología y otras prácticas sociales en términos del concepto de reproducción. ¿Cuál es la función de la ideología? Es reproducir las relaciones sociales de producción. Las relaciones sociales de producción son necesarias para la existencia material de cualquier formación social o cualquier modo de producción. (Hall, 2010, 201).

La ideología, al ser pensada como una práctica que reproduce relaciones sociales, deja de ser identificada como un discurso engañoso que emplea una clase para dominar a otra, pues las formaciones sociales no se encuentran determinadas única y exclusivamente por sus condiciones económicas. Estas son definidas como estructuras en dominación, en las que múltiples fuerzas luchan por la apropiación del sentido, el cual les permite adquirir una

posición hegemónica dentro del orden social. Para su mantenimiento, las formaciones sociales ponen en acción diversos modos de control sobre la sociedad; estos, antes de ser ejecutados por la fuerza, son naturalizados en la cotidianidad, a través de la cual los individuos se convierten en unos sujetos ubicados en determinados lugares sociales: mujeres, hombres, empresarios, obreros, desempleados etc.

A pesar de que Hall coincide con la comprensión de la ideología de Althusser en tanto práctica, considera que ésta no se limita a la reproducción de las relaciones de dominación, ya que aunque el poder dominante busca mantener su posición, se le oponen otras fuerzas que subvierten esos mecanismos de dominación (Hall, 2010, 217). Así, las ideologías se presentan como sistemas de pensamiento que se materializan en prácticas que hacen posible la reproducción de un cierto modo de relaciones sociales, y de sus resistencias. En esta posibilidad de subvertir la ideología es donde emerge la audiencia activa, como un lugar político que permite apreciar los modos en que un determinado grupo social es subyugado por múltiples sistemas discursivos, pero que visibiliza simultáneamente diferentes modos de resistencia.

Así, las estructuras conceptuales, que vienen de la mano de la adquisición de competencias culturales, definen los tipos de lectura que se realicen de los programas. En este aspecto del análisis, tanto Hall como Morley consideran que las lecturas pueden establecerse en tres categorías, a saber: la lectura preferente, la cual estaría de acuerdo con los códigos del emisor, y por tanto, generaría una aceptación del mensaje; la lectura negociada, donde se generan una serie de puentes entre los códigos empleados por el emisor y aquellos que ya tiene el sujeto, de manera que algunos de los significados producidos por la televisión son aceptados y otros pueden ser rechazados; y por último, la lectura radical, que se encuentra en completa oposición al mensaje (Hall, 2010, 161-162; Morley, 1996, 174).

En el trabajo de Morley, el interés se centra más en la práctica de ver televisión, que en las respuestas frente a los contenidos, lo que lo llevó a hacer observaciones empíricas con grupos ya constituidos, que se reunían en lugares públicos: estudiantes, sindicalistas, etc. Luego, el mismo autor hace otro trabajo de recepción centrado en familias, “The Family

Television” (1988), con el objeto de comprender la manera en que las personas ven televisión en su contexto habitual (Morley, 1996, 194). Para Morley, en el ámbito familiar se presentan procesos de significación diferentes, por lo que este trabajo presenta una aproximación distinta a la de “The «Nationwide» Audience”, donde buscó establecer los grados de aceptación o rechazo de las ideologías dominantes a partir de un material televisivo seleccionado por los investigadores. Para el estudio centrado en las familias, Morley establece otra forma de análisis, ya que el contexto doméstico le permite aproximarse a la manera en que las personas se apropian de los programas que hacen parte de su cotidianidad, aquellos con los que se encuentran a menudo (1996, 196). Pensar el ámbito familiar es de gran importancia en los estudios de recepción, pues como lo han mostrado Jesús Martín-Barbero y Guillermo Orozco, ver televisión es una práctica que se aprende en familia, pues en la cotidianidad de lo doméstico se estipulan reglas, se generan preferencias, horarios, etc. (Orozco, 2006, 122) que, al regular los contenidos, resultan indispensables para comprender los modos de adaptación a los productos televisivos. Esto hace que la familia sea uno de los espacios de mayor importancia para observar cómo se presentan los procesos de decodificación de los contenidos televisivos. (Martín-Barbero, 2006, 52).

En el contexto del presente estudio, pondremos en relación algunos de los aspectos de “The «Nationwide» Audience”, con “The Family television”, con el fin de comprender hasta qué punto las familias que vieron “Tres Caínes” aceptaron la representación del conflicto que allí se les presentó. La relación entre estas dos propuestas de análisis se expone en el próximo apartado, donde se describe el diseño metodológico empleado.

Así, en “The Family Television”, Morley llama la atención sobre la familia como un lugar en el que se configuran relaciones de poder altamente condicionadas por la figura que ocupe el lugar central en el núcleo familiar. De ahí que, en sociedades patriarcales es el padre quien se consolida como el eje central del poder en el contexto doméstico, lo cual se manifiesta en la práctica de ver televisión en la relación que establece éste con el control remoto, determinando lo que verán todos los que se encuentren frente a la misma pantalla (Morley, 1996, 196). Este ejemplo muestra cómo la práctica de ver televisión puede ser

usada como un laboratorio para comprender los modos en que las relaciones de poder instauradas en la sociedad se visibilizan en el hogar. Esto hace que los roles familiares, al estar interrelacionados con las competencias culturales, sean parte esencial del análisis de las lecturas que hacen los tipos de audiencias sobre los programas de televisión. Pero estos roles, a su vez, están condicionados por el sexo y la edad de los miembros de la familia, lo que hace que género y edad sean también criterios importantes dentro de la segmentación. De igual forma, Morley incluyó aspectos de clase social, que se consideran relevantes en la decodificación de mensajes televisivos. Así, el rol familiar, el género, la edad y la clase social son lugares desde donde es posible observar la manera en que se decodifican los mensajes de televisión en el núcleo familiar.

De esta manera, a través de una segmentación de las audiencias que tenga en cuenta estos criterios, y una posterior confrontación de sus lecturas particulares, con la lectura que el medio propone, podría realizarse una valiosa aproximación al modo en que las audiencias se apropian de los sentidos que circulan en televisión.

La entrevista como lugar de encuentro con las audiencias

La noción de una audiencia activa abre el panorama de la complejidad que se nos presenta cuando vemos televisión. Allí observamos que cada individuo ve televisión inmerso en contextos atravesados por múltiples variables. Por esta razón, el estudio de audiencias requiere una aproximación que tenga en cuenta la mayor cantidad de aspectos posibles, razón por la cual resulta pertinente una aproximación etnográfica, que permita realizar un estrecho seguimiento a los entrevistados.

Sin embargo, tomando en cuenta los límites de este trabajo particular, se propone el empleo de la entrevista como principal instrumento para aproximarse a las familias, puesto que ofrece la posibilidad de acceder a las categorías empleadas por los entrevistados para apropiarse de los programas por los cuales se les indaga. Además de esto, la entrevista nos da acceso al vocabulario empleado por las audiencias en sus aproximaciones a los temas que serán de nuestro interés en el marco de la investigación.

La entrevista ofrece diferentes modos de aproximación a las audiencias puesto que, a través de las preguntas, se pueden establecer pautas para dirigir la atención del entrevistado hacia algunos aspectos propios de ver televisión, y también abre espacios para los paréntesis: los contextos, las aclaraciones, las definiciones, etc., que nos dan acceso al lenguaje a través del cual verbalizan sus experiencias como televidentes. Además de esto, las entrevistas pueden incluir preguntas orientadas a conocer la cotidianidad que se establece entre los miembros de las familias cuando están frente a la televisión, generando de esta manera un acceso a algunos de los espacios cotidianos en los que las personas ven televisión.

Diseño metodológico

El análisis de audiencia que aquí proponemos, sigue las premisas que Morley establece en su abordaje de las audiencias:

- a. el mismo suceso puede ser codificado de más de una manera;
- b. el mensaje contiene siempre más de una «lectura» potencial. Los mensajes proponen y prefieren determinadas lecturas en lugar de otras, pero nunca pueden llegar a cerrarse por completo en una sola lectura: siguen siendo polisémicos;
- c. comprender que el mensaje es una práctica problemática, por transparente y «natural» que pueda parecer. Los mensajes codificados de un modo siempre pueden leerse de un modo diferente. (Morley, 1996, 125).

Desde esta perspectiva, consideramos que, si bien en esta serie se ofrece una imagen sesgada del conflicto armado, presentando de forma superficial, sensacionalista y dispersa diversos aspectos del conflicto que tienden a legitimar el paramilitarismo y a fortalecer estereotipos asociados a la violencia política, tal como lo subrayan muchos de sus críticos, las familias que vieron el dramatizado interactuaron con esta representación del conflicto armado de múltiples maneras. Por lo cual, durante la recepción de la codificación del conflicto producida en “Tres Caínes”, las audiencias entraron en relación con otros códigos, generando múltiples interpretaciones de su contenido.

Para el desarrollo de esta investigación se han planteado cuatro objetivos que permitirán realizar una aproximación a los procesos de codificación y a los de decodificación implicados en el proceso de significación de la serie. En primer lugar, se ha buscado reconstruir el proceso de creación de la historia, haciendo un seguimiento al trabajo realizado por el libretista, identificando aspectos importantes de la codificación del producto televisivo. En este caso, el trabajo se centró en la investigación de los hechos y la posterior escritura de la historia dentro de los patrones determinados por el género narrativo de este producto televisivo. El segundo objetivo es establecer los aspectos cotidianos propios del contexto en el que se decodificó la serie, de manera que podamos asomarnos a la complejidad en medio de la cual las personas entrevistadas interactuaron con la representación del conflicto que les ofreció el dramatizado. El tercer objetivo es identificar las variaciones realizadas por las audiencias y relacionarlas con las posiciones sociales establecidas en la institución familiar, con el fin de identificar otras estructuras conceptuales a las que tienen acceso los entrevistados/das y que condicionaron la decodificación de este dramatizado. Por último, el cuarto objetivo que nos proponemos es evaluar el nivel de aceptación, negociación o rechazo que pueda observarse en las lecturas realizadas por las audiencias de este seriado.

Para dar cuenta de estos objetivos, se llevó a cabo un trabajo de aproximadamente dos meses de duración, el cual se inició con un análisis del contenido del programa que permitió establecer aspectos concretos de la representación del conflicto, que tendieran a legitimar el paramilitarismo o que subrayaran estigmas entre diferentes sectores sociales. También se analizó todo el material que se generó durante la polémica: columnas de prensa, artículos que circularon en redes sociales, entrevistas a las víctimas del paramilitarismo, entrevistas a los actores, el libretista y los demás miembros de las industrias comunicativas implicadas en la producción del seriado. Este trabajo de archivo hizo posible mapear cuestionamientos hechos desde diversos sectores sociales al seriado y su autor, así como observar las lógicas que guiaban el proceso creativo del libretista, y visibilizar los códigos involucrados en la producción de este dramatizado. Así, tanto el seguimiento de las críticas como el del proceso investigativo del autor de la serie ha hecho posible establecer los aspectos centrales de la lectura preferente.

Otro aspecto importante en este trabajo fue delimitar el grupo con el cual se trabajaría, pues de esta decisión dependería gran parte del trabajo que debería realizarse. La decisión de tomar a las familias que hubieran visto la serie como el núcleo de la investigación, estuvo motivada por el hecho que este producto fue pensado para este grupo objetivo. Esto se hace evidente al observar que la serie fue transmitida inicialmente en horario familiar de 8:10 p.m. a 9:00 p.m., aunque después pasó a la franja siguiente de las 10:00 p.m. Se consideró importante trabajar con el grupo objetivo, pues sobre ellos cae la crítica que pretende establecer una identificación total entre el consumidor del mensaje y quien los produce.

Es decir, las familias que voluntariamente vieron la serie cada noche, son efectivamente parte del grupo objetivo a quienes RCN se dirige con este tipo de dramatizados, por tanto, es también sobre ellas, de manera particular, que se especula que tienden a realizar la lectura preferente. En otros grupos, que no caben dentro de este perfil creado por el canal, se pueden suponer posibles desviaciones en la propuesta que le hace el medio, pero con quienes corresponden al perfil se tiende a limitar su actividad decodificadora al reconocimiento y aprobación de lo que el medio les ofrece.

La búsqueda de los grupos, por otra parte, no fue empresa fácil, pues a pesar de que la serie tuvo un alto rating, ésta concluyó hace ya siete meses - logré contactar personalmente a tres familias (casos 1, 2 y 3), y posteriormente, a otras cuatro por medio de terceros, Estas (casos 4, 5, 6 y 7) fueron entrevistadas por estudiantes de primer semestre de comunicación y medios audiovisuales, quienes conocían el proyecto con anticipación, y estaban al tanto de las discusiones generadas por el dramatizado. De esta manera, se pudo establecer una muestra de siete familias situadas entre estratos socioeconómicos 2 y 5.

Caso: No. 1	Lugar que ocupa en la familia	Ocupación
Familia Sánchez Martínez	Madre: Elizabeth Sánchez quien no vive con ellos.	
	Padre: Pedro Antonio Martínez	Contratista en construcción
	Hijo: David Martínez	Estudiante de diseño gráfico (no vio la serie)

	Hijo: Esteban Martínez	Estudiante de onceavo grado (no vio la serie)
	Hija: Nathally Martínez	Estudiante de Noveno grado (no vio la serie)
	Abuela: Rosa de Sánchez	Ama de casa
Caso No. 2		
Familia: Torres Trujillo	Madre: Nubia Torres	Docente de bachillerato del Distrito
	Padre: Hermes Trujillo, quien no vive con ellos	Abogado
	Hijo: Sebastián Trujillo	Estudiante de décimo grado
	Hija: Valentina Trujillo	Bachiller, en este momento se encuentra estudiando inglés en Nueva York
Caso No. 3	Lugar que ocupa en la familia	Ocupación
Familia: Gómez Maldonado	Madre: Nilderd Gómez	Esteticista y ama de casa
	Padre: Javier Maldonado	Administrador de conjunto residencial
	Hijo: Sebastián Maldonado	Estudiante de noveno grado
	Hijo: Samuel Maldonado	Estudiante de cuarto grado de la escuela primaria (no vio la serie)
	Hija: Daniela Maldonado	Egresada de la facultad de literatura de la Universidad de los Andes. (no vio la serie)
Caso No. 4	Lugar que ocupa en la familia	Ocupación
Familia: Pineda Pérez	Madre: Rocío Pérez	Contadora en una empresa de arquitectos
	Padre: Pablo Pineda	Escolta
	Hija: Laura Pineda	Estudiante de Ingeniería Industrial
Caso No. 5	Lugar que ocupa en la familia	Ocupación
Familia: Pedraza Aguirre	Madre: Johanna Aguirre	Ama de casa
	Padre: Oscar Pedraza	Comerciante
	Hija: Tatiana Pedraza	Estudiante de preescolar en el Liceo Cambridge (no vio la serie)
Caso No. 6	Lugar que ocupa en la familia	Ocupación
Familia: Rodríguez Lozano	Madre: Ivonne lozano	Trabajadora independiente de servicios varios
	Padre: Humberto Rodríguez	Comerciante independiente
	Hija: Luisa Rodríguez	Estudiante de contaduría

		pública (vio la serie ocasionalmente)
	Hija: María José Rodríguez	Estudiante de primaria (no vio la serie)
Caso No. 7	Lugar que ocupa en la familia	Ocupación
Familia Trujillo González	Padre: John Jairo Trujillo	Conductor.
	Hijo: Iván Leonardo Trujillo González	Estudiante Universitario.
	Hija: Natalia Julieth Trujillo González	Estudiante de 5 de primaria.
	Abuela: Diosa Trujillo	Ama de casa.

Tabla No. 1

En el análisis de la recepción de un aspecto puntual sobre un programa específico, de “The «Nationwide» Audience”, se toma la relación entre posición social y tipo de lectura realizada con el fin de precisar el nivel de cercanía entre la interpretación de las familias, y el código empleado en la serie. “The Family Television”, por su parte, permitió pensar el modo de aproximación al contexto familiar del grupo elegido para esta investigación, con el fin de observar los sistemas de significación desde donde son apropiados los programas por los miembros de las familias. De esta manera, se buscó establecer durante el trabajo de campo cuáles fueron los marcos de interpretación que condicionaron la recepción de la representación del conflicto en el contexto doméstico.

En este caso, cada familia respondió dos entrevistas, la primera estaba orientada a conocer el contexto doméstico en el que la familia interactúa con la televisión, por ello en ese primer encuentro las preguntas buscaron establecer el número de televisores que había en el hogar, los lugares para ver televisión en la casa, las actividades desarrolladas al tiempo con el dramatizado, las reglas que tenga cada familia para ver televisión en la casa, etc. Las preguntas de esta entrevista son:

1. ¿En qué medio veía la serie, en televisión o por internet? (a quienes la vieron por internet se les preguntó además: ¿Cuando ven los programas por internet hacen otras cosas como chatear, o ver otras páginas, su correo, etc.?)
2. ¿Tiene reglas en general para ver televisión con su familia o con usted mismo?
3. ¿Veían el dramatizado en familia o cada uno en un televisor diferente?

4. ¿Dónde está ubicados los televisores de la familia?
5. ¿Veían el dramatizado con los niños o solo los adultos?
Si lo veían solo los adultos: ¿por qué no lo veían con los niños?
Si lo veían con los niños: ¿por qué lo veían con ellos?
6. ¿Por qué prefería “Tres Caínes” a “La promesa” (telenovela enfrentada)?
7. ¿La serie despertaba diálogos entre ustedes?
¿Sobre los actores?
¿Sobre los personajes?
¿Sobre la historia del país?
¿De otro tipo?
8. ¿Veían la publicidad que le hacían a la serie a lo largo del día?

La segunda entrevista, por su parte, se orientó a establecer la manera en que ellos/as interactuaron con la representación del conflicto armado, de manera particular. En esta ocasión, las preguntas estuvieron más relacionadas con el contenido de la serie. Las preguntas de esa entrevista son:

1. ¿Le gustan las series en general o el gustan las que narran la historia del país en particular?, ¿por qué?
2. ¿Le gusta ver la historia del país en dramatizados? ¿por qué?
3. ¿Recuerda algún capítulo de “Tres Caínes” que le hay gustado mucho?
4. ¿Qué piensa de la historia familiar de los Castaño?
5. ¿Qué personajes le gustaron más y por qué?
6. ¿Le pareció realista la serie, en la caracterización de los personajes, los lugares en los que grababan? (aspectos similares que le dan realidad al dramatizado)
7. ¿Ven noticieros? ¿de RCN, de Caracol o de otros canales?
8. ¿Qué opinión tiene sobre los actores del conflicto (la guerrilla, el ejército, los paramilitares)?
9. ¿Considera que ahora tiene una idea más clara del conflicto?
10. ¿Qué piensa usted de la violencia de género representada en el dramatizado?
11. ¿Qué piensa de la interpretación que hicieron de los hermanos Castaño?
12. ¿Qué piensa de la muerte del novio de Romualda Castaño (el estudiante de la universidad)?
13. ¿Tenía conocimiento previo de la historia de los Castaño?
14. ¿Qué piensa de esta historia del papá de los Castaño?

Uno de los límites que es importante reconocer, es que, como ya se advirtió, esta entrevista se realiza siete meses después de concluida la serie, lo cual hace que los entrevistados no

tengan total claridad sobre algunas de las cuestiones que buscaban establecerse durante la indagación. Por ejemplo, dadas las críticas que recibió la serie relacionadas con la representación de movimientos estudiantiles, se hicieron preguntas sobre los personajes que encarnaban tales representaciones, sin embargo, varios de los entrevistados no los recordaban. Por esto, se debió recurrir durante la entrevista a descripciones de situaciones vistas en la serie o de personajes a partir de los cuales las personas entrevistadas pudieran retomar las preguntas que nos interesaba abordar en esta investigación.

Capítulo 2:

La producción

Un estudio de recepción como el que nos proponemos necesita pensar algunos de los aspectos relacionados con la producción del programa, pues allí se establece un abanico de posibilidades semánticas sobre las cuales las audiencias tendrán que trabajar. Es por ello que la producción se convierte en una instancia que condiciona los modos de consumo. Como lo observa David Morley, “las estructuras y mecanismos internos de texto/programa/mensaje/ (...) invitan a hacer ciertas lecturas y bloquear otras” (1969, 111). Estas estructuras implican diferentes aspectos, pues quienes producen estos programas son también sujetos inmersos en condiciones particulares: trabajan para industrias comunicativas con unos intereses políticos y comerciales específicos, tienen unas lógicas de producción claramente establecidas, también son sujetos que por su condición de expertos, ocupan un estatus diferente de quienes consumen sus productos (Abu Lughod, 2006, 123). Debemos, por tanto, iniciar nuestra aproximación al consumo del seriado “Tres Caínes” estableciendo un mapa de los códigos que estructuran la producción de este dramatizado. Por lo anterior, nos enfocaremos en el trabajo de Gustavo Bolívar, quien, en tanto autor y libretista de la historia que se narra en el dramatizado, regula su trabajo de acuerdo a una serie de reglas propias del medio en el que circulará. Sus modos de investigación, los criterios para seleccionar los temas de los que hablará, la información con la que contará, los géneros narrativos a los que debe ajustar sus intereses literarios, etc., son modos de reproducción de una estructura mucho más amplia, que exhibe unas características propias de la representación del conflicto armado en la televisión nacional. En este sentido, las descripciones del proceso de investigación y escritura reveladas por el libretista en medio de la polémica que generó este dramatizado, ofrecen un importante material para comprender la manera en que durante la producción del dramatizado, la representación del conflicto armado fue delimitándose por una serie de códigos centrados, en gran parte, en las exigencias de los formatos que estructuran los contenidos televisivos y condicionan su posterior consumo.

Para este análisis contamos con tres recursos: la entrevista concedida por Bolívar a Herbin Hoyos en el programa “Entrevista con Herbin Hoyos”, de la Red Mundial de Radio, el 9 de marzo de 2013, en la cual hace una extensa presentación del dramatizado y del modo en que llevó a cabo la investigación que sirve de fundamento a su historia; además de ello, se cuenta con un escrito publicado en el blog del libretista, en el que buscó hacer una defensa mucho más estructurada de su historia; también se tendrá en cuenta el debate de Semana en vivo, del martes 12 de marzo de 2013, donde el libretista respondió a las críticas e interrogantes que le hicieron algunos miembros de la academia.

Entre los asistentes a este debate se encontraba Juan Diego Restrepo, doctor en comunicación y docente de la Universidad de Antioquia, quien señalaba aspectos relacionados con la estigmatización de diferentes sectores sociales y subrayó la falta de sensibilidad e irresponsabilidad del canal RCN al grabar escenas de disturbios generados por estudiantes en las instalaciones de la Universidad de Antioquia. Este centro educativo se convirtió, en tiempos recientes, en escenario de atentados de los paramilitares contra docentes y estudiantes. Por este motivo, resulta inaceptable que el canal recalque estereotipos negativos asociados a estudiantes y carreras en sus dramatizados. Otra de las asistentes al panel fue la profesora María Victoria Uribe, antropóloga, doctora en historia, docente de la Universidad del Rosario y miembro de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. Ella llamó la atención sobre la falta de rigurosidad detrás de la investigación de la historia, recalcando la vigencia del daño causado por los grupos paramilitares, lo cual hace problemático el uso de la televisión para contar la historia sin esperar a que las víctimas sanen sus heridas, pues es su bienestar el que debe primar en este momento. Además de esto, Uribe mostró su inconformidad frente a la fórmula por la que han optado las industrias comunicativas para referirse a la historia del país, centrando siempre su atención sobre las vidas de los victimarios, mientras que las víctimas solo son representadas como sujetos que padecen los daños que les causa el victimario desconociendo así que las víctimas tienen agencia. A estos dos investigadores les acompañaba Omar Rincón, analista de televisión y docente de la Universidad de los Andes, quien señaló, por un lado, las políticas internas de los canales nacionales, que prefieren no asumir una posición clara frente a la imagen del país que proyectan en sus espacios con el

fin de evitar cualquier forma de responsabilidad frente a lo que presentan al público. Por otro lado, hizo importantes señalamientos sobre las alianzas entre las industrias comunicativas y el Estado para masificar su perspectiva del conflicto, a lo que se suman una serie de cuestionamientos sobre las audiencias de la serie quienes, a su juicio, se identifican con los personajes, al punto de no considerar el paramilitarismo un problema. Por último, moderó el debate María Jimena Duzán, reconocida en el medio por su talante crítico, y quien no solo condujo el panel, sino que además insistió en preguntarle a Bolívar por el papel de este tipo de seriados en la construcción de la memoria histórica del conflicto armado.

En tanto el material que nos da acceso a esta información se resume en un conjunto de productos mediáticos, esta aproximación a la producción tiene, al menos, un límite que es necesario reconocer. Los formatos a los que obedecen estos espacios le permiten a Bolívar ajustar sus respuestas al tipo de profesional que lo acompaña en el programa. Así, en la entrevista con Herbin Hoyos, él no se ve obligado a justificar su trabajo, solo debe realizar un recorrido por el proceso investigativo que llevó a cabo, resaltando los aspectos que, a su juicio, evidencian la calidad del producto comunicativo. Por otro lado, Herbin Hoyos, es un profesional del periodismo quien comparte la perspectiva de los hechos que va exponiendo Bolívar a lo largo de la entrevista. Además, también comparte con Bolívar algunas de las fuentes que éste empleó para su investigación, de ahí que haya buscado orientar un poco la presentación de Bolívar para que éste hablara de aspectos del conflicto que ambos conocen, de manera que la entrevista pueda verse como una larga y amena charla sobre el tema. Esta manera de desarrollar el programa permite que se genere un ambiente de camaradería o condescendencia mutua, en la que entrevistador y entrevistado se refieren a las mismos aspectos del conflicto y en los mismos términos.

En comparación con esto, en el debate con los académicos, Bolívar debió justificar muchos de los pasos que llevó a cabo en su investigación, por ello hace hincapié en la importancia de haber empleado las declaraciones de Justicia y Paz con el fin de justificar la credibilidad de sus fuentes y subrayar el criterio jurídico que empleó para blindar sus opiniones. Este

continuo cambio en su actitud genera algunas dudas en torno a la veracidad de algunas de sus afirmaciones sobre el trabajo que dice haber realizado con sus fuentes.

A esto debe sumarse que las declaraciones de Bolívar se presentan cuando la serie iniciaba, lo que le permitió afirmar que se abordarían en el transcurso de la historia algunas de las temáticas por las que indagan los académicos. En el debate de Semana en Vivo, el libretista afirma que en su historia abordará el origen de la guerrilla, algo que nunca sucedió en la serie:

GB: Porque es que mire, cuando se decide hacer ese programa nosotros hacemos un debate y decimos bueno estamos inmersos en un proceso de paz ¿cuál es su objetivo señor Bolívar para hacer eso? Yo le digo: “mire yo quisiera que el país comprendiera las causas del paramilitarismo y las causas de la guerrilla” ¿cuáles son? Le digo: “bueno cuando nacen las guerrillas en los años 60 hay un país totalmente mal distribuido en la tierra, hay unas desigualdades sociales impresionantes, hay una corrupción impresionante que aún persiste y había un comunismo que estaba apoderado de medio mundo y digamos que había apoyo y digamos que ahí hay una causa para que salgan, hay un Frente Nacional que restringe la democracia, entonces eso qué hace y eso es lo que vamos a mostrar, que cuando se dé...

MJD: Pero eso todavía no se ha mostrado.

GB: No pero vamos para allá, es que la serie son 75 capítulos y llevamos 5. Cuando nosotros podemos decirle a la gente: “mire la guerrilla no nació porque le dio la gana”, estar 50 años en el monte aguantando moscos y pantano y helicópteros echándole bala no es porque les da la gana. Eso les va a dar un poco de comprensión para que cuando en los acuerdos de la Habana digan estos señores tienen que sentarse en el Congreso la gente esté preparada. (Duzán, 2013)

También, en la entrevista concedida a Herbin Hoyos, Bolívar sugiere que trabajará ampliamente el exterminio de la UP, tema que es apenas mencionado en algunos de los diálogos de los Castaño.

HH: Por sencillamente ser catalogados de ser de izquierda, así nunca hubiera tocado un arma, el hecho de ser un concejal de izquierda, un alcalde de izquierda ya tenía el estigma.

GB: Si, el exterminio de la UP. Solamente tener ideas distintas ya le daba a uno una sentencia de muerte y eso fue lo que vinimos a ver, a darnos cuenta

mucho tiempo después de que ese remedio fue peor que la enfermedad porque realmente se volvieron peores que la guerrilla (Hoyos, 2013).

Estos aspectos de las declaraciones de Bolívar hacen que debamos tener en cuenta en el análisis de las entrevistas desde qué lugares es interpelado el libretista, con el fin de distinguir sus creencias personales sobre el contexto político del país, de las declaraciones relacionadas con su historia.

Para la interpretación de estos insumos nos apoyaremos en las categorías de contenido y género narrativo. La primera está centrada en la información sobre el conflicto recolectada por el libretista, las fuentes consultadas, los modos de comprobación de la información etc. Tal categoría nos permite preguntarnos cuestiones como: ¿cuáles son los lugares desde dónde hablan las fuentes empleadas para conocer el conflicto armado?, ¿qué tipo de información proviene de tales fuentes?, ¿cómo estas fueron interpretadas y utilizadas por el libretista?, ¿qué textos, instituciones, personas no se tuvieron en cuenta en la reconstrucción del conflicto?, ¿qué consecuencias tuvo esta selección de la información en la representación que propuso el libretista?, etc.

La segunda categoría, género narrativo, resulta crucial para comprender la estructura de la narración y por ello mismo, la manera en que se organizó la información con la que contó Bolívar. Aquí debe tenerse en cuenta que entendemos géneros narrativos como formas establecidas para clasificar los productos que circulan en un determinado medio. Estas clasificaciones son cruciales porque condicionan la apropiación del programa por parte del espectador. Es decir, cada espectador sabe qué esperar de una película de acción, de una telenovela o de un noticiero etc. y este reconocimiento regula las expectativas que tiene frente al producto comunicativo. (Fiske, 1995, 165 - 167).

Por otro lado, cuando pensamos estas dos categorías - contenido y género - por separado, no tenemos como referente un orden cronológico del trabajo del libretista, como si este primero obtuviera la información y luego la organizara con arreglo a un género narrativo. Antes que esto, aquí se considera que forma y contenido se condicionan mutuamente y de manera permanente. Tampoco se piensa aquí el formato como un molde rígido, sino como

una estructura flexible que permite la articulación de diferentes modos de ser del lenguaje televisivo. Por ejemplo, una serie de acción puede llegar a generar lecturas cómicas porque abre la posibilidad, en su estructura, para incorporar aspectos de este otro género narrativo (Fiske, 1995, 167). Podemos decir entonces que, la decisión de trabajar primero el contenido y luego el género, es solo una forma de disponer de un orden que facilite la comprensión del análisis que aquí proponemos hacer.

Contenido: lógicas industriales para la búsqueda de la información

Gustavo Bolívar es un escritor colombiano que se ha convertido en uno de los más importantes libretistas de la televisión nacional, pues sus historias han gozado de gran popularidad entre las audiencias del *prime time*. Aunque Bolívar ha escrito diversidad de historias para TV, han sido aquellas que versan sobre sucesos reales las que le han valido el lugar que hoy ocupa en este medio. Dramatizados como “Unidad investigativa” (2000-2005), “Pandillas Guerra y Paz” (1999- 2005 y 2009-2011), “Sin Tetas no hay paraíso” (2005), “El Capo” (2009), y recientemente “Tres Caínes” (2013), relatan diferentes sucesos de la historia nacional, con los que estamos ciertamente familiarizados gracias a los medios informativos.

Esta relación que tiene el autor con lo que él llama la realidad, dista mucho de ser la que tiene un historiador con su objeto de estudio, y resulta más cercana a la que puede observarse en el caso de un periodista. La similitud entre el trabajo que realiza el libretista y la manera de proceder de un periodista es tan marcada, que podría decirse que sus historias son una dramatización de las noticias. Es decir, tal como lo demostraremos a continuación, tanto la forma que Bolívar emplea para investigar las temáticas de las que trata, como el énfasis que realiza sobre ciertos aspectos de la realidad, siguen patrones y características propios de los medios informativos. Esta información, a su vez, es empleada en narraciones realizadas bajo formatos propios de los dramatizados televisivos, como novelas, series, seriados etc.

Al comparar los datos aportados por Bolívar sobre su método de investigación para representar el conflicto armado en “Tres Caínes”, con los estudios realizados por Jorge Bonilla y Camilo Tamayo, junto con los trabajos de Fabio López de la Roche y de Germán Rey en torno al trabajo periodístico en Colombia, encontramos que los criterios empleados para la búsqueda de sus fuentes y, la selección y verificación de la información, son iguales a los establecidos por la industria informativa en Colombia⁵.

En “Medios de comunicación y violencia en América Latina: preocupaciones, rutas y sentidos” (2006), Bonilla y Tamayo realizan un estado del arte sobre las investigaciones centradas en el cubrimiento de la violencia por parte de los medios. Parte de los hallazgos de este tipo de estudios muestran que “los hechos de guerra en las agendas mediáticas obedecen a que estos acontecimientos están asociados a valores-noticia que privilegian el drama, la tragedia, la novedad, la espectacularidad, el antagonismo y el heroísmo” (139). Esto ha llevado a la industria mediática a ofrecer una mayor visibilidad tanto a los grupos alzados en armas, como a los hechos criminales. Ejemplo de esto son las vergonzosas entrevistas a líderes de bloques paramilitares, en las que a estos, más que un cuestionamiento por sus actividades, se les ofreció una plataforma mediática para justificar sus operaciones (Rey, 2004). Como consecuencia de esto, vemos que tales narrativas alimentan el gusto por lo dramático, por lo que es raro o por lo impactante; impidiendo así la visibilización de las víctimas y oscureciendo por completo los alcances en la construcción de la paz, (Bonilla, Tamayo, 2006, 139).

Este fenómeno, que podríamos ver como una forma de espectacularización de la noticia, está directamente conectado con las fuentes que se emplean para su producción, pues como puede observarse en otro, el análisis realizado por Bonilla y Tamayo en torno al conflicto armado y los medios de comunicación, titulado “El conflicto armado en la pantalla, noticieros, agendas y visibilidades” (2005), el 62 % de las noticias sobre el conflicto presentan entre 0 y 1 fuente para sustentar la información. Por su parte, del total de fuentes

⁵ En este caso debe pensarse que la industria comunicativa no solo agrupa a los diferentes empresas privadas dedicadas a la información, sino que también vincula a los programas de formación de comunicadores, los cuales generan un tipo de profesional que tiene unas ideas muy concretas sobre lo que su trabajo y los medios en los que puede ejercerlo.

consultadas, el 81% son masculinas, asociadas en gran parte a la fuerza pública o al Estado en general (30-33). Como consecuencias directas de esto, tenemos que por un lado, la representación del conflicto se centra en el combate y se enuncia a través de un lenguaje bélico, escenarios perfectos para la reproducción de estereotipos antagónicos y la exaltación del heroísmo. Por otro lado, los hechos son contados desde la perspectiva del Estado, por cuanto se pierde la posibilidad de tener una mirada plural sobre ellos y se genera un sesgo ideológico a favor del Estado. Además, esta selección de lo que se mostrará en pantalla, termina por ocultar otros aspectos de la confrontación que no se conectan con estos hilos narrativos.

Si nos fijamos en el género de las fuentes, se encuentra que éstas son femeninas en apenas un 14% de las cuales, solo se consultan en contadas ocasiones a expertas en las diversas temáticas relacionadas con el conflicto. En su mayoría, las mujeres a quienes se les da la palabra son madres de familia, vecinas de la población, testigos, o personas cuya narración parte del dolor y el drama (32).

A esto debe sumarse que los documentos e informes producidos desde la academia y demás lugares de investigación social en torno al conflicto, solo suman el 4% de las fuentes empeladas para informarse sobre el mismo. Esta falta de interés por el material bibliográfico producido en estos lugares especializados en la investigación académica y social le resta profundidad al trabajo del comunicador, pues le impide crear mapas amplios sobre el conflicto, que lo lleven a realizar análisis más complejos en torno a la guerra y a visibilizar con mayor creatividad los diferentes matices de la información que controlan.

La selección de estas fuentes y la importancia asignada a cada una, no es, como se puede ver, una decisión autónoma del comunicador, antes que eso, lo que vemos en estos criterios de selección de la agenda informativa, son unas lógicas de producción de las noticias ceñidas a los intereses del medio. Como lo afirma Germán Rey en la ponencia “Sentados en un restaurante de Quino: lectores, audiencias y cobertura informativa del conflicto” presentada en el evento “Medios de comunicación y conflicto armado” en 2004, los vacíos en la información, los sesgos de género, la superficialidad en los análisis, etc., son el efecto

del funcionamiento concreto de los medios de comunicación en Colombia, los cuales presionan permanentemente a los comunicadores por la búsqueda de hechos atroces y crueles que estimulen el morbo entre las audiencias, además, no hacen un acompañamiento editorial de las investigaciones que realizan, y finalmente, no presentan ningún compromiso o toma de posición frente a la información que divulgan (Rey, 2004).

Esto se hace más evidente al ver el efecto que tiene la globalización de la industria mediática en las dinámicas de producción de las industrias informativas. Como lo afirma Fabio López de la Roche, la rápida privatización de los medios desde la década del 1990, ha hecho que éstos se concentren en las manos de los grandes grupos económicos y financieros del país y por tanto, han reacomodado sus dinámicas productivas a las demandas del mercado global. Esta situación ha precarizado las condiciones de trabajo de periodistas y camarógrafos, que deben realizar múltiples trabajos a la vez, descuidando así la calidad de las investigaciones y de la narración (López de la Roche, 2003, 2).

Esta caracterización de las lógicas productivas asociadas a la selección del contenido noticioso en el marco del conflicto armado, pueden ser rastreadas en el trabajo realizado por Gustavo Bolívar, al tratar temáticas centradas en la realidad. Desde su trabajo en “Unidad Investigativa”⁶, donde propuso breves crónicas de hechos con gran cubrimiento mediático, narradas bajo el género del docudramas⁷ tales como el asesinato de Doris Adriana Niño o los de Luis Carlos Galán o Andrés Escobar, entre otros. En sus trabajos más recientes, Bolívar hace cambios importantes en el formato, empleando la serie para construir lo que llama una “serie documental”⁸. Mediante este género (“Pandillas Guerra y

⁶ “Unidad Investigativa” es un dramatizado producido por Fox Telecolombia y transmitido por el canal RCN donde se narran crónicas de casos con impacto mediático o en ocasiones simplemente hechos escabrosos, como violaciones, secuestros, asesinatos, etc. De 1996 a 2004, este dramatizado era un producto de circulación nacional producido por Bernardo Romero Pereiro Producciones; por lo cual, se ocupaba únicamente de noticias nacionales. Ahora, con la transformación de la empresa en Fox Telecolombia, el dramatizado trata noticias de diferentes países de América Latina.

⁷ Este género narrativo se ocupa de reproducir hechos reales empleando estructuras dramáticas. (Idnovo, 2001)

⁸ En entrevista de Herbin Hoyos, Bolívar señala:

Entonces ya la televisión había contado el narcotráfico desde todos los puntos de vista, yo colaboré con dos puntos de vista que fue el de las víctimas niñas, lo que llamábamos las niñas prepagos desde el punto de vista de la familia de un narcotraficante que es el “Capo” y otros han contado el

Paz”, “Sin tetas no hay paraíso” y “El capo”), Bolívar ha trabajado problemáticas asociadas a diferentes formas de violencia. En estas historias se construyen vidas de jóvenes que viven en barrios vulnerables de la ciudad, que se ven obligados a delinquir y se convierten en terribles criminales. También se ha interesado por la suerte de mujeres que, por buscar un sueño, terminan convertidas en prostitutas al servicio de la mafia; a esto se suma la representación de la vida de grandes capos de la mafia y sus relaciones con el poder mediático y político. Los contextos en los que Bolívar plantea sus historias están llenos de referentes que nos son familiares; en algunos casos, sus personajes llevan los mismos alias de los integrantes de carteles o de bandas sicariales que suelen emplearse en las noticias; si se centran en personajes femeninos, como en el caso de “Sin tetas no hay paraíso”, que busca una aproximación a mujeres que reproducen el estereotipo de belleza asociado al narcotráfico -presentadoras, modelos, actrices, que son sujetas de información⁹ permanente en los informativos de farándula, de amplia circulación en los canales nacionales. En uno u otro caso, Bolívar regresa al archivo narrativo de la prensa, la cual se ha especializado en presentar un conflicto espectacularizado, narrado a través de múltiples sesgos que terminan por opacar la presencia de las víctimas, mientras subraya el poder del victimario.

Esta permanente alianza entre el periodismo y el drama lleva a Bolívar a plantear una reconstrucción del conflicto armado en la cual, en cierto sentido, le da unidad narrativa a una amplia selección de noticias en torno a la violencia política. En la entrevista con Herbin Hoyos, Bolívar no solo hace una reconstrucción del proceso de investigación y escritura de

punto de vista ya operativo del narcotráfico de cómo emban, cómo cultivan, cómo transportan, cómo exportan y cómo venden la droga, pero faltaba, a Colombia le faltaba para cerrar ese ciclo digamos documental, la historia del conflicto político, digamos para uno poder decir aquí ya se escribió sobre todo y yo veía ese vacío, sé que no lo llenaban muchas personas por miedo, de pronto los mismos canales de televisión no estaban muy abiertos a pasarlo, pero se dio el momento en que ya pues con todas esas capturas, con las extradiciones, con las muertes de muchos jefes paramilitares, se había madurado ya la hora de poder sacar esto sin temores y lo hicimos (Hoyos, 2013).

⁹ Hay una distinción importante entre ser sujeto de la información y ser fuente de la información, en cuyo caso nos acogemos a la distinción señalada por Bonilla y Tamayo en su estudio sobre el cubrimiento de la noticia:

Se entiende por fuente de la información a los individuos, grupos sociales e instituciones de la sociedad que tienen la capacidad de nombrar con voz propia la realidad, esto es que tienen el poder de hablar. Por su parte, los sujetos de la información son aquellos individuos, grupos sociales, instituciones, categorías y objetos animados o inanimados de quienes se dice algo; en esta medida, los sujetos se caracterizan por que de ellos se habla, pero no tienen voz propia, ni directa ni indirectamente, en la información (2005, 29-30).

su historia, sino que también enmarca su obra en lo que él cree es una representación *objetiva* del contexto político del país¹⁰.

Lo anterior se hace evidente cuando Bolívar, al hacer una reconstrucción del proceso investigativo empleado para “Tres Caínes”, busca profundizar solo en los hechos que ya han tenido un gran despliegue mediático, siguiendo la lógica productiva empleada por los periodistas en los medios nacionales. En las siguientes declaraciones podemos ver, de manera concreta, la lógica de asociar los hechos sucedidos en el marco del conflicto a valores-noticia que privilegian el drama, la espectacularidad, la novedad, el antagonismo y el heroísmo.

GB: Entonces cuando aparece Justicia y Paz nosotros empezamos a coger todos esos expedientes y a confrontar sobre cada tema que nos interesaba en la serie, a confrontar su versión. Entonces los temas que nos interesaron obviamente desde la creación de los “PEPES”, que es este grupo armado que conforman los Castaño junto con el cartel de Cali, con alguna parte del estamento presidencial inclusive, con la DEA para atrapar a Pablo Escobar. Desde ahí empezamos a decir bueno qué queremos contar hasta nuestros días, entonces decimos bueno Proceso ocho mil que sucede el 94., un caso que todavía la justicia no ha resuelto vergonzosamente que es el de la muerte de Álvaro Gómez Hurtado, toda esta conspiración que crearon también otras personalidades de la política para derrocar al gobierno de Samper, luego de que la Comisión de Acusaciones lo absolviera por el ingreso de dineros ilícitos a su campaña, contra toda evidencia, contra testimonios directos de incluso su tesorero Santiago Medina, de su hombre de confianza Fernando Botero y sin embargo lo absuelven. Entonces nosotros quisimos profundizar en eso porque sabíamos que ahí los paramilitares ya empezaban ese concubinato con la clase política, que termina en la firma del famoso Pacto de Ralito que pretendía refundar la patria según sus propios términos y en el proceso de paz con los paramilitares impulsado por Uribe también que termina también ahí mismo en Ralito, Entonces cuando ya tuvimos claro que era lo que queríamos contar empezamos a buscar sobre esas situaciones (Hoyos, 2013).

¹⁰ Para la interpretación de este recurso debe tenerse en cuenta la camaradería entre Hoyos y Bolívar, pues ambos hablan el mismo lenguaje; el primero pregunta por una serie de hechos que él y su audiencia conocen, porque han salido en los medios; el otro, por su parte, responde sintetizando lo que se sabe hasta el momento sobre esos casos. En múltiples ocasiones el libretista pasa de contar lo que sucede en la historia a hablar sobre los casos y asuntos asociados al conflicto, sin importar si esto se toca en el dramatizado.

Vemos en este caso una clara tendencia a subrayar los hechos políticos más controvertidos de los últimos años y que fueron trabajados ampliamente por la prensa. Aquí es necesario no confundir el haber destapado esta dinámica de la corrupción en las diferentes instituciones del Estado con la denuncia sobre la clase dirigente por parte de los medios. Antes que eso, lo que hicieron las industrias comunicativas con la información obtenida fue darle el tratamiento de escándalo mediático, sacando a la luz temas de corrupción, pero sin ningún análisis relevante. De esta manera se generaron una gran cantidad de notas en las que no se profundizaba en los análisis, sino más bien se resaltaba la vida pública del funcionario involucrado en los hechos.

Además de lo anterior, estas declaraciones ponen en evidencia que los hechos que no han tenido un despliegue mediático no tuvieron ninguna relevancia en su interés por los testimonios de Justicia y Paz. Debe tenerse en cuenta que el programa de Justicia y Paz fue uno de los mecanismos de reparación de víctimas durante el proceso de reinserción de los paramilitares, llevados a cabo durante el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010). Su objetivo era recoger en audiencias públicas confesiones sobre sus crímenes. En tales audiencias, las víctimas podían ir a preguntar por su caso a los miembros de bloques paramilitares que se acogieron a este programa, lo cual quiere decir que en los archivos de estas audiencias es posible encontrar información sobre múltiples víctimas anónimas del paramilitarismo. Campesinos, líderes sindicales, defensores de los DD.HH. que, a pesar de no tener el reconocimiento público de los presidentes, los capos, ministros, los senadores, etc., fueron los sectores que más padecieron la persecución y la crueldad de la estrategia paramilitar.

Con este patrón de selección de la noticia se revictimizan a grupos enteros, pues como muestra el documental *Impunity* (2010), en estas audiencias el discurso del victimario fue indiferente al de sus víctimas y estuvo centrado únicamente en sus intereses. Este mismo criterio, que subraya la importancia mediática de los personajes involucrados en los hechos, puede verse en su interés tanto por el caso de la filtración de los paramilitares al DAS, como a la Fiscalía.

HH: O sea sí va a tocar el tema del paramilitarismo, lo de Noguera o sea que habrá unos capítulos en donde se va a mostrar la penetración de los paramilitares al DAS.

GB: Obviamente y es total nosotros, y está probado también por la fiscalía, de nuestros impuestos les pagamos carros blindados a los paramilitares, para que fueran a cometer masacres. Él puso al servicio de los paramilitares el DAS, eso sí está probado y por eso es que está condenado a 25 años de cárcel. Eso sí lo vamos a mostrar y él era un funcionario de Álvaro Uribe. Pero hasta ahí puedo.

HH: ¿Las chuzadas, toda esa intervención de la izquierda, de los que no eran digamos partidarios de las ideas del gobierno de turno que utilizan al DAS y a los paramilitares para hacer todo esto, eso va?

GB: También las chuzadas van a tener su capítulo. Como cuando empiezan a aparecer todos estos opositores del gobierno, cuando se empiezan a descubrir cosas esta gente empiezan a levantar la voz cada vez más y la idea, incluso hay un documento que Juan Gossain leyó en RCN que es la estrategia del DAS para acabar con la credibilidad de esos opositores, entonces había digamos estrategias desde el punto de vista de la calumnia, de la persecución, de mirar a ver que hablaban para pisarles la cola, inclusive unas cosas... Ese documento es terrible porque habla hasta de metámosle un cuento de infidelidad y montémoselo y todo y eso es una estrategia que ellos cuadraron desde el DAS para desmoronar la oposición.

HH: ¿Las chuzadas, toda esa intervención de la izquierda, de los que no eran digamos partidarios de las ideas del gobierno de turno que utilizan al DAS y a los paramilitares para hacer todo esto, eso va?

GB: También las chuzadas van a tener su capítulo. Como cuando empiezan a aparecer todos estos opositores del gobierno, cuando se empiezan a descubrir cosas esta gente empiezan a levantar la voz cada vez más y la idea, incluso hay un documento que Juan Gossain leyó en RCN que es la estrategia del DAS para acabar con la credibilidad de esos opositores, entonces había digamos estrategias desde el punto de vista de la calumnia, de la persecución, de mirar a ver que hablaban para pisarles la cola, inclusive unas cosas...

HH: hablábamos de la penetración del DAS la penetración de la Fiscalía. Yo creo que la Fiscalía, Gustavo merece tocarlo más a fondo.

GB: Bueno pero ustedes saben que en Twitter hay un personaje que se llama el hacker de la Fiscalía, pues me di a la tarea de ubicarlo y ya hemos tenido unas charlas por Skype él está en Canadá, no encanado, en Canadá y bueno él es un tipo muy valiente que ha hecho unas revelaciones impresionantes tiene mucho documento.

HH: Richard Maok Riaño es tal vez el hombre que vino a develar todo lo que hubo dentro de la fiscalía y lo que sigue habiendo porque ahí todavía hay manos del paramilitarismo como lo hay de la guerrilla también moviendo internamente.

GB: Bueno, ese personaje va a existir dentro de la serie, el de Richard, es un tipo... (Hoyos, 2013)

Estas declaraciones nos permiten ver que, en cuanto a los casos relacionados con el DAS y la Fiscalía, el libretista se centra en los personajes que realizaron las interceptaciones, así como en quienes descubrieron los hechos y los denunciaron. Tanto unos como los otros fueron foco de las noticias, dejando al margen el punto de vista de quienes fueron interceptados – la oposición. Así, los líderes políticos, periodistas, magistrados, jueces, etc. que fueron perseguidos desde estas instituciones son nuevamente invisibilizados, en la narración de “Tres Caínes”. Vemos también que esa tendencia a construir las historias a través de los extremos (policías buenos y policías malos) exalta los valores del antagonismo y el heroísmo de los cuales nos hablaban Bonilla y Tamayo.

Otro valor importante en la selección de los hechos fue la novedad que atañe, ya no al tipo de personaje que protagoniza la historia, sino a aquello que no se conocía sobre los viejos casos y personajes, que se encuentran mucho más lejanos en el tiempo. Un ejemplo importante de esto es la manera en que Bolívar narra, en el debate de Semana en vivo, los criterios tenidos en cuenta para elegir el inicio que le da al paramilitarismo en su historia.

GB: Te estoy contando la génesis, o sea la génesis es; hay un secuestro o sea habíamos podido ir más atrás pero ya lo había contado Pablo Escobar como se inició del narcotráfico ya lo habían contado en esa serie, y yo lo planteé y dije: porque no vamos un poquito atrás para que sepan de donde salen también los Castaño” pero me dijeron eso ya salió en Escobar...

MJD: No, está muy bien que esa haya sido la respuesta, lo cual muestra...

GB: Pues es un programa que acababa de salir y uno de todas maneras estamos en lo que te decía en una industria donde dicen: “Bueno acaba de pasar de moda la camisa amarilla, pues para qué vamos a hacer más camisas amarillas”, es una industria, entonces hagamos algo que no se haya visto allá, de hecho, pues ahora les comento nos fuimos con otras versiones de la

muerte de Pablo Escobar para darle un poco de tinte diferente. (Duzán, 2013)

Lo primero que vemos aquí es una aceptación total y acrítica por parte del libretista de los parámetros narrativos que le impone la industria. En este caso, Bolívar busca información que le permita construir el inicio de su historia y desarrollar la trama asociada a Pablo Escobar a partir de información que no hubiera aparecido en la serie “Escobar, el patrón del mal”, transmitida por Caracol entre el 2012 y el 2013. Al ceñirse a estos parámetros, el autor decide iniciar su relato con un hecho (el secuestro del padre de los hermanos Castaño), que a pesar de ser verídico, no es determinante en la creación de las primeras autodefensas de ultraderecha, Autodefensas Unidas de Córdoba (AUC), pero sí legitima el nacimiento de este grupo¹¹. Así, Bolívar, en su búsqueda de novedad para alcanzar un buen rating, descontextualiza por completo los sucesos que llevaron al surgimiento de este primer grupo paramilitar, con la consecuencia de que su historia, creada para el *prime time*, ofrece una versión en la cual se hace apología de los criminales.

Debe señalarse que el autor no ofrece información directa sobre el sexo de las fuentes consultadas, pero es posible inferir que no está lejos del patrón establecido por Bonilla y Tamayo. Bolívar más bien subraya su interés por el discurso del paramilitar, puesto que allí puede encontrar datos escabrosos que no hayan sido contados en otros dramatizados. Esto nos remite a fuentes masculinas, insertas en organizaciones armadas, de ahí que gran parte de su historia esté dedicada a la reproducción de atentados y combates.

Por otra parte, Bolívar busca información entre los familiares y amigos de los Castaño, cuya narración resalta los problemas internos de la familia Castaño. Si nos centramos en la documentación bibliográfica producida en la academia y demás centros especializados en la

¹¹ Esta afirmación se sustenta en que al elegir ese hecho como inicio de las autodefensas, los Castaño aparecen como víctimas del secuestro extorsivo realizado por la guerrilla. Tal victimización se acentúa al enfocarse en la manera de representar al más visible líder de las autodefensas, Carlos Castaño, quien aparece en la escena del secuestro como un niño campesino de 16 años, que le ayuda a sus padres vendiendo queso; cuando para la época en la que se produce el secuestro, este sujeto ya estaba trabajando bajo las órdenes de Pablo Escobar como sicario (Maya, 2013). Con esto no quiero justificar el asesinato del padre de los Castaño, sino llamar la atención sobre algunas de las imprecisiones de la historia que ayudan a la legitimación del paramilitarismo.

investigación científica y social, vemos que no son mencionados por el libretista en ninguna de sus declaraciones.

Además de seguir la lógica establecida por la industria informativa como criterio para conseguir la información que servirá de insumo a su historia, encontramos otras restricciones que tuvieron un papel activo en la selección de información. Por un lado, una censura externa de naturaleza jurídica, ya que gran parte de la información que llama su atención se encuentra todavía en investigación. Por otro lado, está la constante búsqueda de objetividad a la que alude Bolívar, como parte de su responsabilidad como investigador.

En el primer caso, vemos que, en parte, esta restricción es una consecuencia directa del contexto en el cual se escribe la historia, pues dada la cercanía temporal con los hechos, muchos de estos aún son materia de investigación en diferentes instancias de los sistemas jurídicos nacional e internacional. Esto le impide al libretista señalar de manera directa la responsabilidad de diferentes funcionarios e instituciones, más allá de lo que está probado por la ley. Con relación a esta censura, es necesario tener en cuenta que parece operar únicamente en los casos o personajes que son de gran relevancia en la actualidad.

En la entrevista con Herbin Hoyos, Bolívar llama la atención sobre las complicaciones jurídicas, que parecen como límite para aprovechar la información tomada de personas cercanas a los Castaño.

HH: Bueno, empieza usted a investigar sobre Carlos Castaño, sobre la familia Castaño y ¿qué se empieza a encontrar?

GB: Bueno hago un viaje a Amalfi, empiezo a buscar los sobrevivientes de la familia que sabía yo eran muy pocos, de 12 familiares, de 12 hijos creo que en la actualidad solamente, tengo la duda si son 2 o 3 los que sobreviven. Obviamente esas personas nunca las ubicamos, no se dejan o cuando las ubicamos no quisieron dar testimonio, pero si empezamos a hablar con familiares cercanos, con gente que los conoció, gente que trabajó para ellos, con primos, con amigos. Armar un rompecabezas muy complicado porque resulta que en esto como cualquier versión puede rayar en lo jurídico, pues obviamente la gente no se compromete, entonces nadie puede decir yo estuve ahí porque entonces lo convierte en cómplice. (Hoyos, 2013).

Más adelante aparece nuevamente este criterio jurídico en relación a la información que llega a tener del Expresidente Álvaro Uribe y su relación con el paramilitarismo.

HH: (...) Aparece Álvaro Uribe o una ficción de Álvaro Uribe allí, cuando fue Gobernador de Antioquia con las Convivir. ¿Qué papel va a tener?

GB: Bueno, lo de Álvaro Uribe es complicado, porque nosotros como investigadores y escritores no nos podemos meter en intrínquilis jurídicos. Entonces de Álvaro Uribe vamos a decir lo que esté aprobado y que está aprobado de Álvaro Uribe, bueno que él no creó las Convivir, las creó Ernesto Samper pero digamos el auge de las Convivir se dio en Antioquia cuando él era Gobernador, yo creo que eso no tiene ningún delito, él tenía derecho como Gobernador a asegurarle la seguridad a sus gobernados y él le da mucha importancia, pero si vamos como los paramilitares en diálogos directos dicen: “Oiga nos están dando la papaya el mundo para armarnos, para tener comunicaciones”, prácticamente las convivir eran una licencia para matar y eso si lo vamos a mostrar. (Hoyos, 2013)

Este mismo criterio es el que subraya en el uso de testimonio de Justicia y Paz, durante el debate con los académicos:

MJD: Usted ¿cómo hizo la investigación?

GB: Bueno, nos fuimos muy atrás, fuimos a Amalfi, hablamos con muchas personas que los conocieron, bueno obviamente la revista “Semana”, la revista “Cambio” “El Tiempo” han tenido una cantidad de acopio de material, pero sobre todo, nos fuimos porque como uno tiene que blindarse jurídicamente nos fuimos a las confesiones de Justicia y Paz y en las confesiones de Justicia y Paz pues está prácticamente la memoria, puede que sea un poco adulterada porque ellos no van a confesar todo, sólo lo que les convenga pero eso es lo que jurídicamente nos podemos atener y entonces empezamos a armar ese rompecabezas porque también hay versiones encontradas entre lo que dice un Castaño, lo que dice algún secuaz. (Duzán, 2013)

Como puede verse, la censura jurídica operó en múltiples niveles, por un lado, como mecanismo de selección sobre lo que es posible decir de los protagonistas de la serie, por otro, sirvió para discriminar la información que se puede contar sobre las figuras públicas y

los casos que están en investigación. Además, también fue usado como un criterio que le otorga credibilidad a la historia.

Estas restricciones que se impone el libretista parecen alejarlo de la irresponsabilidad que en esta materia es normal en el campo periodístico; sin embargo, esta censura parece haber operado de manera selectiva, pues en la representación que hizo de otros personajes relacionados con la izquierda incurrió en tergiversaciones de la verdad.

El artículo de Maureen Maya “Los falsos históricos de la televisión colombiana” (2013), da cuenta de algunas de desviaciones engañosas en la narración de Bolívar. Por un lado, están las permanentes alusiones a la Universidad de Antioquia y especialmente, a carreras como sociología y antropología como lugares propicios para la subversión y el terrorismo. Además de esto, en la serie se afirma que Pablo Escobar ayudó en la planeación y financiamiento de la toma del Palacio de Justicia (1985), y que dicho plan habría sido orquestado con Carlos Pizarro, quien en la serie se llama Carlos Pizano, y algunos miembros de grupos paramilitares. Otra de las falacias sobre las que Maya llama la atención es la de hacer pensar que Pablo Escobar pagó a los miembros de la Asamblea Nacional Constituyente (1991) para que hicieran inconstitucional la extradición (Maya, 2013). Lo anterior muestra que la restricción jurídica no operó como un criterio regular a lo largo de su búsqueda de información, sino que se ejerció en relación con algunos casos y algunos personajes - posiblemente aquellos cuyas demandas podrían prosperar rápidamente y convertirse en un gran dolor de cabeza para el libretista. En cuanto a los cambios de nombres, esta estrategia pretende evitar la responsabilidad jurídica causada por imprecisiones en el trato de los hechos, sin impedir el reconocimiento del personaje por parte de la audiencia, pues los cambios son mínimos, como se puede ver en el caso de Carlos Pizarro, así, igual que con Bernardo Jaramillo llamado en la serie Fernando Jaramillo, etc.

La segunda forma de censura está relacionada con el sesgo ideológico que Bolívar busca evitar en su narración. Esta restricción no opera desde el exterior, sino que funciona como

una fuerza interna, derivada de su responsabilidad como comunicador. Así lo señala en el debate de Semana en vivo:

MJD: Pero es que eso es una discusión que quiero poner aquí sobre la mesa: Gustavo ha dicho que está tranquilo porque la serie refleja a los paramilitares y la guerrilla ¿y las víctimas?

GB: También, anoche vimos pasar a una fila de desplazados.

MJD: Pero no hay voz, no hay figura.

GB: Si las va a tener. Mira es como cuando la Toya decía no hay antagonistas, si los hay.

MVU: Perdóneme la fila de desplazados, lugares comunes, Gustavo la fila de desplazados, las víctimas no son unos sujetos pasivos.

GB: pero es que empezaron a salir ayer, aquí vamos a tener víctimas con mucho empoderamiento y vamos a tener... Porque no dejan que la serie ruede.

MVU: Pero hay otra cosa que te quiero decir

GB: Mira el país me conoce, yo soy muy responsable en esto yo no me voy a poner a hacer la apología ni a uno ni al otro. (Duzán, 2013)

En esta discusión, en la que se interroga a Bolívar por la manera en que reconstruye a los diferentes sujetos inmersos en el conflicto, como lo son los grupos armados y la población civil, puede observarse que el libretista alude a un término medio, con el que trata de garantizar la neutralidad en la representación que realiza de uno y otros.

Desde su perspectiva, parte de su responsabilidad como comunicador es evitar algún sesgo ideológico particular, por ello, el autor busca cierto equilibrio en la representación tanto de la izquierda como de la derecha.

Como vimos al analizar las lógicas que determinan su selección de información, este sesgo no depende tanto de él, sino de las dinámicas propias de la industria comunicativa. Sin embargo, es importante detenerse en este punto, pues nos permite ver qué es lo que

entiende Bolívar por objetividad. Como lo plantearemos a continuación, esta búsqueda de la neutralidad es solo una forma de evitar una toma de posición ante lo que narra.

En la entrevista a Herbin Hoyos, Bolívar alude a un personaje reconocido de la izquierda colombiana, advirtiendo que su discurso es incendiario y con tendencia a generar polarización en la población. En consideración a esto, a pesar del estatus de víctima que tiene el personaje, éste debe ser presentado apenas como una anécdota, pues darle importancia sería incurrir en una tendencia política y por ello abandonar su posición neutral.

HH: Hay unos hechos que son digamos determinantes para todo esto que ha sucedido: Piedad Córdoba se radicalizó cuando Carlos Castaño la secuestró ¿eso está?

GB: Si vamos a registrar el secuestro de Piedad Córdoba, pues que también está confesado por él y pues Piedad Córdoba ya ha dado muchos detalles sobre eso pero no queremos digamos engrandecer a ciertas personas, porque se nos va el... No quiero que la gente piense que tenemos un sesgo ahí ni ideológico ni político, entonces simplemente lo vamos a tomar como una anécdota y nada más pero no nada nada más, hasta ahí. (Hoyos, 2013)

Piedad Córdoba ha sido una víctima del paramilitarismo y en diferentes ocasiones, del Estado. Sin embargo, es dicha condición la que es leída tanto por el periodista como por el libretista como un elemento negativo que legitima su desdibujamiento en el relato. Córdoba ha sido conocida por su posición crítica frente al Estado, su actuación pública ha estado orientada en gran parte hacia temas relacionados con las minorías étnicas, género y conflicto armado, lo que la ha convertido en víctima de diferentes modos de persecución por parte de la derecha. El 12 de mayo de 1999 fue secuestrada por paramilitares bajo el mando de Carlos Castaño y fue liberada el 4 de junio del mismo año. Luego, durante el segundo periodo de gobierno de Álvaro Uribe (2006-2010) fue perseguida e interceptadas sus comunicaciones por el DAS. Además de ello, fue destituida con argumentos muy cuestionables por la Procuraduría de la Nación en 2010.

Aquí es necesario tener en cuenta que tanto el periodista como el libretista comparten esa misma noción de objetividad, la cual les hace pensar que darle la palabra a este tipo de víctima los conduce a una posición ideologizada. Aquí aludo a cierta diferencia entre

víctimas, pues como ya se había señalado, cuando observamos la distribución de las fuentes, no es normal que se le dé la palabra a una víctima que provenga de un sector organizado, como lo es en este caso Piedad Córdoba. Córdoba es una líder reconocida, con una larga trayectoria política, que no representa a la víctima que habla desde el dolor y el drama, sino que su discurso hace parte de una estructura que trabaja en diferentes frentes para mantener una oposición ante los abusos del poder por parte del Estado. En otras palabras, Piedad Córdoba es un personaje público con una posición política definida. Es tal situación la que hace que, tanto el libretista como el periodista, la consideren como un personaje con una fuerte tendencia política, y por tanto, contraria a la concepción de objetividad que ellos comparten.

Sobre el género: entre el melodrama y la serie de acción

La telenovela, que tiene como centro de su narración el melodrama fue, durante mucho tiempo, el formato privilegiado del *prime time* en la televisión nacional; sin embargo, durante la última década este género ha ido cediendo su lugar a la serie, cuya propuesta narrativa es mucho más flexible ya que articula múltiples aspectos de diversos géneros narrativos ya conocidos por las audiencias. Así, la serie aparece como un género híbrido, que permite dar mayor dinamismo al dramatizado y proyectarse hacia una audiencia más amplia, que aquella a la que se orientan las telenovelas. Para la implementación de este formato en la televisión nacional se realizaron cambios importantes, con el fin de adaptarse a las audiencias locales. Así, si bien el formato original de la serie demanda que en cada episodio se desarrolle una trama a la que no se le da continuidad en los demás capítulos, en la televisión nacional esto se ha modificado, creando temáticas abiertas que tienen continuidad durante varios capítulos. Además, mientras que en EE.UU. las series son transmitidas una vez a la semana durante varias temporadas, en Colombia la serie del *prime time* se emite de lunes a viernes en una sola temporada.

La historia que construye Bolívar con la información recolectada debe acomodarse a las exigencias del medio en el que circulará, que a su vez, estructura su programación de acuerdo a los públicos a los que se dirige. Contenidos como el de este seriado son pensados

para horario triple A, dirigido a la familia, la cual, por ser una unidad compuesta por diversos miembros, es ampliamente diversa, y también altamente dinámica. La serie de este horario, por tanto, debe buscar cubrir las expectativas de diferentes sujetos, con mundos altamente complejos, y diversas formas de apropiarse de los contenidos propuestos por la TV. Para el caso que nos ocupa, vemos que la serie articula de forma permanente dos géneros narrativos: el melodrama y la historia de acción, logrando con esto que los fragmentos del pasado por los que se interesó durante el proceso investigativo, se convirtieran en escenas de romance, drama, acción, entre otras. En lo que sigue, se expondrán las características más relevantes de los géneros que delimitaron la forma en que la historia del paramilitarismo fue llevada a la pantalla chica.

El melodrama

El melodrama es un género narrativo que tuvo su origen en el siglo XVIII y que carecía de diálogos, por lo cual requirió de una serie de artificios, histriónicos, musicales y escenográficos para facilitar su comprensión por parte del público al que se dirigía. En sus inicios, el melodrama, fue considerado como un género vulgar, pues su disposición a la exagerar los sentimientos lo mantuvo asociado a la masa, distanciándose así de las clases más privilegiadas, las cuales buscaron caracterizarse por el control de sus emociones (Martín-Barbero, 1992, 41). Hacia el siglo XIX, el melodrama se convierte en la expresión pública de la sensibilidad popular, ratificando así la distancia que mantendrá con la burguesía. Su origen y orientación popular determinan la principal característica de este género narrativo, su economía en el lenguaje y a la vez, su tendencia a subrayar los recursos visuales y musicales que rodean la acción. Esta disposición del material audiovisual empleado para producir una identificación emocional, se complementa con una caracterización de los personajes que busca establecer una correspondencia entre el aspecto físico y el tipo moral (Martín-Barbero, 1992, 43-44). Esto lleva a la reproducción estereotipada de la realidad, que se ajusta a la historia que se narra. Jesús Martín-Barbero resume la estructura de melodrama en los siguientes términos:

Lo de “espectáculo total” no queda en el melodrama solo para la puesta en escena, lo es también en el plano de su estructura dramática. Teniendo como eje central cuatro sentimientos básicos –miedo, entusiasmo, lástima y risa- a ellos se hace corresponder cuatro tipo de situaciones que son al mismo tiempo sensaciones –terribles, excitantes, tiernas y burlescas- personificadas o “vivas” por cuatro personajes – el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo- que al juntarse realizan la revoltura de cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia. (Martín-Barbero, 1992, 45).

Este género busca entonces la producción de situaciones asociadas previamente a un conjunto de sentimientos básicos: miedo, entusiasmo, lástima y risa. Por su parte, los personajes que participan en estas situaciones cumplen roles preestablecidos, como los mencionados por Martín-Barbero. Para dinamizar esta estructura, el melodrama propone dos operaciones: la esquematización y la polarización. La primera está orientada a lograr el fácil reconocimiento por parte de las audiencias, por ello, los personajes, antes de tener un mundo interior, particular e individual, son formateados por estereotipos con los que el espectador esté familiarizado. La polarización, por su parte, subraya las diferencias entre los personajes buenos y malos haciendo que la trama de la historia se centre en la relación antagonica entre el traidor y la víctima.

Este género dramático que, como vemos, privilegia los efectos y artificios que hacen posible subrayar la carga emocional de las acciones, es una de las estructuras dominantes en la producción de la historia que analizamos. La estructura narrativa, asociada a las historias de acción, también tiene un papel muy importante en la forma que asume la serie escrita por Bolívar, pues sus personajes no solo se ven envueltos en complicadas tramas dramáticas en las que se busca una constante apelación a los sentimientos, sino que, además, parte de sus vidas se desarrollan en medio de excitantes escenas en las que prima la adrenalina.

Las historias de acción

En el cine, la categoría “acción” aparece como una forma de clasificar la gran cantidad de películas realizadas durante la década de 1980, que estaban centradas en la espectacularidad

de las imágenes, las cuales a su vez, reproducían persecuciones y tiroteos (Alonso, 2013). La estructura dramática de este género tiene algunas similitudes con el melodrama, específicamente en las operaciones de esquematización y polarización, ya que estas historias también requieren de personajes estereotipados asociados a valores y posiciones irreconciliables, lo cual garantiza el refuerzo de situaciones antagónicas que lleven a la confrontación.

La característica más importante de este género es el espectáculo narrativo que se produce a través de los diversos recursos audiovisuales. Como lo señala Cristina Alonso Villa, en su estudio de recepción titulado “Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público” (2013), “este género se caracteriza por un exceso de movimiento en la dimensión visual de la película, que no se traduce en un avance de la historia, porque el espectáculo es la historia (17). Aquí la exuberancia de lo icónico, el ruido de las explosiones, la velocidad de las persecuciones, son el centro de la narración, pues su objetivo es mantener al espectador en vilo, por medio de tramas que privilegian situaciones peligrosas, en las que se hace uso de diferentes efectos especiales.

Esta opulencia de la imagen se extiende a los cuerpos de los personajes masculinos, haciendo de estos un “espectáculo, construyendo la masculinidad como una imagen, un cuerpo para ser expuestos” (Aguilar, 1998, 279). Esta asociación entre el cuerpo y la sexualidad, tiene sus antecedentes en las revistas de deporte para hombres, que aparecieron a mediados del siglo XIX, en EE.UU. con las que se buscaba que los hombres se interesaran por “temas de sexo, crimen y deporte” (275). Todos estos recursos, recalca Alonso, son formas de exaltar la virilidad tanto de los protagonistas, como la de los hombres a quienes se dirigen estas historias. Creando así un modelo de hombre cuya masculinidad y virilidad se resaltan y asocian a la violencia y la sexualidad (2013, 29).

De ahí que también la construcción de los personajes femeninos esté ajustada a sus criterios estéticos y psicológicos; caracterizando a las mujeres de la historia como sujetos pasivos e hipersexualizados (17). Aquí nuevamente se encuentra una similitud con el melodrama, en relación con el personaje de la víctima, pues las mujeres suelen ser el sujeto débil en las

historias de acción, que requieren siempre que un hombre la salve. Además de lo cual, su cuerpo, al igual que el del personaje masculino, es convertido en parte del espectáculo visual de la historia, así, su apariencia suele estar caracterizada por su vestuario descubierto y ajustado que tiende a resaltar las voluminosas formas de su cuerpo.

La construcción de la lectura preferente

Los productos comunicativos que circulan en televisión pueden ser vistos como discursos significativamente codificados (Hall, 1972/79, 117), lo que quiere decir que se presentan bajo una serie de formas que sugieren una lectura particular, generando también unos límites para la comprensión del programa. En este caso, el seguimiento del trabajo realizado por el libretista nos dio acceso a la orientación que en esta serie tuvo la reconstrucción del conflicto armado, así como los modos narrativos que adquirió la información acuñada por Bolívar. Esta información nos permite establecer un conjunto de características en torno a la lectura preferente.

Pudo establecerse entonces que Bolívar reproduce en su trabajo las lógicas industriales desde el proceso de investigación, por lo cual, reproducen también los mismos sesgos ideológicos en los que incurre la prensa nacional, al privilegiar la versión que sobre los hechos tienen los grupos armados. En concreto, en “Tres Caínes” se da un gran protagonismo a la palabra de los paramilitares y a las versiones autorizadas por el Estado. Por otro lado, la censura jurídica, al operar de manera discrecional, genera una serie de imprecisiones tendientes a crear confusión en torno a los hechos del pasado. Esto se hace visible en casos como el que atañe al inicio del paramilitarismo, así como en el caso de la toma del Palacio de Justicia, y el de la muerte de Pablo Escobar, así como con la organización de la Asamblea Nacional Constituyente, entre otros. Tales imprecisiones tienden a legitimar el paramilitarismo, al tiempo que se afirman de manera permanente relaciones entre el narcotráfico y líderes de izquierda de los años 90, como Carlos Pizarro,

o Bernardo Jaramillo¹². Por su parte, la pretensión de objetividad y con ello la ausencia de posición frente a lo que se transmite en la pantalla es otra de las características del proceso investigativo adelantado por Bolívar. Encontramos igualmente una representación muy convencional de las mujeres en el conflicto, siendo empleadas solo como un recurso para subrayar el drama y el sensacionalismo en los hechos. Vemos entonces que en relación con los referentes históricos elegidos para ser contados en la serie, se siguen patrones a los que ya están acostumbradas las audiencias, pues los han visto en las pantallas durante las emisiones de noticias de los canales nacionales.

Los datos seleccionados por el autor pasarán entonces a ser relatados bajo los géneros narrativos del melodrama y la historia de acción. En el primer caso, se nota que el romance no es el centro del melodrama en “Tres Caínes”, sino la familia de los hermanos Castaño. Es en el contexto familiar en el que se sufre y se goza, y en el que se desarrollan los más intrincados enfrentamientos. Aquí es donde se reconstruyen los roles impuestos por el melodrama, en el cual Flor de Castaño cumplirá el papel principal, llegando al punto de restarle protagonismo a Fidel y a Carlos Castaño. Ella encarna el sufrimiento genuino de la madre que lo ha dado todo por sus hijos, y aun así debe ver como su familia se destruye por el odio y la venganza. De ahí que, cuando al libretista se le pregunte por las víctimas, y el papel que les dio en su historia, su respuesta sea que las víctimas anónimas están encarnadas en la madre de los Castaño, quien sufre la pérdida de su esposo y sus hijos en medio del conflicto: “Una víctima anónima es la propia madre de los Castaño quien perdió a 8 de sus 12 hijos en esa guerra cruel e inútil” (Bolívar, 2013).

Así, el drama familiar que corre paralelamente a los hechos históricos, se convierte en el centro de la trama en el dramatizado. Por ello, solo son sus rostros los que en la serie representan a las víctimas, pues a pesar de que la historia abre un espacio para hablar de Jaime Garzón, Luis Carlos Galán u otros de los que murieron a manos del paramilitarismo,

¹² En el capítulo 14 de la serie, Carlos Pizarro (Carlos Pizano en la serie) se presenta junto con Antonio Navarro (César Navarro en la serie) como el negociador de la guerrilla que trata con el Cartel de Medellín para lograr la financiación de la toma del Palacio de Justicia. Por otro lado, más adelante, se presenta a Bernardo Jaramillo Ossa pidiéndole a Pablo Escobar que interceda por él ante los Castaño, pues se ha enterado de los planes para asesinarlo.

estos personajes no son permanentes y son interpretados por actores poco conocidos. De ahí que sus vidas puedan pasar inadvertidas en esta representación del conflicto.

Por su parte, otras temáticas asociadas al paramilitarismo, como las masacres, los atentados, los asesinatos selectivos, que enmarcaron la más cruenta escalada paramilitar, se transforman en peligrosas escenas de acción en las que los protagonistas, como si se tratara de figuras camaleónicas, pasan de ser héroes, al rescatar a un secuestrado, a ser villanos al ejecutar una masacre. Serán así los hermanos Castaño quienes vengan a ocupar los roles masculinos de las películas de acción, exaltando de manera permanente su masculinidad a través de armas, carros, persecuciones y mujeres hermosas. También debe señalarse que, aunque el romance no es el centro del melodrama, los hermanos Castaño viven intrincadas tramas pasionales con diferentes mujeres a quienes siempre seducen. Estos personajes femeninos representan a las mujeres víctimas de violencia de género, sin embargo, tal como son representadas en este dramatizado, vienen a cumplir el rol de la mujer pasiva e hipersexualizada propia de las películas de acción.

Capítulo 3:

La dramatización del conflicto armado y el contexto doméstico

Indagar por el tipo de lectura que realizaron las familias sobre el conflicto armado que circuló en “Tres Caínes” requiere preguntarse, antes que nada, por cómo vieron la serie. Tal como lo establece Morley en el análisis retrospectivo de su libro “The «Nationwide» Audience”, uno de los principales problemas de este estudio fue sacar la actividad de ver televisión del contexto que le es propio (1996, 196). Debe recordarse en este caso que la consideración fundamental de la que parte la audiencia activa, es que la recepción es una actividad compleja, en la cual convergen múltiples estructuras de significación que van a mediar la lectura que se haga de cualquier tipo de contenido. Siguiendo esta línea de ideas, la serie de prácticas que integran nuestra cotidianidad debe pensarse como una estructura básica de sentido, a la cual se articula el código propuesto por la televisión (De Certeau, 1999, 30-31). Por tal motivo, el propósito del presente capítulo es ofrecer una aproximación a los contextos en los cuales se produjo la recepción de “Tres Caínes”, para lo cual se reconstruirán las prácticas y discursos que articularon esta representación del conflicto armado, teniendo en cuenta tanto las actividades realizadas por quienes vieron la serie, así como aquellas pláticas en las que ésta aparece nuevamente atravesando nuevos espacios familiares e involucrando a otros miembros de la familia que no la vieron. Con el fin de ofrecer una imagen clara de los contextos analizados, se describen en primera instancia las familias, estableciendo su ubicación, estrato socioeconómico, nivel de escolaridad, tipo de estructura familiar, etc., para hacer posteriormente un acercamiento más detallado a su relación particular con la serie.

Descripción familiar

Lo primero que puede señalarse, de acuerdo con la información de la tabla No.1 es que las familias entrevistadas tienen diferentes composiciones. De los 7 casos analizados, en cuatro se observa la composición estructurada por los parentescos padre, madre e hijos; en otros dos casos los parentescos son padre, hijos y abuela, y en un caso, se ve algo habitual, que la madre viva sola con los hijos. Esta diversidad de composiciones familiares es algo sobre lo

que llama la atención Jesús Martín-Barbero al resaltar, dentro de su investigación sobre el consumo de telenovelas, el porcentaje de familias cuya composición no sigue el patrón padre, madre e hijos:

En tercer lugar destacaríamos que 22.4% de las familias encuestadas corresponde a una categoría residual que agrupa varias combinaciones de parentesco. Pese al carácter residual, su tamaño no parece despreciable ya que puede estar señalando procesos de transformación interesantes aunque infortunadamente no perceptibles en esta forma de procesamiento de la información. Es probable que, como se señalaba antes, esta cifra esté indicando tendencias de recomposición familiar y formas combinadas de solidaridad entre parientes y no-parientes que se constituyen en unidades habitacionales cuya lógica de recomposición apunta a un fenómeno eminentemente urbano (Martín-Barbero, 1992, 185).

Aunque Martín-Barbero hace énfasis en el alto porcentaje de formas de asociación familiares vinculadas a nuevas maneras de consumo mediático, advierte también que es imposible determinar los cambios en el consumo propios de este tipo de familias¹³. Por su parte, en la presente investigación no se buscará tampoco establecer esas diferencias, pues desbordarían los límites de este trabajo. A pesar de ello, sí se aludirá a las variaciones encontradas en la recepción del dramatizado que se originen en el tipo de estructura familiar, sin generalizar, sino más bien como un recurso clasificatorio para comprender los contextos familiares encontrados.

Otra información relevante para establecer rasgos importantes de perfil de las familias entrevistadas, es su ubicación socioeconómica. Al respecto puede observarse que de las siete familias entrevistadas solo una pertenece a un estrato socioeconómico alto, el caso número 5, residente de un apartamento en el barrio El Salitre; y otra en un conjunto residencial de estrato 4, en Suba. Las demás familias se encuentran ubicadas en el estrato 2 y en diferentes barrios de Bogotá, como se muestra en la siguiente tabla

¹³ Cabe recordar que el trabajo de campo realizado para la investigación de Martín-Barbero, se ubicó en Cali, la capital de Valle de Cauca. Por su parte, Bogotá, lugar en el que se realiza el presente análisis, por ser una ciudad más grande en cuanto a su extensión territorial, así como con una mayor densidad poblacional, presenta un ritmo de vida más acelerado y costoso, propio de los centros urbanos con mayor desarrollo económico de la región. De ahí que sea posible pensar que en Bogotá sea mucho más frecuente encontrar estas formas de convivencia familiar no tradicional, y por lo mismo, en investigaciones con un mayor acceso a la población se logren apreciar algunos aspectos propios de su forma de consumir televisión.

Caso No.1: familia Sánchez Martínez	Barrio Pio XII, Kennedy	Estrato 2
Caso No.2: familia Torres Trujillo	Barrio Gilmar, Suba	Estrato 4
Caso No.3: familia Gómez Maldonado	Barrio Bachué	Estrato 2
Caso No.4: familia Pineda Pérez	Barrio Ciudad Montes	Estrato 2
Caso No.5: familia Pedraza Aguirre	Barrio El Salitre	Estrato 5
Caso No.6: familia Rodríguez Lozano	Barrio Galán	Estrato 2
Caso No.7: familia Trujillo González	Barrio Aures, Suba	Estrato 2

Tabla No. 2

Esta información confirma la imagen que se tiene del destinatario de este tipo de programas, de quien se asume que dado su limitado acceso a la educación formal, limita sus referentes sobre el mundo a los que les provee la televisión. Así lo expresa Gustavo Bolívar en el debate de *Semana en Vivo*:

GB: (...) yo le decía ahoritica a la Toya el parámetro de los programas es mi mamá y las mamás de ciertos amigos si ellas lo entienden el programa va a tener éxito, yo cuando hay un lanzamiento le digo mamá míreme este programa, me dice: “ mijo no se no entiendo mucho”, al otro día digo eso no va a tener rating y al otro día no tiene rating, por qué mi mamá es una señora promedio de Colombia como lo son muchas y la televisión abierta como RCN y Caracol se escribe para personas promedio digamos cultural. (Duzán, 2013).

Lo que Bolívar llama aquí *cultura promedio*, está ligado a lo que se supone sobre el nivel de escolaridad de estos sectores de la población. Indagar la verdad de tales suposiciones no es el propósito de este trabajo, sin embargo, más allá de que estas consideraciones se ajusten a la realidad o no, el problema de este modo de evaluar las audiencias radica en que restringe sus dinámicas de decodificación a los mismos sistemas referenciales que brinda la televisión, dejando de lado otros aspectos socioeconómicos que atañen tanto a su nivel de escolaridad, como a las otras estructuras de sentido a las que tienen acceso.

En este sentido, se observaba que el nivel de escolarización, es relativamente bajo. Solo en dos de las familias entrevistadas los padres cuentan con títulos universitarios. En los demás

casos, al hablar de su ocupación, los padres no mencionaron ningún tipo de profesión, sino que se remitieron a su oficio: comerciante, conductor, escolta, etc. En el caso de las familias con hijos bachilleres, estos son estudiantes universitarios o graduados, por lo cual puede atenuarse la consideración sobre el nivel de escolarización de las familias a las que se dirigen este tipo de productos televisivos, pues en todos los casos se evidencia un interés por lograr que los hijos alcancen un nivel de escolaridad superior al de los padres¹⁴.

Por otro lado, debe mirarse también la proliferación de pantallas en la casa, no solo en lo relacionado con el número de televisores, sino también de computadores que dan cuenta del consumo de internet, así como las consolas de videojuegos, que generan nuevas prácticas de consumo de productos audiovisuales.

Caso No. 1	3 televisores	1 computador de escritorio 2 tablas	1 X-Box
Caso No. 2	3 televisores	1 computador de escritorio 1 computador portátil	1 Wii
Caso No. 3	2 televisores	1 computador de escritorio 1 computador portátil	1 X-Box
Caso No. 4	2 televisores	1 computador de escritorio 2 computadores portátiles 2 tablas	
Caso No. 5	2 televisores	1 computador de escritorio 1 computador portátil	
Caso No. 6	2 televisores	1 computador de escritorio 1 computador portátil	
Caso No. 7	2 televisores	1 computador de escritorio 1 tabla	

Tabla No. 3

Como puede verse en la tabla 3, la cantidad de pantallas en la casa no está necesariamente regulada por el estrato social, las familias de estratos bajos también cuentan con una gran

¹⁴ Debe tenerse en cuenta que se está estableciendo solo el nivel de escolaridad, y que de esta apreciación no se pueden hacer conjeturas sobre la formación de los jóvenes, en términos de adquirir conocimiento de calidad. Pues si bien hay, como se dijo un gran esfuerzo por parte de los padres asegurar un alto grado de formación en sus hijos, este fenómeno también debe ser articulado a otras variables, como la proliferación de instituciones universitarias con programas económicos y de baja calidad.

cantidad de aparatos tecnológicos que les permite consumir múltiples productos audiovisuales. Esta situación acentúa la multiplicidad de preferencias entre miembros de la familia, ya que como puede verse en el cuadro de descripción familiar (Tabla No. 1), solo en tres casos todas las personas de la familia vieron la serie. Ejemplos de esto pueden observarse en los casos 1, 3, 5 y 6, en los cuales los hijos y las hijas no vieron la serie o lo hicieron de forma ocasional, dedicando ese tiempo a otras actividades¹⁵:

¿Usted por qué no vio la serie?

Nathally Martínez: porque no me gustan las novelas de narcos y son las únicas que hay en la televisión nacional.

Esteban Martínez: porque la televisión colombiana muestra un formato sin mucha variación, muestra o algo relacionado con la violencia del país o novelas. Por eso casi no me gusta.

¿Qué hacía durante ese horario?

Nathally Martínez: Ver “South Park”

En el caso de su hermano mayor, el que está en la universidad, él ¿qué hace por lo general en ese horario, en el de la novela?

Nathally Martínez: pues a veces ve partidos de la NBA, o está haciendo trabajos de la universidad, depende. (Caso No. 1)

Teniendo en cuenta esta breve descripción de las familias, puede afirmarse que, a pesar de que las familias que vieron el dramatizado están entre los estratos 5 y 2, un mayor número de familias pertenece al estrato 2. Esto coincide con las estimaciones que suelen hacerse sobre el público que ve los dramatizados realizados de los canales nacionales, los cuales, a juicio del libretista, son personas de *cultura promedio*. A pesar de esto, los datos aquí expuestos hacen evidente que múltiples factores inciden sobre las fuentes de información a las que pueden tener acceso las familias de estos estratos socioeconómicos. Por un lado, padres y madres invierten permanentemente sus recursos en la educación de sus hijos,

¹⁵ Solo en este caso se tuvo también acceso durante la entrevista a otras personas de la familia que no hubieran visto la serie. Lo cual llevaría a que se modifiquen las conjeturas sobre el nivel de escolaridad de las familias.

generando con esto una transformación en su nivel de escolarización. Por otro, la diversidad de estructuras familiares podría llegar a generar cambios en el consumo familiar de televisión. Además de esto, la cantidad de pantallas disponibles en la casa, así como la diversidad de intereses entre los miembros de la familia, se convierten en variables importantes en la producción de sistemas de significación en el marco del hogar.

Modos de acceso al dramatizado

Los modos de acceso, como se indicó en el primer capítulo, son lugares en los que se hace visible la autonomía de la audiencia, puesto que allí es donde el televidente entra a negociar con los condicionamientos establecidos por el medio y evade algunas de las segmentaciones jerárquicas que éste le impone. Por ello, es preciso empezar a pensar estas prácticas como *prácticas del desvío*, como las llama De Certeau, donde a través de diferentes tácticas relativas a situaciones concretas, se hace posible la construcción de un lugar propio (1986, 29). Aquí podemos imaginar todo tipo de operaciones sobre el espacio y el tiempo realizadas por estas familias para apropiarse de esta representación de la historia reciente del país.

En lo que sigue, se hará una descripción más a fondo de las prácticas e interacciones familiares en medio de las cuales se produjo la decodificación de “Tres Caínes”, con el fin de conocer el conjunto de actividades cotidianas a las que se articuló este dramatizado. En medio de ellas se buscará subrayar los espacios de autonomía por parte de las audiencias, guiados por los usos que en cada contexto se dio a la serie.

Consumo a través de internet

Muchos de los productos comunicativos que circulan en televisión pueden consumirse también a través de internet, tal es el caso de “Tres Caínes”, que se transmitía en televisión y en el portal de canal RCN¹⁶. Teniendo en cuenta que en cada casa visitada se tenía

¹⁶ También era posible verlo en Youtube, pero aquí subían los capítulos con varios días de retraso, por lo cual es posible que este no haya sido el canal habitual para ver el dramatizado, pues aunque no se les preguntó si

internet, se estableció en primera instancia el modo de acceso al programa, para a partir de allí identificar las condiciones bajo las cuales se consumió el producto. Así, se encontró que a pesar del reducido tamaño de la muestra empleada para esta investigación, en dos familias se refirieron a internet como medio de consumo de la serie.

¿Veían el dramatizado en familia o lo veían cada uno en un televisor diferente?

Nilderd Gómez: No es que nosotros no lo veíamos en familia, lo vimos por internet. Yo lo veía en un horario y Sebas en otro.

¿En cuál?

Nilderd Gómez: yo en la mañana y él por la tarde, después de colegio (Caso No. 3).

Laura Pineda: yo me la veía por internet

Pablo Pineda: Yo por internet, por mi horario laboral.

Rocío Pérez: no, yo la veía en la casa (Caso No. 4).

Como se observa en ambos casos, el uso de internet le permite a estas audiencias ajustar sus programas favoritos a los horarios de los que disponen. Esto no es nuevo, pues la videgrabadora cumplió durante mucho tiempo la misma función; sin embargo, a diferencia de la videgrabadora, el internet ofrece una gran multiplicidad de servicios simultáneos, que podrían dispersar su atención durante el proceso de la decodificación. Teniendo en cuenta que el acceso a diferentes fuentes de información motiva nuevas decodificaciones del producto comunicativo, se indagó en estos casos si al ver el dramatizado los usuarios de internet empleaban otros de sus múltiples servicios.

Una de las hipótesis que se manejó en este caso era que por tener acceso a diferentes páginas que contienen información sobre los hechos que veían en la serie, las personas

entraban a la página de RCN para verlo, los entrevistados/as dieron a entender que seguían los capítulos a diario.

podrían informarse más acerca de ellos¹⁷. Sin embargo, quienes vieron el dramatizado por internet, afirmaron que, a pesar de las opciones comunicativas que de manera simultánea les ofrece la red, ellos y ellas buscan centran su atención en el dramatizado.

Sebastián Maldonado: sí, tengo abiertas otras páginas, como Facebook, pero solamente les pongo atención cuando se acaba la serie.

Nilderd Gómez: veo otras páginas, pero no chateo, o bueno solo por *whatsapp* del teléfono, no me gusta chatear por el correo y mucho menos por el *face*. (Caso No. 3).

Pablo Pineda: no, yo solo buscaba la novela cuando podía verla... por lo general lo dejaba ahí.

Laura Pineda: era la única novela que veía ¿no?, entonces yo la veía en la noche cuando llegaba, tenía Facebook abierto, a veces el correo. Pero estaba viendo la novela, o sea le daba más importancia a lo que estaba viendo. (Caso No. 4).

Según esto, quienes emplearon este medio le dieron al dramatizado un lugar preferencial dentro de sus opciones de entretenimiento, pues ver “Tres Caínes” fue la actividad que eligieron para algún momento de descanso durante el día. A lo largo de los 75 capítulos de la serie, los entrevistados/das posiblemente vieron otras páginas y de vez en cuando, conversaron a través de la red o de sus dispositivos móviles, pues tenían la posibilidad de detener el capítulo y retornar después. Sin embargo, se hace evidente que este dramatizado tuvo cierta preferencia dentro de las actividades de ocio a las que tenían acceso. Este interés se hizo más evidente cuando respondieron otras preguntas.

¿A ustedes les gustan las series en general o les gustan en particular las series sobre la historia del país?

Nilderd Gómez: Si es en general, las novelas colombianas no son malas, hay unas que sí, pero esta o la de Pablo, son mejores. Igual, nosotros no es que digamos: bueno vamos a ver esa serie porque es la realidad del país, es porque en la casa se ve de todo. (Caso No. 3)

¹⁷ Tal hipótesis apareció durante el trabajo con los estudiantes de comunicación, quienes, en ocasiones, al ver la serie buscaban en internet datos sobre los personajes y también sobre algunos acontecimientos históricos.

Laura Pineda: A mí me gustan las series en general, inclusive he intentado ver series que tratan de historia del país y no me llaman la atención, pero esta sí.

Pablo Pineda: A mí sí me gustan las series que hablan sobre el país, las aprecié desde el punto de vista histórico, series como los Castaño o Pablo Escobar, no es como para que los califique como súper héroes o como buenos, me interesan los acontecimientos a través de la historia realizados por ellos, cómo marcan la historia del país. (Caso No. 4).

En cada caso, puede verse que el dramatizado se convirtió en un espacio-tiempo dedicado al entretenimiento, a la experimentación de una actividad de goce particular, que ellos y ellas eligieron. Allí evaden las restricciones del horario impuestas por la televisión para apropiarse de sus contenidos, dependiendo de su disponibilidad de tiempo. Ha de señalarse también que, a pesar de que las emisiones a través de la red tienen publicidad, su número de pautas es menor y además puede saltarse después de pocos segundos de haber iniciado. Así, es muy probable que estas audiencias no solo hayan evadido las limitaciones del horario, sino que además se hayan saltado los anuncios comerciales, lo cual denota una mayor autonomía en el consumo de este tipo de productos, propiciada por supuesto, por el empleo de internet como medio de consumo.

Este cambio de horario en el consumo hacía posible una modificación en los usos que se dieron al dramatizado, ya que estos se articulan a las prácticas cotidianas propias de cada hogar. Por tal motivo, en aras de comprender el contexto de decodificación en estos casos, se buscó respuestas sobre los usos dados a las series en los diálogos que éstas generaron entre los miembros de las familias.

¿La serie sugería diálogos entre ustedes, sobre el contenido del capítulo, la realidad del país, los actores, etc?

Nilderd Gómez: Pues de todo un poco, sobre los actores, sobre el capítulo, pero pues la realidad del país. O sea, hablar del capítulo es hablar sobre la realidad del país porque eso se sabe que eso fue, pues, aunque está maquillado y no es exactamente la realidad, pues se sabe que fue la realidad del país. Pero pues sí, también de la farándula. (Caso No. 3)

Pablo Pineda: sobre la historia del país, como qué tan real era, que tan real era, porque, por lo menos Laura (la hija), se le hacía que no era cierto como tanta maldad, y entre ellos mismos, entre hermanos.

Laura Pineda: yo no conocía la historia de los Castaño antes de ver la serie y mi papá sí ha leído mucho sobre eso, entonces yo a veces le preguntaba si era verdad. (Caso No. 4).

¿Cuándo se producían esos diálogos?

Nilderd Gómez: pues a veces mientras él la ve, yo estoy aquí en la casa, pero haciendo otras cosas. A veces me siento a ver un rato con él, mientras llega alguna clienta o hago algo en la casa. (Caso No. 3)

Laura Pineda: pues a veces, tampoco es que nos sentáramos a hablar de eso, pero cuando estábamos en la casa, es que a mi papi le cambian mucho el horario (Caso No. 4).

Como se nota en estos casos, la serie no es solo una opción de entretenimiento individual, sino que es también un espacio para compartir con otros familiares en horario alterativos creados por estas audiencias. Ahora bien, a pesar de esta coincidencia entre ambos casos, hay una diferencia importante en la forma de asumir estas charlas informales sobre la serie, pues mientras que entre madre e hijo se da por cierto el contenido de la serie y las temáticas de sus diálogos son muy variadas, oscilando entre temas históricos y farándula, en el caso del padre y la hija, el conocimiento acerca del tema que tiene el padre, hace que sus diálogos sean mucho más centrados en los temas nacionales, y tengan por objeto el conocimiento de la verdad.

El papel que cumple el adulto como garante de la verdad sobre lo que se cuenta nos acerca a la cuestión del poder dentro del núcleo familiar, que, como señala David Morley en su análisis de recepción entre familias, se encuentra definido por el rol que se tiene en la casa (1996, 196). Sin embargo, este importante aspecto de la recepción no es exclusivo de las audiencias de internet, sino que se presenta más allá del medio empleado para acceder a la serie. Esta manifestación de las relaciones de poder entre adulto y menor en lo concerniente a la producción de verdad se desarrolla más adelante, cuando tratemos aspectos de la recepción comunes a todas las familias.

Puede afirmarse entonces, que en los casos en los que la serie se vio a través de internet, las audiencias mostraron un alto grado de autonomía en el modo de consumo del producto. Esto se debe a que no solo se ve por fuera del horario que impone el medio ajustándola serie a sus posibilidades diarias, sino que también es empleada como temática que se articula al tiempo compartido en familia. Durante estos momentos de convivencia cada familia expresó los motivos que la condujeron a ver la serie, tanto aquellos que no se relacionan con la historia del país, como la calidad del programa o la actuación de sus personajes favoritos, hasta cuestiones relativas a la verificación de los hechos que han marcado el acontecer nacional.

Consumo a través de la televisión

A diferencia de los usuarios de internet, el acceso a través de la televisión hace que el medio establezca el horario de consumo del producto, y la audiencia lo articule al abanico de actividades propias del contexto doméstico. Por ello, se consideró importante el modo particular de consumir contenidos televisivos en horarios nocturnos, en cada caso se preguntó: en qué lugares lo hacían, si estaban solos o acompañados durante la transmisión, si se establecen reglas que impiden que se vea este dramatizado, ya sea por su horario o por su contenido¹⁸. Esta información permitió responder bajo qué condiciones había entrado el dramatizado a cada hogar, pues en cada caso los entrevistados/das nos remitieron a prácticas y criterios relacionados con el uso de la televisión permanentes en los hogares. Dichas actividades cotidianas son escenario de diversos intercambios discursivos entre los familiares, en los cuales se ponen en evidencia las posiciones sociales a partir de las cuales ellos y ellas se apropian de los programas que ven en televisión.

¹⁸ Las protestas en torno al contenido violento de la serie hizo que ésta sufriera modificaciones en su horario. Así, después de haber iniciado en el horario estelar al finalizar el noticiero de las 7:00, en el horario de 8:10 p.m. a 9:00 p.m. fue retirado del horario familiar una semana después, por considerarse que su contenido violento no era apto para menores de edad y se estableció en la franja de 9:30 a 10:30, horario para adultos. Además de esto, el dramatizado tuvo otros cambios ya no relacionados con su contenido, sino como parte de las estrategias de lanzamiento o relanzamiento de otras series del canal, que aprovecha la audiencia que tienen sus programas más vistos, para exponerlos a otros dramatizados menos populares, mientras esperan el que quieren ver. En este caso, la telenovela “La hipocondríaca” que en principio iniciaba después de las 10:30 p.m., contaba con muy poco rating, lo cual llevó a que la cambiaran de horario pasándola al de “Tres Caínes” y esta serie pasara al horario que tenía “La Hipocondríaca”, de 10:30 a 11:20 p.m.

En este sentido, al relacionar el horario de la transmisión con las reglas establecidas en cada casa y la ubicación del televisor, se hizo posible identificar la forma de articulación del seriado a las rutinas del descanso nocturno.

¿Ustedes tienen reglas para ver televisión en su casa?

Nubia Torres: Pues solamente que por la noche no se puede acostar tan tarde y cuando está haciendo las tareas no puede ver televisión¹⁹.

¿Cuándo ustedes ven televisión en la noche, ven cada uno en su cuarto o en el mismo cuarto?

Nubia Torres: Cada uno en su cuarto porque a veces no vemos los mismos programas, pero este sí lo veíamos, en cuartos diferentes pero lo veíamos los dos. (Caso No. 2).

¿Usted tiene reglas para ver televisión en su casa?

Rosa de Sánchez: No tengo reglas, soy la única que uso mi televisor.

¿Pero la serie la veían más personas en su familia?

Rosa de Sánchez: En mi familia, pero yo la veía sola.

¿En dónde veía la serie?

Pedro Martínez: en mi cuarto, en la noche. (Caso No. 1).

En estos casos, el hecho de no compartir la habitación y la posibilidad de tener un televisor en cada cuarto, hace que cada persona vea un programa de forma individual. Esto lleva a desplazar las posibles conversaciones en torno a la serie, a horarios diferentes a los de su transmisión y por tanto a articularlos a otras actividades diarias. Por ejemplo, las conversaciones entre abuela y yerno se presentaban a la hora del almuerzo, en ocasiones en la mañana, mientras desayunan y se preparan para salir. Esto hizo que las conversaciones sobre el contenido de la serie integraran a personas de la familia que no la vieron.

Cuando usted se encontraba con las otras personas de la familia que también veían la serie ¿ustedes hablaban sobre la novela, sobre el capítulo, los personajes, los actores, etc.?

¹⁹ Caso No. 2 Familia Torres Trujillo

Rosa de Sánchez: Si con mi yerno hablábamos sobre el capítulo, pues de lo que había pasado, que había cosas muy parecidas a lo que había pasado en la vida real, así comentábamos pues sobre toda la violencia que había en esos momentos, que hubo en Colombia y que todavía la hay.

¿En qué momentos del día se producían esos diálogos?

Rosa de Sánchez: en el almuerzo o a veces en la mañana cuando nos alistábamos para salir.

Pedro Martínez: pues en esas charlas los niños preguntan, si tú lo viste, si tú estabas aquí o en EE.UU. Yo viví unos años allá, y eso también es otra cosa, porque en ese tiempo cuando pasaba algo, una bomba o algo, uno llamaba a la casa a preguntar, estaba pendiente. Entonces claro, también de eso uno habla. (Caso No. 1).

En este caso, dadas las condiciones de distribución de los espacios, los parentescos y las prácticas diurnas tanto de descanso como de alimentación, los diálogos sugeridos por la serie tratan tanto de la vida de los adultos (abuela y yerno) durante la época narrada por el dramatizado, como sobre de los acontecimientos de la historia nacional. Estos desplazamientos de las representaciones de los medios, más allá de los lugares y tiempos en los que fueron consumidos, y que involucran a otros miembros de la familia, dan muestras de la aparición de nuevas estructuras de sentido que podrían tener efectos sobre la decodificación del producto.

Vemos una situación similar en el caso de la madre y su hijo, pues por la disposición de los televisores, uno en cada cuarto, las charlas en las que se involucraba la serie se presentaban en horarios diferentes a los de su transmisión.

Cuando usted se encontraba con las otras personas de la familia que también veían la serie ¿ustedes hablaban sobre la novela, sobre el capítulo, los personajes, los actores, etc.?

Nubia Torres: Si porque a veces Juan Sebastián hace preguntas: “¿en esa época qué pasó? ¿O tú estuviste en la época de no sé qué? Y también de los personajes: “este personaje lo hace bien o lo hace mal o este es muy malo o no es muy malo. Pero si se hacen conversaciones porque él a veces hace preguntas respecto a la historia como para ubicarse. Él casi siempre pregunta si uno ha vivido en ese momento o que hacía uno en ese momento.

¿En qué momentos se presentaban esos diálogos?

Nubia Torres: en la mañana, cuando vamos en bus para el colegio, a veces en la noche, antes de que cada cual se fuera para su cuarto. (Caso No. 2)

Uno de los aspectos relevantes de la relación que se establece entre padres e hijos que se hace evidente durante los diálogos sugeridos por la serie había quedado ya enunciada cuando se habló acerca del papel de los adultos como garantes de la verdad, frente a lo narrado en ella. Allí se visibilizó el poder que tiene la persona adulta sobre el menor, al tener la posibilidad de contar el pasado y por lo mismo, determinar qué es verdad y qué no en la serie. Aunque esta relación es apenas obvia a causa del tema que se trata, es preciso notar que este control de la verdad otorgado al adulto, lo hace incidir en el tipo de lectura que realicen los niños y las niñas. Esto denota que parte importante del proceso de decodificación al interior de la familia está condicionado por el rol que juega la persona adulta, en tanto se le considere como concedora de la verdad. Por ello, tener acceso a sus fuentes de información sobre el conflicto armado, resulta relevante para saber el tipo de lectura que se realizó en cada caso. En el próximo capítulo se hace un acercamiento más detallado a este aspecto de la decodificación, de manera que se pueda establecer si el conocimiento de quienes vivieron la época es la que se encarga la serie ayudó a la realización de lecturas críticas o de oposición, o si por el contrario, se hizo que se produjera lecturas más cercanas a la preferente.

Ahora bien, a pesar de que la persona adulta tiene una posición incuestionablemente privilegiada en las conversaciones por su experiencia previa, los/as hijos/as crean formas de contrapoder al orientar la discusión según sus intereses particulares. Como se hace visible en este tipo de diálogos, las reinterpretaciones que la persona adulta hace de la novela tienen por objeto dar cuenta de las preguntas que hacen los y las infantiles. Su curiosidad se convierte entonces también en motor de las nuevas lecturas que se producen en la serie.

Por otro lado, entre familias con una composición familiar que sigue el patrón: padre, madre e hijos, se observa al menos una variación que altera la decodificación de programa. En estas familias, los matrimonios habitan el mismo espacio como parte de su rutina de descanso nocturno, lo que hace que las pláticas en torno a la serie se produzcan durante la

transmisión, y por ello tiendan a estar mucho más centradas en lo que les está presentando el capítulo en ese momento, y se mantengan solo entre los cónyuges.

¿Veían el dramatizado en familia o cada quien lo veía en un televisor diferente?

Ivonne Lozano: Cada uno en su cuarto.

¿Ustedes hablaban sobre la novela, sobre el capítulo, los personajes, los actores, etc.?

Ivonne Lozano: Sí, pues porque siempre de pronto tocábamos el tema con mi esposo, pues de lo malos que ellos fueron, cómo trataban a la familia y pues sobre todo porque como eso nunca lo habían dado, siempre se tocaba un poquito el tema de siempre la violencia que se manejaba.

¿Cuándo se presentaban esos diálogos?

Ivonne Lozano: pues en la noche, cuando lo veíamos. Si mi esposo llegaba tarde o no se la podía ver yo le contaba. (Caso No. 6)

¿Dónde están ubicados los televisores de la casa?

Oscar Pedraza: En las habitaciones

¿Cuántos televisores hay en la casa?

Oscar Pedraza: Uno en nuestro cuarto y otro en el de Tatiana

¿Tiene reglas para ver televisión?

Oscar Pedraza: pues realmente esos programas pesados, violentos no se le dejan ver a la niña. Con mucha maldad, mucha sangres, eso no es bueno que lo vea.

¿Entonces el dramatizado solo lo vieron ustedes dos?

Oscar Pedraza: sí solo los dos.

¿Ustedes hablaban sobre la novela, sobre el capítulo, los personajes, los actores, etc.?

Oscar Pedraza: no tanto los actores, sino como el desenlace, la violencia que había entre ellos, las venganzas, todo eso. Así, en la medida en que iba avanzando, pues se iba contando. (Caso No. 5)

En estos diálogos en la alcoba producidos durante la transmisión, se presentan algunos cambios en relación con las charlas entre padres e hijos. Por un lado, los esposos y esposas parecen centrarse en el devenir de la vida familiar de los Castaño y en los acontecimientos históricos que narra la serie. Es decir, sus conversaciones se ciñen al contenido diario de la novela. Por otro lado, ambos esposos tienen un conocimiento previo sobre la historia que narra la serie, de ahí que, sus diálogos no se guían por preguntas sobre el pasado, sino por afirmaciones que expresan certezas, tanto sobre la historia que narra el dramatizado, como sobre el deber ser de la familia: "...de pronto tocábamos el tema con mi esposo pues de lo malo que ellos fueron, cómo trataban a la familia". (Caso No. 6). Desde esta perspectiva, la serie se emplea como un espacio para reforzar los valores que ellos y ellas, como pareja, imponen al interior de su casa. Esta experiencia no es promovida tanto por el tipo de dramatizado que se analiza, sino que es un efecto propio del género narrativo en sí. Como vimos en el capítulo 1, el melodrama refuerza los estereotipos morales y con esto logra generar identificación entre sus audiencias.

Como es posible notar hasta aquí, "Tres Caínes" se movió por diferentes horarios del día e intervino en diferentes rutinas familiares, lo cual pone de presente la gran variedad de aspectos propios del entorno familiar que condicionaron el acceso que se tuvo a la serie. Además de estos usos tanto de las tecnologías que mediaron su acceso, como del contenido, deben tenerse en cuenta los criterios con los que cada familia regula el consumo de televisión. Pues estos vienen a sumarse a la compleja trama de la decodificación del producto que nos interesa. Por ello, para tener una imagen clara de los modos de acceso al dramatizado, es necesario establecer si éste entró dentro de alguna categoría que implicara una regulación particular frente a determinados miembros de la familia.

Regulaciones frente al contenido y el horario

Las reglas que se siguen en la casa para ver televisión, permiten visibilizar las clasificaciones que estructuran la forma de ver televisión en cada casa. Estas indagaciones nos muestran otra cara de las relaciones de poder en la familia, solo que en este caso, el poder del adulto frente al menor no depende de su conocimiento sobre un tema particular, sino de la clasificación establecida entre lo que se puede ver y lo que no. Debe recordarse aquí que el dramatizado cambió de horario, pues se consideró que no era apto para menores de edad. De hecho, una de las campañas promovida por la sociedad civil conocida en las redes sociales con el nombre “Noen3Caínes” centraba parte de sus reclamos en que la violencia representada en la serie tendía a influenciar a los menores, creando modelos de comportamiento asociados a la violencia²⁰. A través de estas demandas, la iniciativa de “Noen3Caínes” buscaba que la serie saliera de circulación. Su estrategia estuvo dirigida no al canal, sino a las firmas que pautaban en ese espacio, a quienes se les propuso quitar la pauta o de lo contrario tendrían una sanción social, que consistiría en no consumir sus productos. De esta manera, lograron que varias marcas retiraran la publicidad en el espacio del dramatizado y durante algún tiempo se puso en duda la permanencia de la serie²¹.

Una de las cuestiones que debe tenerse en cuenta al pensar este tipo de reclamos es que se derivan de la pregunta por los efectos de los medios sobre las audiencias, algo con lo cual se ha tomado distancia en este trabajo, pues siguiendo nuestra propuesta de análisis, los medios solo brindan unos marcos de interpretación entre otros, haciendo imposible que sean determinantes en las actitudes que asumen las audiencias. En este sentido, es necesario llamar la atención aquí sobre el uso que socialmente se le da a esta preocupación por los efectos de los medios, al punto de convertirla en un instrumento de regulación sobre lo que se puede mostrar y lo que no en televisión. A pesar de la importancia de la cuestión no es la

²⁰ Noen3caínes, fue una iniciativa de protesta en contra de este dramatizado, que circuló principalmente en redes sociales. En su grupo en *Facebook*, fueron visibles las diferentes quejas por el contenido violento de la serie, por la identificación que realizan los niños con personajes de capos y sicarios.

<https://www.facebook.com/pages/Noen3caines/490599870999308?fref=ts>

²¹ Tal como lo muestra este portal “revistaPym.com.co” cinco marcas retiraron la pauta publicitaria Auteco, Falabella, Esika y Winny. <http://www.revistapym.com.co/destacados/4-anunciantes-retiran-su-pauta-serie-tres-caines>

temática que se rastrea en esta investigación. Dicho esto, aquí se considera la importancia de la creencia sobre los efectos de los medios, en tanto estructura de sentido que al interior del hogar clasifica el dramatizado, y lo convierte en un objeto permitido o prohibido para algunos miembros de la familia.

En este sentido, se pudo establecer que las familias compuestas por padre, madre e hijos, tienen la tendencia a limitar el contenido violento de los programas, entre más pequeños sean sus hijos/as. En la medida en que ellos y ellas van creciendo, se les considera más responsables y por tanto, menos sensibles a los efectos de los medios. Como lo señalaba uno de los padres entrevistados “pues realmente esos programas pesados, violentos no se le dejan ver a la niña (...)” (Caso No. 5); cuestión que corrobora una madre, al señalar que “... tampoco me gustaba que María José la viera, por el nivel de violencia que se manejaba” (Caso No. 6). En ambos casos, los hijos/as a los que se les niega la posibilidad de ver contenidos violentos, son menores de 5 años, sin embargo, ante hijos/as mayores de 14 años no se impuso ninguna restricción:

Y con su otra hija, ¿no le molesta que la viera?

Ivonne Lozano: pues de todas maneras ella ya tiene edad suficiente como para saber las cosas, qué es bueno y qué no y también para que sepa un poco de la historia del país. (Caso No. 6).

¿A usted no le molestaba que su hijo viera esa esa serie?

Nilderd Gómez: pues Samu, que es más chiquito no la veía, pero Sebas ya está grande, él sí. (...) a mí no molesta que él vea televisión, al contrario que vea toda la que quiera de todo se aprende un poco, a él le gustan los documentales, los muñecos, las películas de acción, de series violentas, de todo se aprende un poco. Lo único que está prohibido en la casa es el porno, entonces ellos no lo ven. Y no tienen que ver hasta las seis, siete de la noche o diez de la noche, no allá él si quiere ver hasta las doce, él tiene la responsabilidad de madrugar. (Caso No. 3).

En estos casos, quienes pueden ver los contenidos violentos están entre los 14 y los 17 años, por lo cual se asume que en este tipo de hogares suelen clasificarse los programas basados en las creencias sobre los efectos negativos de los medios en los menores; sin embargo, se tiende a considerar que dichos efectos son atenuados con paso del tiempo. Por

consiguiente, a los hijos/as adolescentes se les ve como personas aptas para exponerse a contenidos violentos, en la medida en que se piensa que tienen criterios para discernir entre lo que está bien y lo que está mal.

De otra parte, en las familias que tienen composiciones diferentes, la relación con la violencia mediática no depende de criterios morales, sino que está más ligada a la relación con los espacios y el número de televisores que haya en la casa. En este caso, podemos recordar la respuesta de la abuela, ante la pregunta por las reglas que se siguen en su casa para ver televisión: “No, no tengo reglas, yo soy la única que uso mi televisor” (Caso No. 1). A pesar de la existencia de menores en el hogar se piensa que la propiedad del televisor es el único criterio legítimo para poner límites al acceso de contenidos mediáticos. Esta puede ser una de las razones que incentiva la preferencia, en este tipo de familias, por ver televisión de manera individual y no en espacios comunes; pues la ubicación de los televisores, uno en cada cuarto de la casa, haría posible que ningún miembro de la familia se vea limitado por alguien más, en sus preferencias.

Otro tipo de reglas, y por tanto de manifestación de poder, es la imposición de tiempos dedicados a actividades específicas, como es el caso de la madre que vive sola con su hijo, donde es ella quien establece límites de tiempo para dividir los espacios dedicados al estudio y al entretenimiento. Así, en su casa las únicas reglas son “por la noche no se puede acostar tan tarde y cuando está haciendo las tareas no puede ver televisión” (Caso No. 2). La primera restricción está conectada con la jornada escolar del hijo y la segunda, con sus actividades académicas en el día. Esto hace evidente que los posibles efectos negativos que vendrían de la mano de la violencia televisada, no son considerados por ella como un problema, mientras que sí lo es la posible alteración de los hábitos de estudio del hijo. Esto queda más claro cuando se le pregunta por qué dejó que su hijo adolescente viera esta serie en particular: a lo cual la madre contestó: “... no tenía ningún problema, al final es la realidad del país” (Caso No. 2). Es decir, en la medida en que la violencia se ve como parte de la realidad, no es censurada, pues no parece tener sentido censurar algo que es tan evidente. Debe señalarse, sin embargo, que a pesar de la imposición materna sobre el horario de descanso nocturno, ésta es evadida por el hijo, pues este dramatizado quedó

entre 10 p.m. y 11 p.m. después del cambio de horario. Tal evasión de la regla se realiza con la complicidad de la madre, pues las pláticas sobre la serie realizadas entre ellos ponen en evidencia que ella era consciente de que su hijo se quedaba hasta tarde viendo televisión.

Para redondear esta imagen de los modos de acceso hasta aquí descritos, es necesario señalar que ellos nos revelan las primeras estructuras de sentido a las cuales se articuló la codificación del conflicto armado propuesta por “Tres Caínes”. En ellas, se evidencia de manera permanente el empleo de sutiles estrategias, de evasión de los condicionamientos impuestos por el medio, que permiten adaptar los contenidos de su preferencia a los tiempos y espacios de ocio con los que cuentan. Por otro lado, el frecuente uso que suele darse a las telenovelas como objeto de diálogo familiar, pone de relieve que las temáticas que sugiere la serie se mezclan de manera permanente con las historias de cada uno de los familiares. Cuestión que hace de la autobiografía que narran las personas mayores, una de las estructuras de sentido de mayor relevancia en la decodificación de la serie.

A esta reconstrucción de la compleja cotidianidad doméstica que nos ofrecen los primeros aspectos relativos a los roles familiares, trascendentes en la decodificación del dramatizado, deben sumarse las estructuras de sentido provistas por los discursos que estructuran las relaciones de género al interior del contexto doméstico. Ya que, como se señaló en la exposición del marco conceptual, la construcción de la diferencia entre los géneros es una condición estructurante de las posiciones familiares socialmente construidas.

Relaciones de género implicadas en la recepción de la serie

La relación femenino/masculino es, como lo señala Morley, una condición estructurante dentro de las posiciones familiares, de ahí que la actividad de ver televisión que está tan fuertemente arraigada en el contexto familiar sea uno de los lugares en los que se manifiestan las diferencias que enmarcan socialmente la relación entre hombres y mujeres al interior del hogar (1996, 200-201). Así, cuestiones relativas al dominio sobre el control remoto, o la visión forzada de programas en espacios compartidos por hombres y mujeres, se convierten en escenarios en los que lo masculino se impone sobre lo femenino en la

definición de los roles familiares (204). Sin embargo, como ya lo hemos visto, dada la multiplicidad de las composiciones familiares, así como la cantidad de pantallas disponibles, este tipo de conductas no resultaron visibles en el contexto de decodificación de la serie. A pesar de esto, a lo largo de las entrevistas pueden evidenciarse algunas de las manifestaciones de estas diferencias derivadas de consideraciones sobre lo que significa estar en la casa, como signo de tiempo dedicado al ocio y estar por fuera como muestra de llevar una vida ocupada

Para pensar la relación que se establece entre los géneros, Morley retoma los planteamientos de Pierre Bourdieu en torno a la construcción social del espacio público asignado a la población masculina, y el privado reservado al hogar y por lo tanto a la mujer (324). En esta asociación entre sexos y espacios, la reconstrucción del contexto doméstico y del papel de la mujer en él, es realizada desde una perspectiva masculina, de ahí que el juicio realizado por el hombre sea el que prevalezca al momento de calificar la productividad de las actividades realizadas en el ámbito público y en el privado. Así, retomando las preguntas sobre la publicidad de la serie, se hizo visible este aspecto de la diferencia entre lo femenino y lo masculino:

¿Ustedes alguna vez vieron cualquier tipo de publicidad que hizo el canal acerca de la serie?

Pablo Pineda: Muy ocasional, tendría que ser de pronto un domingo o en familia desayunando y viendo televisión que es lo que hacemos, de pronto que apareciera la propaganda como tal pero buscarla o estar pendiente de ese tipo de comerciales no.

Rocío Pérez: De hecho cuando hacen los lanzamientos de las novelas se vuelven muy repetitivos; en los noticieros, en colocar la hora en retroceso cuando van a estrenar la serie y colocan como escenas que llaman la atención.

Pablo Pineda: Lo que pasa es que eso si lo ve mi señora porque permanece más tiempo en la casa, nosotros estamos ocupados (Caso No. 5).

En este caso, más que la exposición de la familia a los productos derivados del dramatizado, como los comerciales, lanzamientos o adelantos etc., resulta importante la

manera en que el padre, en su breve comentario al final de este fragmento, clasifica el espacio doméstico como un lugar de ocio, en el cual permanecen quienes están desocupados; los demás, él y su hija, que están más tiempo por fuera, permanecen más ocupados y en ese sentido son menos ociosos.

En este caso, la relación entre casa y ocio establecida desde la perspectiva masculina, desconoce que la casa es uno de los espacios de mayor actividad para la mujer, por lo cual su permanencia en ella implica, por lo general, un mayor grado de actividad que el de un hombre en su casa. Sin embargo, a pesar de que el padre pueda ser consciente de las múltiples actividades realizadas por su esposa en el hogar, éstas para él tienen menor relevancia frente a las que se desarrollan en el ámbito público, en el cual las acciones sí generan ocupación.

Por otro lado, respecto a este tema aparece otra diferencia importante al acercarse de manera diferenciada a los móviles que llevaron a hombres y mujeres a ver esta serie. En este caso puede verse en ellas que su interés por “Tres Caínes” dependía de diversos aspectos –la calidad de su producción, la preferencia por los actores, etc., A diferencia de esto, en ellos puede verse un interés no solo por la historia, sino por subrayar durante la entrevista que fue eso lo que les interesó y no otra cosa. En este sentido, resulta ilustrativo recordar la diferencia en los diálogos llevados a cabo en las casas de los usuarios de internet; allí, se observó como la fluctuación temática de las conversaciones que sobre la serie tocaban madre e hijo (Caso No. 3), estaba en directa oposición a la precisión de las conversaciones que el padre lleva con su hija, pues en este último caso tales pláticas trataban de establecer la verdad, como lo señala Pablo Pineda (Caso. No. 4).

Este interés por subrayar el motivo de su gusto por la serie, se hace visible también cuando se busca explícitamente señalar que temas como los de la farándula, no fueron objeto de sus conversaciones:

¿Ustedes hablaban sobre la novela, sobre el capítulo, los personajes, los actores, etc.?

Oscar Pedraza: no tanto sobre los actores, sino como el desenlace, la violencia que había entre ellos (...) (Caso No. 5).

Así, observando estos breves momentos en los cuales, en el contexto concreto de la recepción de la serie, se manifestaron diferencias estructurales que marcan la relación de los géneros en el contexto familiar; es posible ver cómo además de todas las estructuras de sentido ligadas a los diversos aspectos que condicionan la recepción, las diferencias entre lo femenino y lo masculino también atravesaron las lecturas que sobre este programa se pudieron realizar. Esta nueva matriz de sentido es de gran relevancia para pensar la manera en que los géneros narrativos usados en la serie incidieron sobre la interpretación del conflicto armado. Ya que como se indicó en el primer capítulo, los personajes y situaciones impuestos tanto por el melodrama como por la historia de acción tienden a reproducir discursos ideologizados sobre lo femenino y lo masculino.

Capítulo 4:

Las lecturas del conflicto armado

Habiendo hecho una reconstrucción de las múltiples estructuras de sentido que condicionaron la recepción de “Tres Caínes” en el contexto doméstico, se ha allanado el terreno para centrar la atención en el problema que aquí se investiga: ¿hasta qué punto las familias receptoras de este dramatizado aceptaron la representación del conflicto propuesto en la serie? El propósito de este capítulo será, entonces, analizar las diferentes interpretaciones de la representación del conflicto armado suscitadas por “Tres Caínes”. Así, se centrará la discusión en aspectos concretos de tal representación, como aquellos que tienden a legitimar la estrategia paramilitar, otros que sirvieron para invisibilizar los daños cometidos por este grupo armado y también los que reafirman de manera permanente estereotipos asociados a la violencia política. Estos aspectos serán analizados a la luz de las competencias culturales que tienen las audiencias para reconocer e interpretar el conflicto armado que ven en la televisión.

Competencias para comprender una serie nacional sobre paramilitares

La fase de producción, tal como se ha entendido a lo largo de esta investigación, pone unos límites a las posibles decodificaciones de los programas. Estas pautas de lectura, como lo señalan tanto Morley como Fiske, están establecidas por el género narrativo (1996, 185; 1995, 165 - 167). Sin embargo, en el caso concreto del dramatizado que nos ocupa, no solo la forma, sino también el contenido demandan determinadas competencias por parte de las audiencias que les permitan reconocer el conflicto armado en medio de las fórmulas establecidas por el melodrama y la historia de acción. Teniendo esto en cuenta, es necesario pensar la manera en que las familias se relacionaron de manera diferenciada, tanto con el contenido de la serie, como con el género narrativo que en ella se empleó. En el primer caso, es necesario acceder a los múltiples referentes que los entrevistados tienen sobre el conflicto y las fuentes de las que estos provienen. En el segundo, en relación con el género narrativo, debe pensarse en las habilidades con las que cuentan los entrevistados para comprender las reglas que le dan forma a la historia narrada por Bolívar.

Parte importante de esta aproximación quedó planeada en el capítulo anterior, al presentar los diálogos que sugería la serie, y donde los entrevistados/as retomaban apartes de los capítulos vistos para ponerlos en relación con su pasado y con su cotidianidad. En este capítulo, algunos de estos usos de la serie serán nuevamente tomados en cuenta, ya no solo como fruto de las interacciones cotidianas entre los miembros de cada hogar, sino como objetos en los que es posible identificar el grado de afinidad que ellos expresan frente a la lectura preferente.

Referentes sobre el conflicto

Uno de los aspectos de la etapa de producción del dramatizado que quedó al descubierto durante la aproximación al trabajo de Gustavo Bolívar fue la manera en que las lógicas productivas de la industria de la información son articuladas a su proceso de investigación sobre el paramilitarismo. Tal relación hizo que en la serie, al igual que en la prensa, se diera preferencia a los valores-noticia, reproduciendo una imagen del conflicto armado en el que se privilegiara “el drama, la tragedia, la novedad, la espectacularidad, el antagonismo y el heroísmo” (Bonilla y Tamayo, 2006, 139). Esta reconstrucción de las noticias sobre el conflicto, más que el conflicto mismo, le permitía a Bolívar usar una serie de referentes sobre la historia reciente del país que los medios informativos ya habían posicionado. En este caso, resulta importante saber qué papel tiene la prensa nacional en la imagen que se construye sobre el conflicto armado en el contexto doméstico, y la manera en que esta información se mezcla con los demás referentes que se tengan sobre el tema, condicionando así cualquier representación del conflicto a la que las audiencias tengan acceso.

En Bogotá, la principal fuente de información acerca del conflicto armado son los medios de comunicación, y de manera particular, la televisión. Tal como lo muestran los resultados del estudio –continuado durante diez años en torno a la confianza que los colombianos depositan en las instituciones y respecto a su opinión sobre el conflicto armado, llevado a cabo por la firma Gallup, el 50% de la información que los colombianos tienen sobre su país proviene de la televisión, y en Bogotá de manera concreta ese porcentaje es del 49%

(Londoño, 2004). Este es un número bastante alto, que parece favorecer la recepción de dramatizados como el que se analiza aquí, pues esto mostraría, en principio, que la población capitalina tienen una gran familiaridad con los referentes del conflicto ofrecidos por los noticieros. Esta situación también se hizo evidente durante el trabajo de campo con las familias.

¿Ustedes tenían información sobre el paramilitarismo, previa a la serie?

Nilderd Gómez: sí, principalmente de las noticias, pero yo siempre tenía la duda de quién había matado a quién (...) (Caso No. 3)

Ivonne: Pues yo sí lo que siempre se había escuchado en las noticias, de cuando Escobar y hablaban de ellos pero en realidad la historia como tal la vine a saber directamente por la serie. (Caso No. 6)

¿Entonces le pareció realista la serie, como actuaban los personajes, los lugares donde interactuaban?

John Trujillo: Sí, sin conocer muy a fondo la problemática del país pues más que por noticias y estas cosas, me pareció muy real (...) (Caso No. 7)

Se observa aquí que las industrias comunicativas han sido las principales fuentes de información sobre el paramilitarismo, ofreciéndole a las audiencias ciertos marcos de comprensión sobre el conflicto armado, que les permiten reconocer la gran cantidad de referentes sobre el tema que son representados en la serie. Tal fenómeno supondría que estas familias están más dispuestas a realizar la lectura preferente antes que cualquier otra, sobre todo, si se tiene en cuenta que la serie les sirvió, en algunos casos, para darle unidad narrativa a las noticias que ven, como sucede en el caso No. 6, en el cual se considera que la novela ofreció una versión completa de la vida de los Castaño, diferente a la multiplicidad de fragmentos expuestos en la prensa. Algo semejante puede notarse en el caso No. 3, en el que la serie viene a aclarar las dudas que puedan existir sobre la muerte de los Castaño.

Sin embargo, la inferencia sobre la favorabilidad que se presenta hacia la lectura preferente, puede ser atenuada, al observar el comportamiento que tienen las familias frente a los noticieros. Una observación más detallada sobre el consumo de noticias muestra algunas prácticas que pueden generar desvíos frente a la lectura preferente. Al indagar por los

noticieros que veían, se observó que las familias tienen una gran disposición a ver como mínimo dos noticieros a lo largo del día, de manera particular se notó una preferencia por City TV en las horas de la mañana y Caracol al medio día y en la noche.

Caso No.1: familia Sánchez Martínez	City TV (en la mañana) Caracol y RCN (en la tarde y en la noche)
Caso No.2: familia Torres Trujillo	City TV (en la mañana) Caracol (en la noche)
Caso No.3: familia Gómez Maldonado	City TV (en la mañana) Caracol (en la tarde y en la noche)
Caso No.4: familia Pineda Pérez	Caracol
Caso No.5: familia Pedraza Aguirre	RCN
Caso No.6: familia Rodríguez Lozano	City TV (en la mañana) Caracol (en la tarde y en la noche)
Caso No.7: familia Trujillo González	RCN, Canal Capital y Caracol ocasionalmente

Tabla No. 4

Esta disposición para ver noticieros diferentes²² les permite realizar comparaciones entre contenidos, empleando para ello sus propios criterios; es decir, aquellos que consideran importantes, como la credibilidad, la objetividad, el trato que se le dé al tema, etc. Esto visibiliza que, si bien las noticias son la principal fuente de información sobre paramilitarismo y conflicto armado, en general las audiencias mantienen cierto distanciamiento frente a esta información.

¿Habitualmente ve noticieros?, ¿cuáles?

John Trujillo: “Sí, habitualmente veo RCN, me parecen las noticias más creíbles y menos repetitivas, a veces veo Caracol, pero ahí repiten muchísimo las noticias, uno habitualmente ve el noticiero del medio día y a las siete de la noche es exactamente el mismo noticiero.

²² Aquí ha de recordarse que City TV, si bien hace parte de la industria informativa nacional, y por tanto no escapa a las críticas que se han señalado en este trabajo, es un noticiero con una propuesta editorial y una orientación diferente a la que tienen RCN y Caracol, pues el primer informativo está pensado para de manera concreta para habitantes de la ciudad, mientras que las otras dos cadenas hacen emisiones para todo el territorio nacional.

Iván Leonardo Trujillo: Noticieros si veo pero de RCN y Caracol no, lo veo en City TV o en Canal Capital ya que me parece que RCN y Caracol son unos canales demasiado amarillistas, demasiado crueles y muestran unas historias que realmente a los de RCN y Caracol no les importa el dolor que este sintiendo la persona o la familia, les importa es hacer propaganda, exhibirse y en Canal Capital me he dado cuenta que son mucho más puntuales, son más dedicados a su trabajo. RCN y Caracol dan un informe de cinco minutos, Canal Capital se queda hasta que se acabe la noticia entonces me parece muy buen canal informativo al igual que City TV. (Caso No. 7).

Rocío Pérez: Yo veo noticieros de Caracol

¿Hay alguna razón en especial para ver solo Caracol?

Rocío: Pues me parece que es como más informativo, el otro noticiero es ya como más de opinión de ellos como periodistas. (Caso No. 4)

Estas rejillas clasificatorias por las que pasan los noticieros hacen que sus contenidos sean juzgados a través de otros marcos de significación sobre la realidad. En estos casos, tales estructuras de sentido están relacionadas con las múltiples prácticas y discursos que hacen parte de su cotidianidad. La cual, como vimos en el capítulo anterior, está poblada de referentes que provienen de la experiencia personal de los adultos, como puede observarse en los siguientes casos:

¿Por qué sabía de la historia de los Castaño?

Nubia Torres: Pues una cosa las noticias y en todo caso pues algunas cosas que yo hice de ir a trabajar, por ejemplo, a Barranca y todo eso, lo que la gente contaba. O sea ya de la gente que de pronto también se convertía como en el mito; que vienen los de Fidel Castaño, que no vienen que ellos vienen no sé cómo y también mi trabajo de grado del pregrado fue de “Los paramilitares cuando atacan las comunidades de base”, entonces es más o menos es una historia que uno conoce, puede que no sea así una investigación estricta y una lectura muy juiciosa pero pues si se conoce más o menos lo que pasaba con las paramilitares especialmente como con los mitos de Fidel Castaño. (Caso No. 2)

¿Por qué sabía de la historia de los Castaño?

Pablo Pineda: Anterior al trabajo que tengo ahorita me desempeñé como escolta de funcionarios de la DEA en Colombia en las selvas del Guaviare y pude vivir de cerca la relación tan íntima que había entre el ejército y el paramilitarismo. Mucha camaradería, se compartimentaba mucha

información, y sitios donde sencillamente el ejército no iba, se enviaba a los paramilitares, ellos iban y hacían, entre comillas, su trabajo y después de que ellos lo realizaban el ejército llegaba a tomar la vocería, darse como vencedores de determinado enfrentamiento. (Caso No. 4)

En estas dos familias se puede ver un mayor acercamiento al conflicto armado, en el caso de Nubia Torres (quien durante la década de 1980 trabajó con organizaciones religiosas en zonas de influencia paramilitar, en Barrancabermeja de manera concreta, y es Licenciada en Ciencias Sociales de la Universidad Pedagógica Nacional), por un lado, se aprecia que tuvo acceso a las versiones de los paramilitares que creaban las comunidades que quedaron bajo su dominio durante la época en la que este grupo tuvo mayor influencia. Por otro lado, cuenta con información de fuentes académicas, que le permite realizar análisis más profundos sobre los hechos que ve en las noticias. De ahí que cuando se le preguntó por la credibilidad que ella le daba a la versión de la serie en torno al inicio del paramilitarismo, como una venganza familiar, Nubia señalara: “pues, es como una justificación, es la justificación de la formación de unas organizaciones, es simplemente justificar desde la parte humana (...)” (Caso No. 2). En otras palabras, en este caso el inicio del paramilitarismo en la versión de Bolívar es visto como un recurso narrativo, pero no se le dio credibilidad.

Por su parte, Pablo Pineda, quien cuenta con formación militar y ha trabajado en el Guaviare (según sus declaraciones esto sucedió en la época en la que todavía los grupos paramilitares no se habían desmovilizado y tenían dominio sobre algunas zonas del país), tiene una perspectiva del conflicto cercana a la de los actores armados, por lo que parece centrar su experiencia del conflicto en los hechos de guerra, como ataques armados, atentados, operaciones contra el narcotráfico, etc. Esto hace que, al ser interrogado sobre la interpretación que se había hecho de los hermanos Castaño en la serie, respondió que “es un porcentaje mínimo de crueldad de lo que en realidad ocurrió, de los hechos que en realidad ocurrieron” (Caso No. 4). Es decir que, dada su familiaridad con esa cara específica del conflicto, él considera que tal situación es todavía más violenta de lo que se ve en pantalla.

Lo anterior permite ver que, como lo señala Morley, los contenidos mediáticos, antes que definir opiniones o crear actitudes entre las audiencias, se articulan con otras estructuras de

sentido, desde donde son interpretados. En este sentido, es muy probable que la experiencia del conflicto que tienen tanto Nubia como Pablo no sea el común denominador entre las audiencias de la serie; sin embargo, es importante señalar aquí los múltiples lugares por los que el conflicto armado ha entrado a los hogares, creando perspectivas para pensarlo que son diferentes a las expuestas en los noticieros. Como lo permite ver su experiencia, el conflicto armado puede verse asociado a trabajos de grado, posiblemente también a investigaciones de colegio, o al servicio militar que prestan los bachilleres colombianos, etc. Todas estas formas de acceso al conflicto son estructuras de significación desde donde se interpretan las noticias, generando lecturas críticas sobre ellas.

Ahora bien, teniendo más claro el papel de la prensa en las opiniones que sobre el conflicto se crean las audiencias, debe establecerse cómo influyó esta compleja dinámica del consumo de noticias con la recepción de “Tres Caínes”, puesto que una cosa es el ejercicio crítico que se hace frente a los programas informativos, y otra el reconocimiento de los hechos que allí se exponen. Esto último es lo que más ventajas ofrecía a la historia de Bolívar, que la prensa hiciera posible la fácil identificación de los referentes sobre la historia nacional que él empleó en su obra.

Al respecto, puede decirse que las familias adoptaron una posición intermedia, dado que en ocasiones la crítica hecha a la prensa se replicó con respecto a la serie. En otras ocasiones, se consideró que el uso de valores-noticia le aportaba credibilidad a la historia.

¿Qué piensan ustedes de la interpretación que hicieron de los hermanos Castaño?

Ivonne Lozano: Pues la verdad a mí me pareció que los hicieron ver como buenos, los enaltecieron a ellos y pues no me parece porque ellos siempre fueron unas personas muy violentas y muy malas y pues desde ese punto de vista no me pareció.

¿Pero estuvo de acuerdo con los puntos de vista que quisieron dar en la novela?

Ivonne Lozano: No, para nada, o sea me pareció muy buena la serie, me gustó, por los actores y eso, pero como los hicieron ver a ellos no. A veces eran buenos y a veces eran malos, y eso no.

En algunos casos puede notarse un desacuerdo con el protagonismo que se le dio a los paramilitares. Desde esta perspectiva, la estrategia narrativa en la que los jefes paramilitares se convierten en villanos y luego en héroes, genera confusión y desdibuja la violencia con la que estos grupos armados atacaban a las comunidades. También es posible ver que frente a hechos violentos en los que se resalta al victimario y se invisibiliza a las víctimas, las audiencias suelen mostrar una mayor sensibilidad frente a éstas. Pues ante la dramatización de atentados dirigidos a la población civil, las familias se detienen a pensar en las víctimas anónimas, de las cuales el dramatizado no da cuenta.

¿A usted le gustan las series en general o le gustan de manera específica o de manera completa más las que hablan sobre la historia del país?

Rosa de Sánchez: Pues en sí es que todas las historias que pasan sobre narcotráfico, paramilitarismo, por lo menos “Pablo Escobar” sobre el narcotráfico, “El Capo” sobre el narcotráfico, “Pandillas, guerra y paz” la delincuencia común, las pandillas de los barrios como lo que sucede que, según eso, es en Ciudad Bolívar, pero es en todas las partes de Bogotá las hay, en todas las comunas, en todo eso, que el sicariato. Entonces sobre todo eso es lo que se ve reflejado ahora en las novelas, entonces pues uno las ve muchas veces porque, ¿cómo le digo yo?, uno a veces es masoquista y le gusta recordar lo que pasó. Porque, por lo menos cuando Pablo Escobar mandó poner la bomba en el DAS, cuánta mujer, cuánta gente no mató, no creo que él haya matado ahí a ninguna persona de las que a él lo perseguía o según él le hizo daño, mató gente inocente, gente que iba a trabajar, a ganarse un salario para mantener la familia, no creo que haya caído ninguno de los que ellos hayan querido matar. (Caso No. 1).

Como se ve, a pesar de que la serie haya mostrado solo una cara de los hechos, aquella que habían posicionado los noticieros y que visibilizaba únicamente a los victimarios, los espectadores que vivieron la época narrada vuelven sobre esos mismos sucesos, pero desde una perspectiva diferente. En el caso que vemos aquí, el recuerdo que genera la dramatización de la bomba en las instalaciones del DAS no está relacionado con la institución, ni tampoco con los protagonistas de la serie, sino con quienes se encontraban allí en ese momento. En este caso, Rosa parece lograr cierto grado de identificación con estas víctimas al pensar en ellas desde lo que pudo haber sido su cotidianidad, ir al trabajo, tener una familia, con necesidades que cubrir en su día a día, etc.

Por otro parte, frente a los valores-noticia que se priorizan en la serie, exaltando la violencia y subrayando el gusto por lo dramático, lo raro, o lo impactante, pueden observarse varios casos en los que esto fue identificado como parte importante de la realidad.

¿Le pareció realista la serie?

Iván Leonardo Trujillo: Pues fue muy buen trabajo de recreación la verdad, la serie lo hacía transportar a uno a esa época cuando los Castaño estaban relativamente gobernando en cantidad de pueblos, el vestuario, la personificación, el maquillaje es muy bueno. Los actores, el elenco de la novela fue muy bueno, hicieron sus papeles muy buenos, los recrearon diría casi que perfectamente, fue muy buena en si la escenografía de la novela. Los hechos, la violencia, toda la crueldad de la época, sí se veía muy real. (Caso No. 7).

Luisa Rodríguez: Pues en cierta parte mostraron la realidad, o sea mostraron el momento de la violencia que ellos tuvieron en este país. (Caso No. 6)

Nilderd Gómez: A mí me parece que estuvo bien, pues es lo que yo le dije, uno sabe que la interpretación fue buena y que ellos trataron de hacer algo parecido a lo que fue, pero todo el mundo dice “no, si es que fue muy violento”, pero se sabe, por todas las cosas que han pasado que eso fue así, pura violencia. (Caso No. 3)

La relación que se teje en estos casos entre la violencia, o la crueldad y la realidad parecen ser fruto del acostumbramiento al trabajo realizado por la industria informativa, la cual tiende a mostrar los hechos desde perspectivas en las que permanentemente se exalten la guerra. Esto, como ya se ha señalado, está relacionado con las fuentes empleadas por los periodistas, quienes dan prioridad, por un lado, al lenguaje bélico con el que se expresan los miembros de grupos armados, y por otro lado, al drama propio de las declaraciones de madres, vecinas, testigos que subrayan el dolor y el carácter trágico de los hechos.

Las diferentes lecturas – la radical, la crítica y la preferente, realizadas por estas audiencias, frente al mismo producto comunicativo, ponen en evidencia la complejidad del consumo doméstico de televisión. En este caso, se rechaza el protagonismo dado a la ambigua representación del paramilitarismo, en la relación que establece el código mediático entre

víctima y victimario, se va más allá de lo que permite ver la serie, al victimario, para centrar la mirada sobre lo que no muestra, la víctima, y se acepta cierta perspectiva de la realidad ligada a la violencia.

Finalmente, frente al sesgo ideológico que favorece la versión del conflicto que tiene el Estado, puede verse que la opinión que se tiene tanto de los actores armados, como de la clase política, es igualmente desfavorable para todos.

¿Qué opinión tiene usted de los actores del conflicto, de la guerrilla, de los paramilitares, del ejército?

Rosa de Sánchez: Que la guerrilla se le olvidó para que inventaron ellos que eran guerrilleros, según ellos cuando empezaron a hacer eso era por tener una Colombia mejor, porque estaban luchando por los derechos de los campesinos, por el derecho del pueblo, pero nunca se hizo eso. Ellos ahora luchan por lo de ellos, por secuestrar, por matar, por tener plata, por tener un poder no más. Los paramilitares fueron como aliados con el ejército para matar gente por qué sí, para poder traficar la droga sin problemas con la ayuda del ejército y todo eso, para mí eso es el paramilitarismo. El ejército, eso es una parte que yo creo que de cien uno se salva de no ser corrupto, eso se ve a diario que entre los más grandes Coroneles, generales hasta el más simple soldado es corrupto, eso no hay que escoger.

¿Y de los otros que no son actores del conflicto, pero que ayudaban al conflicto que eran todos estos políticos, alcaldes, gobernadores usted qué piensa de eso?

Rosa de Sánchez: Corruptos por plata, gente que uno con su voto, uno va y da su voto pensando en tener no para uno si no tal vez para sus hijos pa' sus nietos un mejor futuro que tengan como más posibilidades para estudiar, para hacer más adelante mejores personas. Pero no, nunca se ha visto nada de eso que ningún político vaya a hacer algo por el pueblo, el político va por lo de él, los políticos van por lo de ellos y ahí estamos viendo gente que quiere apoderarse del poder y nunca salir del poder; los congresistas que llevan años robándole al pueblo, que llevan haciendo leyes al acomodo de ellos, entonces ya esto es un país que ya no hay quién lo arregle. (Caso No. 1).

Ivonne Lozano: Claro que eso no, yo no saco la cara por nadie, para mí tanto la guerrilla, como el ejército, como el ELN, los paramilitares para mí todos son iguales, simplemente pues que el ejército mata a nombre del ejército, de defender a Colombia pero ahí están los falsos positivos que eso no tiene

razón de ser entonces simplemente los hacen pasar como buenos, pero a la larga todos son los mismos. (Caso No. 6)

Iván Rodríguez: Bueno pues en sí esas tres fuerzas que son como el punto de vista de cada ideal político, bueno frente al paramilitarismo son unos asesinos, son una gente que no tiene mucho ideal que nacieron realmente solamente para acabar con la guerrilla no tuvieron ideales en sí como para liberar el pueblo, en sí lo hicieron fue para asesinar a la guerrilla, terminar con la guerrilla, lo que está pasando ahorita con el presidente Uribe. El ejército es una fuerza bruta que usa el Estado para poder sentirse fuerte, porque realmente el ejército es otra forma de hacer guerra, así digan que es la parte buena del Estado es otra fuerza bruta, otro poco de asesinos que muchas veces sobrevaloran sus cargos y creen que pueden hacer lo que quieran con los ciudadanos, con las personas que vivimos aquí en Colombia, son otra manada de asesinos y la guerrilla bueno realmente yo no considero ahorita como las FARC, el ELN yo no los considero guerrilla, los considero también unos masacreros, unos asesinos, pues realmente ellos se desviaron mucho de sus ideales y se fueron fue al narcotráfico, al asesinato, al asesinato de personas inocentes. La única fuerza armada que creo que fue realmente una guerrilla y que realmente siguió sus ideales fue el M-19 que se metían con las personas que eran, con los políticos, no asesinaban a las personas del común, ellos iban por el pueblo y si eran de ideales claros y fuertes. (Caso No. 7).

Pablo Pineda: Todos van por lo mismo; el ejército es el brazo armado del poder ejecutivo, lo mismo busca la guerrilla y lo mismo buscaron los paramilitares “el poder”. (Caso No. 4).

Estos fragmentos son los que exponen de manera más clara cómo individuos de diferentes edades, oficios, géneros (ver tabla No. 1) tienen una imagen similar de los actores armados. Para ellos, tanto el conflicto, como el Estado, están en manos de asesinos y corruptos y para afirmarlo ofrecen algunas evidencias como los falsos positivos, el gobierno de Álvaro Uribe, o también critican a los diferentes agentes armados y los políticos desde una perspectiva general, haciendo alusión “al poder”, llamándolos “corruptos” o “masacreros”. Estas declaraciones permiten afirmar que, desde su perspectiva, la falta de norte ideológico de los grupos armados deslegitima sus acciones y hace que las muertes de los civiles no tengan ninguna justificación. Además de esto, debe notarse también las consideraciones sobre la guerrilla, grupo sobre el cual hacen un mayor análisis, al considerarla como una forma particular de lucha que relacionan con valores positivos como “ayudar al pueblo”, “tener una Colombia mejor”, “ideales políticos claros”, etc. A pesar de esto, señalan que la

manera en que se han materializado estos grupos es contraria a su forma de lucha, pues las FARC, o el ELN, son relacionados con contenidos negativos, y calificados como “asesinos”, “ellos van por lo de ellos, por secuestra, por tener plata”, etc.

Esta perspectiva de las cosas permite inferir una lectura negociada, en la cual, ante las escenas de corrupción protagonizadas por la clase política y los agentes del Estado, así como las relacionadas con sevicia y crueldad en los grupos armados, la interpretación sería afirmativa, pues tales imágenes coinciden con sus otros marcos de significación sobre este tema. Mientras que al ver escenas en las que de alguna manera se favorecía al Estado, tales como dramatizaciones de ágiles y eficaces operativos del ejército contra bandas delincuenciales, o de reuniones de altos funcionarios públicos tratando de solucionar problemas de orden público, las audiencias hayan mantenido una lectura radical.

Para redondear esta primera descripción sobre las competencias de las audiencias necesarias para identificar el contenido de la serie, debe señalarse que la prensa y de manera particular los noticieros, son las fuentes de información más importantes sobre el conflicto. A pesar de ello, los televidentes han establecido una serie de comparaciones que les permiten discriminar los informativos con el fin de obtener información, que a su juicio, sea más creíble y objetiva. A esto deben sumarse las diversas fuentes de información que permiten el ingreso de nuevas versiones sobre el conflicto armado al ámbito familiar, condicionando la recepción que se hace de la información a la que se accede sobre ese tema. Por otro lado, es necesario subrayar que las iniciativas críticas frente a la prensa operan de manera selectiva en la lectura que realizan de la serie, pues en ocasiones los sesgos ideológicos o el sensacionalismo de la representación del conflicto fue rechazado, de la misma manera que sucede cuando es visto en la prensa; sin embargo, de manera paralela a este rechazo, la representación de la realidad desde la violencia y la crueldad, es plenamente aceptada.

Competencias para el género

Junto con las competencias necesarias para reconocer el conflicto armado representado por Bolívar, las audiencias deben contar con competencias adicionales que les permitan comprender los géneros narrativos empleados. Como se advertía anteriormente, en “Tres Caínes” pueden diferenciarse elementos característicos tanto del melodrama, como de la historia de acción. Por tanto, en lo que sigue nos ocuparemos de observar la manera en que estos géneros y las competencias requeridas para su comprensión condicionaron las lecturas realizadas.

Respecto al melodrama, se señaló que esta serie había estado centrada en el contexto familiar de los Castaño, lugar elegido por Bolívar para situar personajes estereotipados llamados a despertar los sentimientos básicos – “miedo, entusiasmo, lástima, risa” (Martín-Barbero, 1992, 45). Por ello, se hace necesario pensar el planteamiento del drama familiar y la manera en que éste fue decodificado por los miembros de las familias entrevistadas con el fin de ver hasta qué punto el reconocimiento de las reglas del melodrama que estructuran las relaciones familiares entre los Castaño, llevó a la aceptación de la codificación del conflicto creada en “Tres Caínes”.

Una de las principales características de esta serie, como se indicó en el capítulo dos, es que argumenta que la causa del paramilitarismo es el secuestro y posterior asesinato del padre de los Castaño por parte de la guerrilla. Motivados por el odio y el dolor los tres hermanos (Fidel, Vicente y Carlos) juran vengar la muerte de su padre, acabando a todos los grupos insurgentes del país. A partir de ese momento, de manera paralela al inicio y crecimiento de las AUC, empezarán los problemas en la casa Castaño, pues las actividades delictivas de los fundadores de las autodefensas generan múltiples enfrentamientos entre los hermanos, causándole un gran dolor a su madre, quien debe ver como se desintegra su familia. De esta manera, en “Tres Caínes”, el hogar de los Castaño se convierte en el lugar en el que ellos pagarán todo el daño causado al país.

En este contexto, la madre de los Castaño, Flor de Castaño, se convierte en la víctima del melodrama, que representa a la mujer inocente y abnegada que cae en desgracia desde el momento en el que la guerrilla de las FARC secuestra a su esposo. La guerrilla, por su parte, ocupa el lugar del villano, encarnando el mal radical que arruina la armonía familiar. A lo largo de la serie, el lugar del villano será ocupado por otros personajes: paramilitares, militares, narcotraficantes, políticos corruptos etc., sin embargo, el lugar de la víctima se mantiene de forma invariable en el hogar de los Castaño, representada en la figura materna. Por lo cual, a pesar de la dramatización de masacres, torturas, desapariciones, etc., las víctimas del conflicto solo pueden ser asociadas con ese personaje.

Por su parte, las tomas de los pueblos, los ataques a la población, los ajustes de cuentas entre narcotraficantes, etc. son reconstruidos a través del género de las historias de acción, en su puesta en escena se hizo un gran derroche de efectos audiovisuales, destinados a despertar emoción y mantener en vilo al televidente. A su vez, se pudo observar otro recurso típico de este género narrativo en la obra de Bolívar: el empleo de los personajes femeninos como objetos de deseo, con lo cual se busca atraer a la audiencia masculina. Estos mismos papeles femeninos fueron empleados, en la serie para representar a las mujeres víctimas de la violencia de género en el marco del conflicto.

Este uso de los personajes de la historia de acción para reconstruir la violencia de género, tiende a legitimar esta forma de violencia, y desdibujar su especificidad dentro del conflicto, al invisibilizar aspectos importantes relacionados con este delito, como su sistematicidad y su uso particular como un arma de guerra. Por ello, también se indagó por la violencia de género representada en la serie con el fin de establecer si las audiencias habían decodificado este problema particular a través de las mismas matrices de sentido en las que fue codificada.

Así, dada la importancia que tuvo en la creación de la historia la jerarquización de los personajes y situaciones impuesta a través los géneros narrativos, parte del trabajo de campo estuvo centrado en observar cómo afectó la recepción este orden establecido. Para esto, se hicieron preguntas relacionadas con el personaje del padre de la familia Castaño,

con la mamá, y con el personaje de Carlos Castaño, y se indagó por otros aspectos relacionados con locaciones, efectos audiovisuales, caracterización de personajes etc. Estas preguntas pusieron en evidencia que la estrategia narrativa empleada por Bolívar sí tuvo una incidencia importante en la recepción del conflicto armado. Atendiendo al desarrollo melodramático de la historia, puede verse que éste logró que el paramilitarismo se viera como un fenómeno justificado en muchas ocasiones.

¿Qué piensan de la historia del papá de los Castaño?

Rocío Pérez: Bueno yo pienso que eso fue lo que vivieron muchas personas trabajadoras, campesinas en esa época, que por el hecho de tener algo de dinero se quisieron aprovechar de ellos y quitarles lo poco que habían conseguido con su trabajo, que eran donde empezaron las extorsiones de la guerrilla, y era o tocaba cumplirlas o morían no había otra opción. (Caso No. 4).

Nilderd Gómez: Pues que ahí fue donde comenzó todo ¿no?, pues ese fue el motivo para que Carlos Castaño se volviera paramilitar y pues personalmente pienso que cada uno tiene su forma de pensar y que pues si ese fue el motivo que a él lo llevó para querer matar guerrilleros pues respetable. Entonces, por los motivos que ellos se crearon no eran malos, lo malo fue que entró el narcotráfico y los políticos pues a manejarlos, pero pues ese motivo fue por lo que ellos empezaron. Como todo tiene algo para comenzar, ellos precisamente porque los guerrilleros estaban matando a las personas cercanas a ellos, porque estaban desplazando, entonces ellos quisieron simplemente como trancar a los guerrilleros. (Caso No. 3).

En ambos casos, la ficción propia de la trama melodramática propuesta por Bolívar en torno a la familia es vista como la causa real del paramilitarismo²³. Sin embargo, cada respuesta presenta una forma diferente de asociar la tragedia familiar al conflicto nacional. En el primer caso, lo sucedido con el padre de los Castaño se toma como metáfora de lo que pudo ser la situación de muchos otros que, acorralados por las injusticias de la guerrilla, se vieron obligados a defenderse, creando este tipo de grupos. En el segundo caso, la relación entre el asesinato del padre y el inicio del paramilitarismo no se ve como una metáfora de la realidad, sino como la realidad tal como pudo haber pasado, lo cual parece subrayar la valentía de los Castaño al enfrentarse a la guerrilla. De igual manera, las dos

²³ Esta aceptación del origen del paramilitarismo fue el común denominador de todas las familias, excepto en el caso de la familia Torres Trujillo.

interpretaciones de esta parte de la historia tienden a justificar el paramilitarismo al aprobar la venganza familiar como móvil para la creación de este tipo de grupos armados. Esto permite evidenciar que, al poner a la familia en el centro de la estructura melodramática, no solo se justifica el paramilitarismo, también se crea un lazo de identificación entre los Castaño y las audiencias familiares.

¿Qué piensa sobre la interpretación que hicieron de los hermanos Castaño?

Rosa de Sánchez: Pues fue buena y si todo lo que pasaron por la televisión fue como pasó, pues fue bastante duro, por lo menos yo me imagino la mamá de los muchachos, de esos muchachos, fue muy duro para ella ver los hijos convertidos en unos asesinos, asesinando hasta los hermanos. (Caso No, 1).

John Trujillo: Pues pienso yo que como en cualquier serie o familia o ente del Estado, donde haya poder, el poder enceguece y eso les sucedió a ellos, de hecho, nos dábamos cuenta que la última persona a la que irrespetaron fue a la mamá y yo creo que ese es el ser más sagrado que tenemos pero el poder, la maldad y el dinero los enceguece de tal manera que perdieron el respeto hasta por su propia madre que era el ideal por el que empezaron a luchar por su propia familia y terminaron matándose entre ellos mismos (...) (Caso No 7).

¿Recuerdan algún capítulo que les haya gustado mucho o que les haya gustado mucho?

Nilderd Gómez: El final me impactó porque pues eso si ya es como sentimiento que llegue el hijo que quedaba y vaya a abrazar a la mamá y la mamá pues esté brava y le diga que no lo perdona y que lo maldice toda la vida, pues no es por la maldición de la mamá, sino es porque uno se pone a pensar: “una señora tener tantos hijos y tan de malas que todos los hijos preciso se le fueron por ese camino”. (Caso No. 3).

Vemos aquí una alusión permanente al personaje central de la casa Castaño, la mamá. Ella, en tanto víctima, logra despertar un fuerte sentimiento de empatía entre las audiencias, Lo cual, en principio, no tiene nada de extraño, pues es justo lo que corresponde con su papel en la estructura melodramática. Sin embargo, al lograr esto, se genera un efecto importante sobre la lectura del conflicto, puesto que, el dolor padecido por este personaje ficticio se convierte en una forma de expiar las culpas de los verdaderos Carlos, Fidel y Vicente Castaño. Como se ve en estas entrevistas, durante la recepción, el contexto familiar de los

Castaño se pone siempre en comparación con el propio, generando algunas formas de identificación entre las audiencias y los personajes. En esta operación en la que los ámbitos familiares se mezclan, se evidencia que las familias entrevistadas, como era de esperarse, consideran la tragedia familiar como la peor desgracia que alguien pueda padecer, subvalorando cualquier otra forma de sufrimiento. De esta manera, la víctima en el melodrama se convierte en la víctima del conflicto, lo cual coincide con la perspectiva de Gustavo Bolívar.

El personaje de la madre de los Castaño cumple además un rol pedagógico en la serie, dado que expone las perfectas cualidades de la mujer abnegada y hogareña que se propone como modelo a seguir, como puede verse en este ejemplo:

¿Hay algún personaje en especial que les haya gustado más que el resto?

Pablo Pineda: A mí la mamá, centrada, muy pausada y siempre expresándole el amor a sus hijos pese a todo lo que ellos estaban haciendo. Por lo menos los hombres aún confiaban en su núcleo familiar.

Como es posible ver aquí, al igual que en las demás declaraciones de los entrevistados/das en las que se alude a este personaje, Flor de Castaño solo se hace digna de admiración porque su proceder es el propio de una madre: ser paciente, prudente, amar a sus hijos de forma incondicional etc. Al subrayar el valor que se da socialmente a estas características del personaje, se desdibujan otras posibles identidades asociadas a ella como mujer. Al respecto debe tenerse en cuenta que el melodrama, además de las características aquí señaladas, también debe ser pensado como un modo de narración asociado al público femenino, ya que las competencias culturales que hacen de la mujer sujetos idóneos para ver telenovelas vienen de la mano de los discursos sobre la feminidad (Morley, 1996, 187-188). Por esto la serie, como cualquier otro melodrama, plantea a través del personaje materno, un modelo femenino digno de admiración, que funge como mecanismo para interiorizar algunos discursos que construyen el género femenino, desde su condición biológica. Desde esta comprensión de lo femenino, las mujeres tienen por función primordial cuidar de su familia, y por tanto sustraerse del ámbito público para resguardarse en el hogar. En este sentido, se reconoce en el melodrama una función pedagógica centrada

en la formación de la mujer, de manera que a través de la historia de la protagonista, ésta refuerce una serie de prácticas y discursos relacionadas con el cuidado del hogar.

Como vemos, el empleo del melodrama como recurso narrativo hace que los sentimientos tanto de lástima, como de admiración queden asociados irremediamente a la familia Castaño. Con lo cual, a pesar de la visibilización en la serie de toda la violencia asociada al paramilitarismo, ésta se desdibuja al contraponerla con los buenos sentimientos y situaciones loables que se desarrollan en el hogar de los jefes paramilitares.

A estos condicionamientos narrativos impuestos por el melodrama, deben sumarse los que vienen de la mano del género de acción. Éste fue empleado no solo para reconstruir los hechos de guerra como espectaculares escenas de acción, también los personajes femeninos y masculinos propios de este género fueron empleados para construir tanto a las víctimas como a los victimarios relacionados con la violencia de género en el marco del conflicto. Frente a la construcción de estos personajes se encontró nuevamente una posición ambigua, pues por un lado, tienden a mantener perspectivas críticas o radicales frente a la construcción de personajes femeninos, mientras se tiende a una lectura preferente en el caso de los personajes masculinos.

En relación con los personajes femeninos, se observó que la codificación de Bolívar fue interpretada desde otro tipo de marcos conceptuales que permiten cuestionar la versión del libretista.

¿Y ustedes qué piensan de la violencia de género que se veía en la serie?

Pablo Pineda: Por lo menos en esa serie la hacían ver como objeto, en el caso de lo que mostraban ahí, que eran muy mujeriegos, la hacían ver como un trofeo. La realidad en la guerrilla y en el paramilitarismo es que las mujeres que se muestran y tienen poder, no es porque sean mujeres, es porque demuestran su sesgo, su odio y su poder de combate por encima de muchos hombres. (Caso No. 4).

Aquí se aprecia un desplazamiento en la perspectiva de un representante del público masculino, en su lectura de este aspecto concreto—la mujer como objeto de deseo, hacia una

perspectiva de la mujer como integrante activa de grupos armados ilegales. Al ubicarla en este nuevo lugar, le quita su estatus de víctima y le otorga la capacidad para deslazarse por diversos lugares de la jerarquía de la organización a la que pertenece. Esta lectura está realizada desde un marco conceptual en el que prima un conocimiento sobre las estructuras y dinámicas de guerra de los actores armados, que le permite a su poseedor oponerse al código que le ofrece el seriado.

Nubia Torres: Pues primero que es como la tradición yo decía que de pronto utilizan a la mujer simplemente como la diversión y después de que no nos sirve pues acabemos con ella y hasta en la misma familia, o sea es la discriminación de género pero también es como por el pensamiento paisa. Pues todos no son paisas, porque hay paramilitares de muchas regiones, pero en todo caso es como mostrar eso, el poderío del hombre, el hombre en el sexo masculino y entonces ahí resaltan como de una u otra manera lo mismo que muestran cuando son las series de narcotraficantes, las mujeres sirven para dar placer, sirven para servir de espías para una cosa, de campaneras pero no sirven para más, no son las que ayudan a formar una organización toman decisiones, no, simplemente son como el comodín que nos va a ayudar para realizar esto y esto pero no muestran más y de pronto a veces la violencia no es solamente la violencia física sino también la violencia de discriminar, de no incluir de todo ese tipo de cosas. (Caso No. 2).

Aquí aparece un juicio diferenciado sobre tres manifestaciones de la violencia de género: una en la que se objetiva a la mujer y su reduce a su apariencia física, otra relacionada con la institución familiar y los discursos que construyen a sus diferentes miembros y una más que visibiliza la violencia de la representación femenina en este tipo de series. Esto permite ver nuevamente una perspectiva radical frente a la serie, donde la violencia de género no se ve como algo relacionado solo con un fenómeno social, sino que atraviesa múltiples estructuras sociales.

A esta lectura de oposición se suman otras donde se alude a diferentes sectores de la sociedad, unos directamente asociados al conflicto armado y otros que no lo están para señalar cómo desde múltiples lugares se construye un tipo de mujer débil que es opacada y subyugada por la población masculina.

¿Y ustedes qué piensan de la violencia de género que se veía en la serie?

Rocío Pérez: Es que yo pienso que hasta en eso los grupos armados ejercen el poder; en el machismo siempre tienen que sobresalir ellos, la mujer no he visto o han sido muy pocas las mujeres que yo veo que sobresalgan en esos grupos armados siempre es el hombre, siempre es lo que ellos piensan y quieren y la mujer siempre va a ser como su acompañamiento únicamente. (Caso No. 4).

Rosa de Sánchez: Pues que como siempre la mujer ha llevado del bulto, siempre el hombre y sobre todo los hombres que se sienten con un poquito de poder siempre han llevado la mujer por delante, siempre ha sido mejor dicho primero que a la mujer la utilizan como objetos a las muchachas bonitas que son modelos, que son reinas de belleza a ellas les pagan porque les presten los servicios y por ellos sentirse lo más grande que es por tener una mujer bonita como quien dice inalcanzable para otros pero que con plata se puede hacer, entonces con eso qué, están tratando a la mujer como un objeto, la están comprando y a las campesinas y a todo eso. (Caso No. 1).

Tales declaraciones nos permiten inferir que, a pesar del gran despliegue de efectos audiovisuales propios del género de acción, que como veíamos se extienden hasta el cuerpo de la mujer para convertirlo en un objeto deseable, las audiencias identifican esta mercantilización del cuerpo femenino como algo negativo, con lo cual no se encuentran de acuerdo. Adicionalmente, reconocen que la sociedad promueve de diferentes maneras el dominio masculino, lo cual, por supuesto trae consecuencias nefastas para las mujeres.

Al caracterizar la lectura preferente se dijo que los tres hermanos Castaño fueron empleados para reproducir los modelos masculinos que corresponden este género narrativo. Para justificar la hipermasculinización de estos personajes, se mantiene una constante rivalidad entre ellos a lo largo de la serie, ya sea por mujeres, con lo cual se resaltan los atributos viriles propios de los personajes masculinos de las historias de acción, o también por dinero, lo que permite resaltar un conjunto de principios característicos del héroe. En el primer caso, el antagonismo se mantiene entre Carlos y Fidel, pues ambos se fijan siempre en la misma mujer. En el desarrollo de esta situación, Carlos se presenta como el hombre considerado y amoroso que obtiene el amor sincero de las jóvenes, mientras que Fidel es su opuesto, las golpea y termina ordenando siempre que las asesinen. Por su parte, Carlos y Vicente mantienen un enfrentamiento por sus diferentes calidades morales, ya que Vicente quiere fortalecer sus lazos con los carteles del narcotráfico para obtener más dinero,

mientras que Carlos busca alejarse de estos criminales para mantener el norte ideológico que originó su lucha, acabar con la subversión.

Así, Carlos Castaño, caracterizado como un galán con principios morales, se convierte en otro personaje digno de elogio y admiración, como puede verse en estas declaraciones:

¿Qué personajes le gustaron más?

Iván Leonardo Trujillo: Pues realmente me pareció muy interesante el papel de Carlos Castaño, el man a pesar de ser un asesino, a pesar de tomar venganza contra la guerrilla, el man siguió con sus ideales siempre. Por eso fue que su propio hermano lo asesinó, porque su hermano Vicente, si no estoy mal que se llama, él que quería seguir con el narcotráfico, quería volver el paramilitarismo igual que el narcotráfico, igual que sucedió con la guerrilla y Carlos Castaño no quiso, él quiso seguir con sus ideales; secuestros, asesinatos pero era por una causa idealista no por ganar dinero sucio. (Caso No. 7).

Nilderd Gómez: Carlos Castaño, a mí me gustaba porque él era sincero y él decía que él el narcotráfico lo usó fue para conseguir plata para matar a los guerrilleros, o sea era una persona que uno dice uyyy pero es que era un asesino. Pero él tenía su filosofía, él quería era matar guerrilleros no quería nada más, entonces fue lo que me gustó y además la interpretación, hablando de farándula, entonces sí. (Caso No. 3).

Vemos en este caso que aparece nuevamente la preocupación entre las audiencias por la cuestión ideológica que guía a los grupos armados, cuando se aludió anteriormente a la imagen desfavorable que tienen estos grupos, una de las razones que soportaba el juicio que se realiza sobre ellos era su falta de norte ideológico. Esta reflexión en torno a los diferentes actores armados, les permitía a las audiencias tener una distancia crítica frente a lo que les ofrecía la serie, sin embargo, el dramatizado en su reproducción estereotipada del conflicto, les ofrece un replanteamiento de la situación, al presentarles un actor armado con ideales. Estos ideales, sin embargo, se encuentran arraigados a experiencias que les son cercanas a las audiencias, como la unión y la armonía familiar, las cuales, como se ha observado a lo largo de este escrito, está asociado a una serie de mecanismos ideológicos que condicionan la producción de sujetos femeninos, y los constriñen a sus funciones reproductivas y por tanto al cuidado del hogar.

Niveles de aceptabilidad de la lectura preferente y lugares desde donde se realizan

Llegados a este punto, debe ofrecerse una visión de conjunto en torno a las lecturas de la representación del conflicto creadas en “Tres Caínes”. Como se puso en evidencia al hacer una primera aproximación de los marcos referenciales sobre el conflicto armado con los que cuentan las familias, las industrias informativas son la principal fuente de referentes en torno al tema. Esto implica que su proyección espectacularizante y amarillista del conflicto se ha venido posicionando como uno de los aspectos reales de la guerra en el país. Por su parte, la actividad crítica frente a la prensa, resultado de la comparación entre informativos y los criterios empleados para juzgar sus contenidos, se transfirió a la serie, haciendo que, en ocasiones, las audiencias mantuvieran distancia frente a aspectos de la representación del conflicto, como el protagonismo dado a los paramilitares o la invisibilización de las víctimas.

Esta dinámica permanente entre aceptación y rechazo del código preferente nos permite concluir que, frente a las competencias necesarias para reconocer los referentes del conflicto tenidos en cuenta por el libretista, la interacción permanente con la prensa ha creado en las audiencias algunas de las estructuras de significación que contribuyeron a realizar una lectura negociada, en la que se aceptan algunos aspectos de la representación como su violencia desmesurada, mientras que se rechazan otros, como aquellos en los que se ofrece una cara favorable del Estado o de las FF.AA.

Otra cuestión que debe notarse frente a estas competencias es que están distribuidas de una manera homogénea entre hombres y mujeres adultos, pues en ambos casos han adquirido las prácticas de ver y clasificar contenidos noticiosos. Sin embargo, esto no sucede de la misma forma entre los menores, ya que en la mayoría de las familias, los hijos no respondieron las preguntas relacionadas con los noticieros, y en otras contestaron de manera concreta que no veían noticias. Así, la diferencia generacional, aspecto que ya había sido visto asociado a las pláticas entre padres e hijos, se convierte en una de las condiciones que determina la lectura que se haga del conflicto televisado en el contexto doméstico, pues al no tener la práctica constante de ver noticias y tampoco emplear otros medios para

informarse sobre el tema, sus referentes sobre el conflicto tienden a hacerse poco claros, como puede verse en este caso:

¿Qué opinión tienen sobre los actores del conflicto?

Luisa Rodríguez: Yo lo que pienso ahí, lo que me pasó a mí personalmente o sea es que digamos, estoy muy confundida no está claro como cuántos son los grupos armados, como cuáles pertenecen a éste lado, pues ahí sí me parece que es falta de información de los medios sobre esas bandas. (Caso No. 6).

De otra parte, en relación con las competencias requeridas para comprender el melodrama y las historias de acción, se pudo observar que éstas tienden a fortalecer la lectura preferente en aspectos centrales, pues a través de la victimización de la madre de los Castaño y la conversión en héroe de Carlos Castaño, se logra la legitimación del proyecto paramilitar y la anulación de sus víctimas en el conflicto. Sin embargo, frente a la reproducción del prototipo de mujer empleado por el género de acción se mantiene una lectura de oposición, en la que se subraya el desacuerdo frente a la objetivación de su cuerpo, y la visibilización de la violencia de género como un problema estructural.

A diferencia de las competencias relacionadas con el contenido las relacionadas con los géneros narrativos no se encuentran igualmente distribuidas entre ambos sexos. Como se vio por la misma orientación de los géneros narrativos, la víctima del melodrama se convirtió en el personaje con el que más afinidad crearon las mujeres, señalándola como su personaje favorito, como en este caso

¿Qué personaje le gustó más en la serie?

Rosa de Sánchez: La mamá, porque a pesar de todo ella siguió luchando con los hijos que nunca se metieron con eso y siempre estuvo trabajando con ellos y trabajando honradamente. Aunque igual, seguía sufriendo todo el tiempo, porque no podía dejar de pensar en los que sí estaban allá matando y asesinando.

O como lo señalaba Nilderd Gómez al hablar del capítulo que más le había impactado, el sufrimiento de la madre que ve como su familia se desintegra, fue lo que más llegó a

conmoverla: “una señora tener tantos hijos y tan de malas que todos los hijos se le fueron por ese camino” (Caso No. 3).

Carlos Castaño, por su parte, es representado como el típico héroe virtuoso y musculoso cuyo aspecto físico tiene por objeto resaltar su virilidad, la cual se subraya además con todo el armamento que de forma permanente se empleó en su caracterización. La virtud de este personaje, que se hace presente en sus férreos principios de combatir a la subversión, manteniendo distancia con el narcotráfico lo convierte en un personaje digno de admiración. Esta caracterización llevó a que, en algunas ocasiones, los hombres tuvieran preferencia por este personaje. Ha de mencionarse que, en otras ocasiones, los entrevistados resaltaron el trabajo del actor que realizó este papel, considerando que su trabajo fue excelente pues logró un gran parecido con el verdadero Carlos Castaño.

¿Qué personajes le gustaron más y por qué?

John Trujillo: A mí personalmente el personaje que hizo Julián Román de Carlos Castaño me pareció bastante creíble, un excelente actor y pues lógicamente los que lo rodeaban, pero a mí personalmente el personaje que hizo era muy creíble. (Caso No. 7).

Pedro Martínez: Carlos Castaño, el que interpretaba Julián Román, que siempre mantenía uniformado, me pareció un personaje muy real. (Caso No. 1).

Se observa entonces que la construcción de este personaje como un hombre hipersexualizado y bélico, formateado por el género narrativo de las historias de acción, propició en el público masculino una tendencia hacia la lectura preferente, poniendo en evidencia la estrecha del poder ideológico de este género narrativo, pues a pesar de la crítica permanente a la violencia generada por los actores armados, son justamente las características del personaje masculino que exaltan la violencia las que más llaman su atención.

Conclusiones

¿Por qué soportan los hombres desde siglos la explotación, la humillación, la esclavitud, hasta el punto de quererlas no sólo para los demás, sino también para sí mismos? Gilles Deleuze

Cuando Jesús Martín-Barbero retoma esta pregunta de Deleuze lo hace para pensar el problema de la dominación desde la comunicación, pues considera que es allí donde está la clave de la liberación del oprimido. Esto se debe a que, al pensar la dominación como un proceso de comunicación el sujeto dominado adquiere un papel activo, como parte cómplice de su situación y también como fuerza que resiste a la misma (2006, 47-48). Esto es lo que se ha podido visibilizar a lo largo del presente estudio de recepción, que ha dejado al descubierto la manera en que diferentes estructuras de significación constituyen modos de representación del conflicto armado que lo reducen a un espectáculo ideologizado en favor tanto del Estado, como de las jerarquías sociales que regulan a los individuos según su condición biológica, su edad o su clase social. También ha permitido observar en las audiencias algunas formas de convivencia con este poder opresor y de igual manera se han mostrado los diversos escenarios de resistencia.

En el primer caso, al reflexionar sobre las similitudes existentes entre el trabajo realizado por el libretista de “Tres Caínes”, y las lógicas productivas de la prensa nacional, quedaron planteados los parámetros que rigen las representaciones del conflicto construidas por las industrias mediáticas. Tales parámetros, lejos de propender por una visión analítica y plural sobre los hechos de guerra que se narran, reproducen una imagen sesgada en la que se da prioridad a la perspectiva de los actores armados, así como a los hechos dramáticos y sensacionalistas en medio de los cuales se desdibuja la agencia política de las víctimas.

Este cubrimiento mediático está afectado por múltiples variables: por una lado las fuentes de información, las cuales son en su mayoría voces masculinas asociadas a las fuerzas armadas, razón que lleva a que se visibilice ampliamente la versión de los hechos que tiene este actor armado; mientras que las perspectivas de su contraparte o las de las víctimas brillan por su ausencia. Otra consecuencia de este fenómeno, es que el conflicto queda

asociado únicamente al combate entre los actores armados, dejando de lado los esfuerzos realizados por diferentes sectores, enfocados en la construcción de la paz, como lo señala Esperanza Hernández, a partir de 1980 pueden encontrarse diferentes iniciativas por parte de la sociedad civil afectada de forma directa por el enfrentamiento, para protegerse de los diferentes actores que ponen en peligro su vida.

Dentro de estas iniciativas de paz se identifican: La Asociación de Trabajadores Campesinos del Carare (Atcc) en la Provincia de Vélez, del departamento de Santander, en 1987; la Neutralidad Activa de la Organización Indígena de Antioquia (OIA), en 1994; la Comunidad de Paz de San José de Apartadó, en 1997; la Comunidad de Paz de San Francisco de Asís, en 1997; y la Asamblea Municipal Constituyente de Mogotes, de Santander, en 1998 (Hernández, 2000).

A pesar de la importancia de las actividades para visibilizar a las víctimas y los diversos modos en que se organizan y resisten ante el avasallamiento de sus verdugos, son excluidas de la agenda mediática, la cual se enfoca en exaltar los hechos más crueles de la guerra. Por otra parte, las pocas voces de mujeres que son tomadas en cuenta en el cubrimiento del conflicto, son, por lo general, empleadas para aumentar la carga dramática de las noticias. Otro aspecto importante de esta reconstrucción del conflicto armado que circula en la prensa nacional es su distanciamiento frente al trabajo académico, lo cual limita enormemente el análisis de los hechos que se cubren.

Este tipo de problemas asociados a las lógicas productivas de las industrias informativas, son perfectamente rastreables en el dramatizado que nos ocupa, pues como veíamos en el segundo capítulo, el proceso investigativo llevado a cabo por el libretista sigue el mismo patrón, solo que, no privilegia la versión del ejército o la policía, sino la de los paramilitares. Son ellos, los que le ofrecen a Bolívar el material que le permitirá reconstruir el conflicto armado desde una perspectiva bélica en la que priman los atentados, los secuestros, las persecuciones, etc. Las víctimas del paramilitarismo, por su parte, no son tenidas en cuenta como fuentes de información, aunque son pobremente representadas en breves momentos de la serie y a través de actores con muy poco reconocimiento; impidiendo con esto, la identificación entre el público y los personajes que ellos interpretan.

Junto a este recorrido por la ruta de investigación seguida por Bolívar, se observó la manera en que los géneros narrativos empleados por él ayudaron a la legitimación del paramilitarismo, al emplear los formatos estereotipados de los personajes propios del melodrama y la historia de acción, que hicieron posible la transformación a los jefes fundadores de las AUC en héroes y a sus familiares en víctimas. Entre tanto, las verdaderas víctimas de estos grupos armados de ultraderecha fueron convertidas en aliadas del narcotráfico, como se observó en el caso de los líderes de izquierda o en objetos deseables como sucedió con las mujeres que padecieron la violencia de género infringida por estos grupos armados.

Esta relación entre la izquierda y la delincuencia organizada es muy importante para visibilizar la manera en que el sesgo político a favor de la institucionalidad se cuela en la serie. A pesar de que en ella, a diferencia de lo que se acostumbra en la prensa, no se buscó de forma intencional darles la palabra a los agentes del Estado, en su narración la caracterización de la izquierda se mantiene fiel a la versión que sobre ella han creado y reproducido los diferentes gobiernos colombianos a lo largo de los últimos 60 años para deslegitimar esta orientación política. Junto a esta ideología que busca mantener el estatus de la clase política, la representación de las víctimas de violencia de género sirve para reforzar ideologías de género, que hacen de la mujer sujetos que importan únicamente por su aspecto físico.

Observar la lógica sensacionalista y manipuladora que entraña esta representación del conflicto y, de manera paralela, abrir el espacio para pensar en quienes voluntariamente se sometieron a este sistema de significación es lo que nos lleva a pensar en el consumo de este conflicto televisado desde la orientación que Martín-Barbero le da a la pregunta planteada por Deleuze, y por ello mismo, a indagar por las lecturas que en el contexto doméstico se hicieron de esta representación. Así, junto con la propuesta semántica creada por las industrias comunicativas, también se hicieron visibles las dinámicas de complicidad y resistencia en medio de las cuales las audiencias de la serie re-significaron la obra de Gustavo Bolívar.

En este sentido, seguir la propuesta de David Morley para acercarse a la cotidianidad de las familias a las que se dirigía este programa, puso al descubierto la incidencia que tienen tanto las actividades cotidianas como las estructuras discursivas que configuran los roles familiares, en los procesos de aceptación, crítica o rechazo de la dramatización del conflicto. De esta manera, pudimos observar cómo en los hogares de los y las televidentes, la hora del almuerzo, los recorridos de camino al colegio, los momentos de descanso, etc., se convirtieron en oportunidades de reconstrucción de la serie y también de las biografías de quienes habían vivido la época que en ella se narraba. El pasado individual y al mismo tiempo la historia nacional, se introdujeron así en las prácticas familiares, produciendo nuevos mapas de sentido a partir del producto televisivo. En éstos, los personajes del dramatizado fueron opacados ante la importancia que los hijos e hijas le daban al pasado de sus padres, madres, abuelas, y demás personas adultas. Así, paradójicamente, Carlos Castaño se convirtió por unos meses en la excusa para hablar de Pedro Martínez, Nubia Torres, Nilderd Gómez o Rosa de Sánchez.

Este acercamiento al diario vivir de los entrevistados/as tuvo por objeto visibilizar el carácter activo de la audiencia, por lo que en esa parte de la investigación se hicieron relevantes la composición familiar, el medio empleado para ver el dramatizado –TV o Internet, los espacios definidos para esta actividad, el número de pantallas que hay en cada casa, etc. Tomar en cuenta dichos aspectos permitió observar las diversas dinámicas familiares e individuales que condicionaron la codificación del conflicto.

Así, pudo notarse en los usuarios/as de internet un gran nivel de autonomía, que les permitía ajustar al horario de la serie a sus momentos libres, posiblemente también se saltaron la pauta comercial con el fin de dedicar su atención únicamente al dramatizado. Esto permitió ver la manera en que la representación del conflicto creada por RCN, fue articulada a una actividad de descanso, y que desde allí se desplazaron los sentidos codificados por el medio.

Por su parte, quienes vieron “Tres Caínes” por televisión, si bien se ajustaron a las disposiciones de horario impuestas por este medio, en ocasiones desplazaron este programa a otros horarios, a través de pláticas, en las que intercambiaron impresiones sobre él con sus familiares. Estos momentos estuvieron atravesados a su vez por la opinión que cada cual tuviera de los actores del conflicto y por la credibilidad que le otorgan a las fuentes de información que ayudaron a consolidar tales opiniones. Lo cual implica que el sentido que, durante el proceso de producción de la serie se imprimió a la representación del conflicto, fue articulado a múltiples estructuras de significación previamente formadas en torno a este tema, dando paso a diversas negociaciones semánticas sobre el sentido que proponía la serie. Aquí es importante resaltar la potencia crítica de las audiencias, quienes permanentemente confrontan a los medios informativos, en ocasiones comparando los diferentes productos noticiosos a los que acceden y en otras cuestionado la veracidad de las noticias, al no ver los contenidos de éstas reflejados en su diario vivir. Estos modos de clasificar y seleccionar los productos informativos propiciaron algunas lecturas críticas frente a la serie, en las que parte importante de los referentes sobre el conflicto armado empleados en ella fueron también juzgados con criterios similares a los empleados para seleccionar las noticias a las que les dan mayor credibilidad. Así, la falta de sensibilidad ante las víctimas anónimas o el protagonismo dado a los paramilitares fueron aspectos cuestionados por las audiencias. Puede pensarse que esta misma actitud de rechazo frente a la representación del conflicto fue generada por las escenas en las que de algún modo se magnificara el papel del Estado, pues en la opinión de los entrevistados/as este actor del conflicto es igual que cualquiera de los grupos armados que se enfrentan a él –debe tenerse en cuenta aquí que tanto unos como otros tienen una imagen negativa. A pesar de esto, fruto del acostumbamiento a la lógica de los valores-noticia propia de las industrias comunicativas, los y las televidentes aceptan que la violencia y la crueldad están fuertemente asociadas a la realidad del país.

Ahora, si bien la particular relación que tienen las audiencias con los informativos, propició diferentes niveles de acercamiento y rechazo de la lectura preferente, las estructuras discursivas que socialmente los ubican en sus roles de padres, madres, hijos o hijas, abuelas, etc. generaron la aceptación de algunas formas de justificación del paramilitarismo

expuestas por Gustavo Bolívar en su obra. Por ejemplo, el lugar de víctima que se le dio al personaje de Flor Castaño, así como el de héroe asociado a Carlos Castaño hicieron que las audiencias aceptaran la tesis del secuestro del padre de los jefes paramilitares como un hecho determinante en la creación de la AUC. Tal situación llevó, en muchos casos, a que se considerara legítimo el accionar criminal de estos ejércitos irregulares.

Esta situación permite inferir que estos roles que subrayan las diferencias sobre los sexos socialmente construidos, que delimitan los espacios y prácticas asociadas a mujeres y hombres, son en este caso, aquello que retomando a Martín-Barbero, juega en las audiencias a favor de la dominación. Tal como lo ha señalado este autor, en diferentes momentos, al involucrar a las audiencias en la investigación del proceso comunicativo como parte activa del mismo, no solo se manifiestan las estructuras de dominación que delimitan su lugar en la sociedad, sino también aquello que en el dominado juega a favor de la dominación, y que por lo tanto la hace cómplice de la misma (2006, 47-48). En el caso que nos ocupa, observaríamos que si la lectura preferente, como se ha afirmado a lo largo de este trabajo, ofrece una codificación del conflicto en la que tanto la ideología política a favor del Estado como la ideología de género sirven a la legitimación del paramilitarismo, esta versión de los hechos sería parcialmente aceptada por las audiencias gracias a las naturalización de los roles de género que ellos han incorporado, a través de las competencias aprendidas para reconocer y comprender los géneros narrativos empleados en la serie.

Sin embargo, a pesar de esta gran cercanía con la lectura preferente, motivada por las competencias requeridas para comprender las lógicas narrativas del melodrama y la historia de acción, la representación que se hizo de las mujeres como objeto de deseo fue rechazada en los diversos contextos domésticos a los que se tuvo acceso en esta investigación. Cabe resaltar aquí, las respuestas ofrecidas por las mujeres entrevistadas, en torno a la pregunta sobre la violencia de género, pues en ese momento ellas dieron muestra del conocimiento que tienen sobre este tema. Así, se pudo observar que ellas son conscientes de que las múltiples formas de violencia de las que son objeto las mujeres, atraviesan diferentes estructuras sociales, como la familia, el conflicto armado, los medios de comunicación, etc.

En síntesis, lo que puede observarse en medio de esta dinámica de aceptación y rechazo de diferentes aspectos de la representación del conflicto armado que circuló en “Tres Caínes”, es una posición intermedia en la que las diferentes competencias necesarias para ver la serie, intervienen de manera permanente generando acuerdos y desacuerdos con la lectura preferente. Así, el seguimiento del modelo de análisis propuesto por David Morley hizo visible que, mientras las competencias necesarias para identificar los referentes del conflicto empleados por Gustavo Bolívar abren varios espacios para la realización de lecturas críticas y radicales frente a diversos aspectos de la representación del conflicto creada por este libretista, las competencias requeridas para comprender la forma del dramatizado, por el hecho de estar íntimamente ligadas a las ideologías de género que constituyen sus posiciones estructurales al interior de la familia, limitan esos escenarios de resignificación del programa generando lecturas cercanas a la preferente.

Puede afirmarse entonces que, el conjunto de jerarquías impuestas para definir los lugares que ocupan los hombres y las mujeres en la sociedad, fue uno de los principales obstáculos para que se acentuara mucho más una posición crítica por parte de las audiencias frente a la codificación del conflicto armado que las industrias mediáticas hicieron en el caso de “Tres Caínes”. Esto nos lleva a pensar que uno de los aspectos más problemáticos de este tipo de serie que trata de la historia reciente del país es justamente el empleo de géneros narrativos que portan discursos que fortalecen las ideologías de género, lo cual resulta importante si se tiene en cuenta que una de las críticas más incisivas a este trabajo, fue el lugar protagónico que dio a las versiones de los paramilitares en su historia. Sin embargo, lo que puede observarse es que este tipo de discurso bélico que reduce el conflicto a los hechos de guerra, aunque tiene cierta relevancia en la aceptación de algunos aspectos de la lectura preferente, no es tan determinante como lo son los discursos incorporados que delimitan los espacios y funciones de los seres humanos de acuerdo a su género.

Caminos por recorrer en el análisis de la recepción de series de televisión que abordan temáticas asociadas al conflicto armado

Una de las cuestiones más difíciles de decidir en torno a esta investigación fue la selección del tipo de audiencia con el que se trabajaría; cómo se señaló al inicio de este escrito, la elección de los núcleos familiares estuvo orientada por la necesidad de pensar la manera en que este programa fue consumido por el grupo objetivo al que se dirigía. Sin embargo, el conocimiento del conflicto de las familias bogotanas es atravesado, en gran medida, por las industrias comunicativas, lo cual condiciona parte importante de su interpretación de este tipo de series. Por ello, dada la importancia de los referentes en torno al conflicto armado y de las fuentes de las que estos provienen, debe suponerse una interpretación diferente en las familias colombianas que habitan las zonas en las que combaten los diferentes actores armados. En estos núcleos familiares, como lo sugiere el comentario de Nubia Torres sobre las personas de Barrancabermeja y su forma de referirse a los actores armados, se tienen interpretaciones diferentes del conflicto, las cuales posiblemente estén atravesadas por emociones como el miedo, la angustia o la inseguridad que genera su situación. Pero, al mismo tiempo, su interpretación debe estar intervenida también por los diferentes mecanismos que estas comunidades crean para defenderse de las agresiones de las que son objeto. En este sentido, la recepción de dramatizados que hablan sobre la violencia generada por el conflicto político y el narcotráfico, al igual que en las familias entrevistadas en esta investigación, debe estar articulada a las estructuras de sentido producidas en medio de su experiencia de la guerra, por lo cual posiblemente en estos otros contextos domésticos ubicados en las poblaciones rurales sea posible encontrar lecturas de la serie que desafíen la codificación del conflicto creada por la televisión nacional.

Bibliografía

Aguilar, J. C. (1998). “¡Ámame por ser bello! Masculinidad = cuerpo + eros + consumo”, en Revista de estudios de género, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, No. 8, (pp. 269-284)

Alonso, C (2013). “Estereotipos de género en el cine de acción contemporáneo y su recepción por parte del público”. Tesis para optar por al título de maestría en Género y diversidad. Oviedo, Universidad de Oviedo.

Alonso, M. (2011). “Televisión, audiencias y estudios culturales: reconceptualización de las audiencias mediáticas”, en Revista electrónica Razón y Palabra, No. 75, disponible en: <http://www.ea-journal.com/pdf/Ea-Normas-para-citacion-y-bibliografia.pdf> recuperado el 7 de mayo de 2014.

Bonilla, J., Tamayo, A. (2006). “Medios de comunicación y violencias en América Latina: preocupaciones, rutas y sentidos”, en Controversia, Bogotá, CINEP No.187, (pp. 136-169) disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/Colombia/cinep/20100920094629/art06mediosdecomunicacionControversia187.pdf> recuperado el 4 de mayo de 2014.

Bonilla, J., Tamayo, A. (2005). “Conflicto armado en pantalla, noticieros, agendas y visibilidades”, en Controversia, Bogotá, CINEP No.185, (pp. 22-49) disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/cinep/20100925103014/elconflictoarmadoControversia185.pdf> recuperado el 4 de mayo de 2014.

Bonilla, J. (2012) “¿De dónde vienen las audiencias? Itinerarios de investigación sobre recepción-audiencias en Colombia, en Bonilla, J., *et all.* (2012) De las audiencias contemplativas a los productores conectados mapa de los estudios y de las tendencias de ciudadanos mediáticos en Colombia. Cali, Sello editorial javeriano (pp. 41-78)

Bourdieu, P. (1979). “Los tres estados del capital cultural”, en Sociología UNAM-Azcapotzalco, México, No. 5, (pp. 11-17)

De Certeau, M. (2000). “Valerse de: usos y prácticas” en La invención de lo cotidiano 1. Las artes de hacer, México D.F., Cultura libre, (pp. 35-48)

Duzán, M. (2013). “¿Estamos listos para contar la historia de los Castaño en TV?”, en Semana en vivo. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=iCVibcGGYEg> recuperado el 14 de abril de 2014

Gay, P. du *et all* (1997). *Doing cultural studies: The story of the Sony Walkman*. Londres: Sage/Open University Press.

Hall, S. (1972/79). “*Encoding and decoding in the television discourse*”, CCCS Stencilled Paper, n° 7; reimpresso como "Encoding/decoding" en Stuart H. *et all*, Eds. (1980), *Culture, media, language* (pp. 128-138). Traducción de Alejandra García Vargas. Disponible en: http://comunicacionyteorias1.files.wordpress.com/2009/10/hall_s_codificar_decodificar.pdf recuperado el 27 de marzo de 2014

_____ (2010). “Significación, representación, ideología: Althusser y los debates postestructuralistas”, en Restrepo, E., Walsh, C., y Vich, V. (eds.) Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, Popayán, Envió, (pp. 193-221).

Hoyos, H. (2013) “Entrevista a Gustavo Bolívar” en “Entrevista de Herbin Hoyos”, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=qjAbypYxY1w> recuperado el 10 de abril de 2014

Llano, C. (1992). “Usos sociales de la televisión y de la telenovela. La telenovela en el barrio popular” en Martín-Barbero, J (coordinador). *Televisión y melodrama géneros y lecturas de televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo (pp. 215-231).

Londoño, J. (2004) “La opinión sobre las instituciones en Colombia”, ponencia en “Medios de Comunicación y Conflicto Armado”, Organizado por Caracol Radio, Caracol Televisión, Casa Editorial El Tiempo, Confecámaras, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, Revista Semana. Disponible en: http://www.pnud.org.co/img_upload/9056f18133669868e1cc381983d50faa/Mediosdecomunicacionyconflicto_Version2.pdf recuperado el 10 de mayo de 2014.

López de la Roche, F (2003). “El periodismo: ese relegado objeto de estudio y debate ciudadano”, en *Revista Realidades E Imaginarios*, Universidad Jorge Tadeo Lozano No. 68, (pp. 126-132). Disponible en: http://www.infoamerica.org/documentos_pdf/dialogos02.pdf recuperado el 10 de mayo de 2014.

Lozano, L.C. (1991). “Del imperialismo cultural a la audiencia activa: aportes y teóricos recientes”, en *Comunicación y sociedad* (DECS, Universidad de Guadalajara), No. 10-11 (pp. 85-106).

Martín-Barbero, J. (2006) “Aproximaciones teórico-metodológicas. Recepción de medios y consumo cultural: travesías. En Guillermo Sunkel (coordinador). *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Convenio Andrés Bello (pp. 47-71).

_____ (1992) “Claves para reconocer el melodrama” en Martín-Barbero, J (coordinador). *Televisión y melodrama géneros y lecturas de televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo (pp. 39-59).

Maya, M. (2013) “Los falsos históricos de la televisión colombiana. “Tres Caínes”, una afrenta a la memoria del país. Agencia de prensa rural, disponible en: <http://prensarural.org/spip/spip.php?article10484> recuperado 12 de junio de 2014

Morley, D. (1996). “Interpretar televisión: la audiencia de Nationwide”, en *Televisión, audiencias y estudios culturales en Buenos Aires*, Amorrortu, (pp. 111-147).

_____ (1996). “Desarrollo de la investigación: del contexto de la «decodificación» al contexto del espectador”, en *Televisión, audiencias y estudios culturales en Buenos Aires*, Amorrortu, (pp. 193-198).

_____ (1996). “The «Nationwade» Audience: epilogo crítico”, en *Televisión, audiencias y estudios culturales, Buenos Aires*, Amorrortu, (pp. 172-190).

_____ (1996). “El marco masculino-femenino en que la familia ve televisión”, en *Televisión, audiencias y estudios culturales, Buenos Aires*, Amorrortu, (pp. 201-245).

_____ (1996). “Hacia una etnografía de la audiencia”, en *Televisión, audiencias y estudios culturales, Buenos Aires*, Amorrortu, (pp. 249-285).

_____ (1996). “Tercera parte: Género, ocio doméstico y prácticas de ver televisión”, en *Televisión, audiencias y estudios culturales, Buenos Aires*, Amorrortu, (pp. 290-309).

_____ (1998). “Populismo, revisionismo. Los nuevos estudios de audiencia” en Curran, J. Morley, D., Walkerdine, V. (eds.) *Estudios Culturales y Comunicación: Análisis, Producción y Consumo Cultural de Las Políticas de Identidad y El Posmodernismo*, Barcelona, Paidós, (pp. 417- 437).

Muñoz S. (1992) “Mundos de vida y modos de ver” en Martín-Barbero, J (coordinador). *Televisión y melodrama géneros y lecturas de televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo (pp. 233-291).

Orozco, G. (2006) “Televidencias y mediaciones. La construcción de estrategias por la audiencia” en Guillermo Sunkel (coordinador). *El consumo cultural en América Latina*, Bogotá, Convenio Andrés Bello (pp. 114-133).

_____ (2000) “Travesías y desafíos de la investigación de la recepción en América Latina”, en Comunicación y sociedad (DECS, Universidad de Guadalajara), No. 38 (pp. 11-36).

Rey, G. (2004). “Sentados en un restaurante de Quino: Lectores, Audiencias Y Cobertura Informativa Del Conflicto”, ponencia en “Medios de Comunicación y Conflicto Armado”, Organizado por Caracol Radio, Caracol Televisión, Casa Editorial El Tiempo, Confecámaras, Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo, Revista Semana. Disponible en: http://www.pnud.org.co/img_upload/9056f18133669868e1cc381983d50faa/Mediosdecomunicacionyconflicto_Version2.pdf recuperado el 10 de mayo de 2014.

Reyes, S. (2013). “Las dificultades de recrear la historia reciente del Colombia en TV.” Disponible en: <http://antropologika.com/2013/04/02/los-tres-caines-las-dificultades-de-recrear-la-historia-reciente-de-colombia-en-tv/> recuperado el 20 de julio de 2014

Sunkel, G. (2006). “El consumo cultural en la investigación en comunicación-cultura en América Latina”, en El consumo cultural en América Latina. Bogotá, Convenio Andrés Bello. (pp. 15-44)

Uribe, M. V. (2013) “Los Tres Caínes: apología de los señores de la guerra”, en Razón Pública, disponible en: <http://www.razonpublica.com/index.php/cultura/artes-y-cultura/3616-los-tres-caines-apologia-de-los-senores-de-la-guerra.html> recuperado el 15 de mayo de 2014

Winocur, R. (2002) “Ciudadanos mediáticos”, Barcelona, Gedisa.