

Letras Hispanas

Volume 13

TITLE: ¿Qué destino le espera a Pablo Escobar? Un viaje posmoderno por la historia del Capo

AUTHOR: Aldona Bialowas Pobutsky

EMAIL: pobutsky@oakland.edu

AFFILIATION: Oakland University; Department of Modern Languages and Literatures; 201 Meadow Brook Road; 356 O'Dowd Hall; Rochester, MI 48309

ABSTRACT: This essay traces the mediatic trajectory of Pablo Escobar, arguing that the real-life referent and his criminal legacy are being diluted in new cultural adaptations destined for transnational markets. Escobar, or what is left of him, has become a cultural product for the mass media, a postmodern icon with no one inherent meaning, but whose significance is flexible and rearticulated with each new interpretation.

KEYWORDS: Pablo Escobar, Narco Culture, *Narcos*, Postmodernity

RESUMEN: Este ensayo rastrea la trayectoria mediática de la figura histórica de Pablo Escobar, arguyendo que las diferentes representaciones del Capo de Medellín se alejan cada vez del referente histórico. Mientras que su legado criminal se está diluyendo en diferentes adaptaciones para el mercado cultural transnacional, Pablo Escobar, o lo que subsiste de Pablo Escobar, se ha convertido en un producto de consumo en los medios de comunicación. Ahora el Capo representa una suerte de ícono posmoderno por excelencia, en que su significado es lo que cada uno quiere que sea.

PALABRAS CLAVE: Pablo Escobar, narcocultura, *Narcos*, posmodernidad

DATE RECEIVED: 11/3/2016

DATE PUBLISHED: 4/26/2017

BIOGRAPHY: Aldona Bialowas Pobutsky is Associate Professor of Spanish at Oakland University and Associate Editor of *Studies in Latin American Popular Culture*. Her research and teaching interests include Latin American literary and cultural studies, *narcocultura* and gender studies. Author of numerous articles published in journals such as *Hispania*, *Hispanófila*, *Romance Notes*, and *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, she also edited a volume on *narcocultura* for *Hispanic Journal* (2015). Presently, she is completing a book manuscript on the subject of Pablo Escobar in Colombian popular culture.

¿Qué destino le espera a Pablo Escobar? Un viaje posmoderno por la historia del Capo

Aldona Bialowas Pobutsky, Oakland University

A la hora del estreno de la serie *Narcos* y la película *Escobar: paraíso perdido*, una revista de Internet hizo la siguiente pregunta: “¿Cuál Pablo Escobar te gusta más?” (“Guerra” no pág.). Sencilla a primera vista, esta interrogación tiene implicaciones dignas de estudiar. Primero, el lector infiere que los ejemplos citados no se refieren a la figura histórica del Capo de Medellín, ya que la frase asume la pluralidad de versiones de un solo ser. Es decir, aquí no se trata del Pablo Escobar de carne y hueso sino de las varias interpretaciones (copias) de él. Segundo, se debería hacer notar que la pregunta tampoco incorpora la contextualización histórica o socio-cultural del personaje, socavando de este modo la importancia de la veracidad histórica. En cambio, lo que se intenta hacer es buscar una reacción más básica sobre el gusto del consumidor. Yendo un poco más lejos en el desarrollo de esta idea, la pregunta “¿Cuál Pablo Escobar te gusta más?” equivale a decir, “¿qué helado, o teléfono prefieres?” ¿Fresa o chocolate? ¿iPhone o Android? ¿El Escobar interpretado por el brasileño Wagner Moura, o por Benicio del Toro, el ícono puertorriqueño de Hollywood?

Juntar en un solo párrafo las ofertas del Escobar virtual con diferentes modelos de teléfono parecería un ejercicio fortuito, absurdo aún, si no fuera que tales combinaciones están ocurriendo. Una aplicación en GooglePlay nos permite escuchar en el móvil una recopilación de las mejores frases del Capo, tal como fue interpretado por Andrés Parra en la telenovela colombiana *Escobar, el patrón del mal*. Esta aplicación gozó de cierta popularidad, ya que

fue reseñada por casi mil personas con una nota final de 4,2 estrellas de 5. Lo único que le falta según los clientes es que no se la puede colocar también como notificación o tono (“Frases” no pág.). Sin embargo, esta no es la única oferta del Capo para descargar en el celular. Escobar también aparece en un videojuego titulado *Narcos: Cartel War* que se lanzó en septiembre de 2016 en el momento del estreno de la segunda temporada de la serie de televisión *Narcos*. Merece la pena citar el portal de noticias *CNN en español* que informa sobre el polémico videojuego, donde:

El jugador podrá liderar el cartel de narcos como si fuera el mismo Pablo Escobar manejando leyes, contratando a sicarios y gobernando con mucho poder. Los usuarios podrán decidir entre “plata o plomo” y deben “aprender” a manejar las “relaciones” con la ley, tener más poder, contratar “sicarios,” ganar lealtad y eliminar a los oponentes de otros carteles. (Toledo, no pág.)

Así, la historia de Pablo Escobar y, por extensión, la de Colombia, quedan reducidas al mínimo en este producto, a ciertas imágenes y símbolos que tampoco tienen que sustentarse en referentes históricamente verificables. Por ejemplo, la mencionada aplicación en GooglePlay reproduce frases popularizadas por la telenovela y su protagonista, Andrés Parra, mientras que el videojuego que acompaña la segunda temporada de *Narcos* duplicó el imaginario de la serie (con la cara de Wagner Moura) en lugar de los referentes originales (Pablo Escobar). Es decir, se trata

de una copia de una copia—una *mise en abîme*—donde casi se disuelve el punto de referencia y se produce el extrañamiento de una “realidad.”

Ya que se trata de dibujos animados, hubiera sido igualmente fácil crear un juego cuyos héroes se parecieran a los personajes de la vida real. Pero el hecho de que no se escogiera esta estrategia apunta hacia dos verdades que ponen de manifiesto la lógica capitalista sustentada por el ánimo de lucro. Una, que se trata de los gustos del consumidor, quien al reconocer a Wagner Moura asociará el juego con la serie de televisión y tendrá a ver la segunda temporada. Más aún, puesto que los videojuegos se producen en su mayoría para un público joven, el videojuego sirve como una herramienta publicitaria para dar a conocer la serie entre nuevas generaciones de televidentes. Entonces lejos de sustentarse en la verosimilitud histórica o fines educativos, estas preocupaciones giran alrededor de las cuestiones de consumo y de la identificación del individuo como consumidor. En breve, se trata de un ámbito del fetichismo de la mercancía propio del capitalismo tardío, y de la mercantilización de la vida.

Al analizar la influencia de los medios de comunicación en el contexto latinoamericano del consumo cultural, Jesús Martín Barbero arguye que las pantallas del televisor, de la computadora o del móvil, han sustituido a los espacios culturales tradicionales (cine, teatro), creando un nuevo “sensorium” que profundiza el desanclaje entre la actividad social y su contexto. Este fenómeno denominado por Martín Barbero como una “segunda alfabetización [...] que hoy conforman el mundo del audiovisual y la informática” (*Los ejercicios del ver* 46), contribuye a la crisis en la construcción de los ciudadanos puesto que: “desanclada del espacio nacional la cultura pierde su lazo orgánico con el territorio y con la lengua” (“Desconstrucción de la crítica” 17). A la vez que los medios fabrican el presente, asimismo descontextualizan y deshistorizan el pasado. Algo semejante está ocurriendo con la figura de Pablo Escobar,

cuyo legado criminal se está diluyendo en diferentes adaptaciones para el mercado cultural transnacional. En la hiperrealidad de los discursos audiovisuales, los espacios simulados son de por sí el punto de interés, mientras que el referente histórico no es imprescindible sino más bien ornamental. El referente histórico sirve para orientar un relato en términos generales o para aumentar su valor atractivo, como, por ejemplo, la retórica de lo exótico y el tópico de “basado en una historia real.” Y Pablo Escobar, o lo que subsiste de Pablo Escobar, se ha convertido en un producto de consumo en los medios de comunicación. Un producto que, como opina el crítico colombiano Omar Rincón, “aún muerto es una máquina de producir dinero ‘mágico.’”

Historia del Capo vis-à-vis la condición posmoderna

Al observar la trayectoria de la presencia mediática de Escobar, queda claro que los parámetros de estas aproximaciones se fundamentan en la lógica posmoderna, capitalista y de consumo. Sus premisas pertinentes a este ensayo son dos, siendo la primera la inestabilidad de la realidad, donde la copia no tiene original, como nos han advertido varios teóricos de Guy Debord a Jean Baudrillard. Debord habla de una completa desfiguración del mundo donde la imagen, el espectáculo de ilusión, llega a suplantar a la realidad: “Nuestra época, sin duda alguna, prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser” donde “[t]odo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación” (37). Según Debord, vivimos en una sociedad mediada por las imágenes, consumiendo productos idealizados por la publicidad, sin distinguir entre lo real y lo que se está mostrando. De manera paralela, Baudrillard alerta del peligro del simulacro—el resultado de una producción de existencia que nada tiene que ver con la realidad—cuya influencia se

extiende al ámbito de lo ideológico. Es decir, un exceso de espectacularidad en la pantalla nos provee con una sensación de la realidad que no es sino desinformación y fomentación de la ignorancia en el ámbito de la cultura.

El segundo rasgo posmoderno de igual importancia para este ensayo es el declive de los metarrelatos postulado por Jean-François Lyotard. Lyotard diagnostica el cambio en la percepción de la realidad en las sociedades posindustriales donde la tecnología y el dominio absoluto de los medios de comunicación de masas—los que han eliminado toda distancia entre el evento y su presentación—anulan la tradición y la referencialidad, dando paso a nuevas configuraciones. Se trata de la incredulidad con respeto a los discursos de legitimación que antes servían para dar un sentido al desarrollo de la historia. Dado que la historia constituye una gran narrativa más, la posmodernidad es también una suerte de fin de la historia—por lo menos tal como esta fue entendida en la era de la modernidad. Sobre este tema Hayden White postula que la frontera entre historia y ficción se borra en el discurso historiográfico, porque cada historiador es a la vez narrador, y por lo tanto nunca puede ser enteramente objetivo. White advierte que, aparte de tomar decisiones epistemológicas, el historiador se guía por cuestiones de estética y ética, o sea, utiliza tanto la ciencia como el arte. Tal aproximación nos manifiesta que el tratamiento del campo de historia como si fuera una disciplina científica es incorrecto, ya que historia tiene que ver con literatura más que con cualquier otra disciplina. Para Baudrillard, vivimos en el presente y lo que queda de la historia es una nostalgia por un referente perdido (44). A su vez, Fredric Jameson habla de la “euforia postmoderna” de “la muerte del referente si no de la propia historia,” y de una invitación a “entregarnos a una sombría burla de la historicidad en general” (291, 95). Jameson vincula la condición posmoderna con la etapa del capitalismo multinacional caracterizada por nuevas formas de organización empresarial que no es simplemente una moda sino la lógica cultural dominante del capitalismo global.

El debilitamiento de la historicidad se refleja en las tendencias de “el nuevo juego libre con el pasado,” o “fantasías históricas” (294) que aunque representan el “pluralismo aleatorio” y la “compartimentación de la realidad,” sin embargo “no buscan desrealizar el pasado, aligerar la carga del hecho y de la necesidad históricos” (294). Es decir, no es que la historia como tal haya dejado de jugar un papel en la realidad posmoderna, sino que ya no constituye una gran metanarrativa con pretensiones de objetividad y universalismo. En el caso de la memoria de Pablo Escobar, tales actitudes hacia la historia criminal de Colombia conllevan el peligro de exhibir cuentos de víctimas y victimarios (junto con su propia ideología, a veces de apología o celebración de criminalidad) como si tuvieran el mismo peso histórico. En efecto, es el público lector a quien le toca discernir entre varias opciones para aprender su propia narrativa del pasado.

De acuerdo con la preferencia posmoderna por *petit récits*, ahora aparecen miles de historias en vez de una sola, donde las microhistorias se superponen a las macrohistorias de antaño. Es decir, en la época posmoderna el historiador se enfoca en el individuo y no en la colectividad, en personas concretas que no eran famosas. Según esta aproximación, se aprecia la subjetividad, la pluralidad y el relativismo, ya que ninguna teoría es más auténtica que la otra, y la óptica de la supuesta objetividad no es sino otro constructo ideológico. Los nuevos historiadores no se borran del texto, sino que, al contrario, con frecuencia incorporan su propia voz en la enunciación (Perkowska 79). Los teóricos de la posmodernidad abogan por abandonar las pretensiones de una ley interpretativa para todo a cambio de una multiplicidad heterogénea de microhistorias personales que se niegan a subsumir bajo una razón común. Asimismo, la historia como ciencia dio paso a la práctica interdisciplinaria que en gran parte hoy en día se nutre de la antropología cultural y de los estudios culturales. Su propósito es buscar significados para contextos concretos en vez de dar vueltas para formular leyes inmutables

que sirvieran para un análisis más abarcador. En suma, la historia posmoderna, subjetiva e interdisciplinaria, se esfuerza por interpretar los conflictos humanos con el entendimiento de que lo social es un “conjunto complejo de relaciones cambiantes dentro del contexto en permanente readaptación” (Jiménez, no pág.).

En lo pertinente a la presentación y difusión mediática de Pablo Escobar, se vislumbran procesos cada vez más posmodernos, especialmente en el nuevo milenio. Algunas biografías sobre Escobar, como *Whitewash: Pablo Escobar and the Cocaine Wars* (1995) de Simon Strong o *La parábola de Pablo* (2000) de Alonso Salazar, reflejan modelos tradicionales que pretenden abarcar la totalidad de la vida del Capo con la más objetividad posible. Estas macro-historias desdibujan las condiciones que llevaron a la bonanza del narcotráfico en Colombia, ofreciéndonos a la vez un *bildungsroman* criminal de Pablo Escobar desde su niñez hasta su muerte. Escritas por investigadores, las narrativas despliegan el material de una manera patentemente desinteresada, explorando todos los contextos pertinentes y basándose en múltiples fuentes comprobadas.

Pero también aparecieron varias micro-historias sobre el barón de las drogas escritas desde una óptica posmoderna. Tal aproximación se manifiesta a través de la marcada subjetividad de cada autor, cuyo “derecho” de contar su versión de Escobar viene de su cercanía al Capo y su relación íntima con él—ya sea la de familiar, amante, o empleado. Es decir, no son historiadores ni periodistas los que proponen sus versiones del Capo, sino más bien testigos de su vida íntima. Este acercamiento parte de la certeza de que aunque el tema ha estado sujeto a previos escrutinios en el discurso jerarquizado y “letrado,” es preciso reinterpretar los datos para ofrecer una comprensión más auténtica. Tales testimonios recurren a las conversaciones privadas con el Capo, afirmando íntimos conocimientos de las redes de poder que estaban en juego durante su vida: sea de los narcotraficantes, o de

la guerrilla y del mismo gobierno, varios de cuyos miembros estaban vinculados con Escobar. Una característica general que comparten estos relatos es la denuncia de la extensa corrupción dentro de los aparatos de seguridad y el gobierno mismo, que en la opinión de estos autores, no dista mucho de la criminalidad del mismo Capo.

Por ejemplo, Virginia Vallejo, la diva de la televisión colombiana de los años ochenta cuyo amorío con Escobar le costó su reputación y su carrera, se aproxima al Capo a través del discurso melodramático. La autora se enfoca en una historia de seducción y pasión, que termina en el deterioro de la relación que coincide con el declive de la popularidad de Escobar en los círculos de poder. El título de su autobiografía, *Amando a Pablo, odiando a Escobar*, pone de relieve su retórica principal. Por un lado, Virginia describe cómo quedó hechizada por Escobar y se dejó llevar por sus emociones. En comparación con sus otros novios de la elite colombiana, Escobar parecía más caballero, más honesto (¡sic!), y más resuelto a mejorar las circunstancias económicas del sector popular en Colombia. Pero cuando Escobar desató el terror a un nivel nacional, Virginia se alejó de él y, como insiste, sufrió gravemente las consecuencias de esta relación. Mientras que Virginia construye su discurso con un acercamiento sentimental, Jhon Jairo Velásquez Vásquez (alias Popeye) narra la historia del Capo desde su posición como uno de los sicarios de Escobar. Lejos de arrepentirse de su criminalidad, Popeye exalta los valores de comportamiento dentro de la mafia, específicamente el culto al guerrero y el código de honor de una masculinidad ostentosa y agresiva. Popeye recuerda con nostalgia sus actos de terrorismo cometidos al lado del Capo, y la guerra contra el estado colombiano que, por cierto, en su versión, es más delincuente que el Cartel de Medellín. Marcadamente subjetivas, las versiones de Popeye y Virginia exigen una lectura de género, puesto que la ex amante de Escobar moviliza un discurso femenino mientras que Popeye exalta los valores de la masculinidad

tradicional. Virginia realiza emociones (el amor y desamor) mientras que Popeye enfatiza la acción. Donde Virginia humaniza a Escobar como amante, Popeye hace lo mismo elogiando sus capacidades de líder y gran compañero de guerra. Los dos contradicen la historia “oficial,” creando lo que se podría denominar una contra-historia.

De una manera similar, los hermanos del Capo, Roberto y Alba Marina, subrayan la humanidad de Escobar en sus respectivas autobiografías, criticando a la vez la corrupción de las elites que gozaron del dinero de Escobar solo para convertirlo en un chivo expiatorio cuando esta relación dejó de ser lucrativa y cuando vincularse con el narco mundo dejó de estar de moda. También, Juan Pablo, el único hijo varón del Capo, contó su versión de la caída de su padre donde su propia familia (Juan Pablo culpa a Roberto en particular) presuntamente entregó al Capo al gobierno norteamericano y a los Pepes para salvarse el propio pellejo. Quizás la contribución más original de este relato es contar lo que sucedió después de la muerte de Escobar y cómo varios carteles y los Pepes empezaron a exigir y a repartir todas sus propiedades y dinero. Juan Pablo detalla reuniones entre su madre (la esposa de Pablo Escobar) y varios criminales, muchos de los cuales seguían involucrados en negocios delictivos desde dentro las cárceles colombianas, como, por ejemplo, Iván Urdinola del Cartel del Norte del Valle y Jairo Carrea Alzate, jefe paramilitar del Magdalena Medio (*Pablo Escobar, mi padre* 52). Sin duda este episodio resalta la corrupción del estado donde la cárcel no interrumpía los negocios ilícitos. Incluso viejos amigos de Escobar (por ejemplo el mismo Popeye, según Juan Pablo) se convirtieron en enemigos de la familia, robándoles lo que quedaba del dinero del Capo.¹ El aspecto más doloroso detallado por Juan Pablo fue que al final de las negociaciones, cuando ya no quedaba nada por quitarles a la esposa y los hijos de Escobar, los mafiosos querían matarlo para evitar su posible venganza y dejar vivas a la madre y la única hija. Juan Pablo describe la dura tarea

que le tocó a su madre de preservar la vida de sus hijos como consecuencia de ser parte del mundo de la mafia.

Resumiendo lo dicho, ninguno de estos autores abarca la totalidad de la vida de Escobar, ni se esfuerza por consolidar opiniones diferentes. Al contrario, a base de anécdotas y conversaciones privadas que no se pueden comprobar, ya que sus actores están muertos, cada uno insiste en la veracidad de su propio relato. No es de sorprender entonces que esta multiplicidad de historias conlleve contradicciones y conflictos. De hecho, varias revistas colombianas han desacreditado algunas narrativas (en particular las de Popeye, Virginia y Roberto), acusando a sus autores de decir mentiras y de oportunismo sin ofrecer nada que ya no fuera sabido.² Más aún, los autores mismos han entrado en polémicas, acusándose de pronunciar verdades a medias.³ Dado que la temática del narcotráfico se ha puesto de moda en los medios de comunicación, no es ilógico sospechar que varios autores primariamente buscaran sacar provecho. De hecho, tanto Juan Pablo como Roberto intentaron colaborar con la serie *Narcos*, pero se les negó ofrecer consultas a cambio de pago.⁴ Juan Pablo por otro lado insiste en que su conocimiento íntimo de Escobar le otorga autoridad para hablar del Capo, y que las compañías multinacionales de la producción cultural no deberían enriquecerse a través de la historia de su familiar sin ninguna censura por parte de los parientes más íntimos.

Cabe notar que incluso los títulos de estos testimonios se esfuerzan por legitimar cada narración: Popeye y Alba Marina ofrecieron *La verdadera historia de Pablo Escobar* (2005) y *El otro Pablo* (2010), o sea, el Pablo “auténtico” respectivamente, mientras que Roberto y Juan Pablo enfatizaron su parentesco con los títulos *Mi hermano Pablo* (2000) y *Pablo Escobar, mi padre* (2014).⁵ Estos desacuerdos y tensiones acerca del pasado del Capo reflejan la complejidad de la condición posmoderna de la historia donde, según Carlos Rincón, “además de la pluralidad de versiones, de las perspectivas subjetivas, de

la contradicción entre los relatos, hay una incontrollable plurifuncionalidad de los acontecimientos mismos” (203). Dada la cada vez más grande difusión mediática de la figura del Capo, urge hacer la siguiente pregunta: Si los relatos íntimos sobre el Capo confunden al público lector con opiniones que se contradicen entre sí, ¿cómo abordar al Escobar de las películas, de las series de televisión y de las aplicaciones móviles que utilizan la figura del barón de las drogas de una manera cada vez más enajenada del referente histórico?

Escobar como objeto-signo

Quando se trata de Escobar en el contexto de la sociedad de consumo, es útil recordar la teoría de Marx acerca del fetichismo de la mercancía, puesto que lo que subsiste del Capo en diferentes versiones—sucesivamente más alejadas de la realidad—es un signo que adopta la forma de un jeroglífico social. Se trata de un simulacro en el sentido de que, como apunta José Miguel Marinas:

lo que era consumido como ‘semejante a lo natural’ (primera definición de simulacro y de mímesis) ha sido superado por lo consumible ‘porque sustituye a lo natural,’ porque es ‘más real que lo real.’ (62)

Prueba de ello son la serie de televisión *Narcos* (2015-2016) o la película *Escobar: paraíso perdido* (2014), donde las dos anuncian desde el principio que se trata de una historia ficcionalizada o de una ficción con algunos referentes históricos. Tal aproximación al Capo se desvincula de la “realidad,” y el Escobar mediático se convierte en un símbolo genérico de ciertos referentes que se venden con éxito. Esta reconfiguración de la identidad mediática de Escobar hace un espectáculo de la criminalidad del Capo, de su rebeldía, hedonismo, orgullo y osadía sin fin, de la complejidad psicológica con rasgos altamente positivos y negativos a la vez, y, por cierto, de la maldad

misma. La nueva identidad “de mercado” de Escobar oculta el proceso de producción y cosifica a la vez el discurso social, ofreciendo productos culturales que divierten pero confunden historia y espectáculo. Por ejemplo, a primera vista, *Narcos* parece ser una serie docu-drama, donde se usan elementos más propios del cine documental (tanto videos caseeros de la Hacienda Nápoles como material de los archivos de las noticias colombianas). Esta mezcla de escenas dramatizadas y artefactos de la época, junto con la preponderancia del español subtulado, crean una sensación de exactitud cultural e histórica. Pero, por otro lado, se nos advierte de antemano de que la historia quedó ficcionalizada para aumentar la dramatización. Es decir, no es ni ficción ni historia, es un simulacro de la verdad, dramatizado y escenificado para tener mayor salida comercial. Este simulacro fácilmente confundirá a los televidentes que no conocen la historia. De hecho, Juan Pablo Escobar, el hijo del Capo, puso en su página de Facebook un registro de 28 errores presentes en la serie (2016). El Escobar para vender (o mejor dicho el estilo de vida que representa), goza de la exposición repetida, de un alto nivel de reconocimiento, y de un sólido posicionamiento en el mercado global. Sea buena o mala su reputación, sin duda es única y memorable. Para abordar la omnipresencia de su iconografía es preciso examinar otros factores que contribuyen a su anclaje en los gustos de los consumidores y en los comportamientos de los productores, tales como el discurso del consumo.

El discurso publicitario es una narración encriptada que cuenta con los recursos audiovisuales, verbales y semióticos que se arraigan de forma férrea en la mente de los consumidores. Según varios estudios de marketing, es un compendio de artes que se nutren del “gusto popular por el mito clásico y moderno” (Freire 242). Es decir, las historias exitosas tienen una vinculación simbólica respecto al mito y recurren a los estereotipos como herramienta persuasiva para influir en las tendencias consumistas del mercado. Estas historias se fundamentan

en personajes o comportamientos del registro mítico; historias con “el Factor Wow,” que la competencia no puede copiar. Según este punto de vista, más que vender un producto, se vende una experiencia que brevemente saca a los consumidores de la cotidianidad en que viven.

Margaret Mark and Carol Pearson han identificado doce arquetipos principales como la base poética de la mente del consumidor. Estos cobran vida en los anuncios publicitarios para satisfacer los anhelos y las motivaciones por ser patrones de conductas que están presentes en toda la humanidad. Se trata de doce manifestaciones instintivas señaladas hace un siglo por Gustav C. Jung. Arquetipos como El Inocente, El Sabio, El Mago, el Amante, o el Bufón, construyen valores que generan un vínculo emocional con los consumidores que escogen un producto atraídos por su mensaje y su personalidad más que por la calidad.

El arquetipo del Bandido o Rebelde es especialmente relevante en este estudio. Su lema es que las reglas se hacen para romperse y su objetivo es derrocar el orden establecido aún si tal acto lo lleva al lado oscuro. Ya que su mayor temor es pasar por la vida desapercibido, es preferible pagar las consecuencias de la transgresión. Estas características se alinean con la reputación de Pablo Escobar, lo cual nos puede revelar quizás el por qué este barón de drogas y no otro ha triunfado tanto en las representaciones mediáticas. Mientras que los productos necesitan historias para crear su propio legado, el caso de Escobar funciona al revés: el *Capo* es la historia del mítico bandido que se ha convertido en un producto, una historia con tantos matices que el mercado y la sociedad de consumo pueden crear, recrear, y consumir a Escobar en múltiples variaciones. A esto se refiere uno de los actores en la serie *Narcos* cuando exalta la riqueza del material dentro de la historia del *Capo*:

Realmente la historia de Escobar es como una obra de Shakespeare o de teatro griego. Es el cuento del rey de la industria de la cocaína, uno de los hombres más ricos del mundo, que tiene una caída muy rápida. (“Pedro” no pág.)

Expresar la vida del narco terrorista en términos Shakespearianos puede ser ofensivo a múltiples niveles, pero en cierto modo este pronunciamiento capta el meollo del asunto: la historia de Escobar es un producto narrativo que no deja de fascinar.

Teniendo en cuenta que la condición posmoderna usa la historia de forma decorativa y no axiomática, resaltar la falta de fidelidad histórica en películas y series de televisión donde figura Escobar equivale a pasar por alto sus premisas, especialmente si dichas programaciones anuncian de antemano su aproximación selectiva a la historia. En cambio, estudiar diferentes aplicaciones del signo Pablo Escobar no solo nos permite enfocarnos en las manipulaciones mediáticas hipereales que obnubilan la capacidad crítica del televidente, sino que también nos ayudan a denunciar las estrategias representacionales y las ideologías que las nutren. Estos espacios culturales difieren entre sí, poniendo a veces de relieve tendencias globalizantes del mercado mediático, en otras ocasiones actitudes universalizantes, o también, deseos nacionales de exorcizar los demonios del pasado que, sin querer, terminan celebrando al bandolero al darle más profundidad que a los buenos.

Este fue el caso de la telenovela *Escobar, el patrón del mal*, que a pesar de dedicar varios episodios a los mártires nacionales (como el candidato presidencial Luis Carlos Galán o el Ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla), terminó humanizando a Pablo Escobar y sus secuaces. Al adentrarse en su mente y en las condiciones que lo llevaron a ser quien fue, la telenovela involuntariamente nos hizo simpatizar con el criminal. Tal resultado, a pesar de

que el guión fue escrito por algunos descendientes de las víctimas del Capo, muestra que a Colombia todavía le cuesta posicionarse delante de su verdugo.

En contraste con la telenovela colombiana, tanto la película *Escobar: paraíso perdido* como la serie *Narcos* ofrecen una perspectiva “desde afuera,” donde Colombia representa un lugar desconocido, fascinante y salvaje. De manera paralela, las dos retratan a Escobar como “el otro,” un ser extraño y distante cuyas pasiones y demencias le aseguran un destino atroz a todos los que se asocian con él. El Escobar interpretado por Moura es enigmático y romantizado mientras que el Capo en la versión de Benicio del Toro esconde su carácter siniestro bajo una máscara del hombre de familia y protector de los pobres. Pero aquí terminan las semejanzas, ya que *Narcos* y *Escobar: Paradise Lost* ofrecen dos lecturas sumamente distintas.

Variación #1: *Narcos*

La serie *Narcos* recrea un clásico juego de policías y ladrones, en una versión para adultos, un conflicto maniqueo entre dos fuerzas de igual peso al estilo de superhéroes. Esta aproximación promete un éxito comercial, ya que su fórmula le es familiar al público transnacional y a las nuevas generaciones entrenadas en los videojuegos de combate. Curiosamente, mientras que los actores de la serie destacaban en las entrevistas su falta de una ideología política explícita, los televidentes y los críticos hispanohablantes claman exactamente lo contrario, arguyendo que en vez de enmendar o descartar el exoticismo imperialista, *Narcos* lo reinscribe y refuerza. Queda por entender por qué los directores de la serie han insistido en evitar los regionalismos lingüísticos o usar actores que hablan español con un acento extranjero. Gabriela de la Garza, una actriz mexicana que encarna a la periodista colombiana Diana Turbay, explica en una entrevista que no tuvo que modificar su acento ya que la producción iba a

ser dirigida al mundo entero (“Gabriela” no pág.). Esta actitud sugiere un deseo de crear una versión panamericana más que un mero descuido por parte del director. Pero, por otro lado, pasar por alto las diferencias lingüísticas tan significativas entre varios países de Latinoamérica implica que la serie fue creada para un público no-hispano (¿estadounidense?) cuya sensibilidad lingüística no chocaría con irregularidades que sí molestarían al público latinoamericano y más aún, al colombiano. Tampoco se habla mucho del lado estadounidense del problema del narcotráfico, donde el consumo de cocaína permitió que sus productores en el extranjero se hicieran tan poderosos. Colombia sigue siendo no solo el escenario de toda la corrupción y violencia sino también la causa del problema.

Aunque tanto el elenco como la producción de *Narcos* son internacionales, el discurso en sí se constituye a partir de un pronunciado individualismo estadounidense donde, al estilo de las películas del oeste, “el fin justifica los medios.” Su ideología parte de un enfoque yanqui de intervención militar en el extranjero, donde los agentes de la ley (los buenos) combaten el mal ajeno. No obstante, como la historia de Escobar presentada aquí solo en parte corresponde a la verdad histórica, las mismas advertencias se deben aplicar a la imagen de la intervención estadounidense en las Américas.

La lógica interna de la serie proviene de un narrador omnipresente cuya interpretación de la realidad es la que nutre la trama entera. Asimismo, el narrador es también el protagonista de la acción quien no solamente nos cuenta la historia del narcotráfico colombiano, sino que también participa activamente en la caza del Capo. Se trata de un agente de la DEA, Murphy (interpretado por Boyd Holbrook), quien a pesar de su muy poca experiencia en la organización antidrogas, se traslada a Colombia para sumergirse en el caos causado por la criminalidad desenfrenada durante el auge de Escobar. El contraste entre la narco violencia en los EEUU y la de Colombia está marcado desde las primeras

escenas. Como comenta Murphy, los criminales que cazó en Miami en el principio de su carrera eran surfistas que menudeaban con marihuana. Las sandalias que llevaban ni les permitían huir con rapidez y sus mochilas escondían poca hierba. En cambio, los bandidos colombianos eran parte de una organización poderosa, cuyos tentáculos alcanzaban la policía, el ejército, la aduana, y el gobierno.

Mientras que la segunda temporada de *Narcos* profundiza hasta cierto punto en la complejidad de las redes de poder involucradas en el negocio narco a nivel mundial, las notas costumbristas de Murphy en la primera temporada refuerzan la hegemonía estadounidense. Estos pronunciamientos están marcados por la ironía, el sarcasmo, y la clara indulgencia del sujeto yanqui. El agente de la ley sin mucha práctica y sin hablar nada de español es el que brinda un sustento empírico a la compleja historia del narcotráfico colombiano. Ya que con frecuencia recurre a las banalidades, sus comentarios simplifican los conflictos si no suprimen verdades incómodas que manchan la imagen de los EEUU en la guerra contra las drogas. En otras palabras, la primera temporada de *Narcos* señala algunos errores en la política estadounidense pero silencia otros.

En toda la serie sobrevuela un cinismo y un relativismo de carácter ético, donde “los buenos” no son tan buenos y los malos pueden ser buenos. Al comienzo, el agente Murphy nos cuenta cómo él mismo contribuyó a una masacre en una discoteca para eliminar a un solo sicario, y nos advierte: “pero aún no crean que soy de los malos.” El mismo relativismo ético se desplaza al nivel de la política internacional: Murphy nos recuerda que “nosotros” (o sea los yanquis), “creíamos que [el presidente Nixon] era de los buenos” y Nixon creía lo mismo de Augusto Pinochet, el militar golpista en Chile, porque ese “odiaba a los comunistas [...] pero luego Pinochet mató a miles de personas. Parece que no era tan bueno al final.” El agente lo narra con tanta picardía y humor negro que lo único que le falta añadir es la interjección “oops” para

sugerir que se cometió un error, pero no fue nada grave.

Entonces desde un principio se menciona el interés que ha tenido los EEUU en combatir el comunismo en Colombia y, por extensión, en toda América Latina, pero otra vez, es una historia contada a medias. La segunda temporada de *Narcos* se adentra en el desarrollo de los Pepes: un grupo de vigilantes que persiguió a Escobar, destruyó sus redes de poder (tanto financieras como de seguridad), y en gran parte contribuyó a su caída. Lo problemático es que la organización incluyera a los previos miembros del cartel de Medellín, a los paramilitares, y al cartel de Cali que juntos cometieron varios crímenes con la vista gorda (si no la participación) del estado colombiano y el apoyo de los EEUU. Al morir Pablo Escobar, estos mismos hombres se convirtieron en poderosas fuerzas criminales donde el cartel de Cali siguió controlando al gobierno colombiano, mientras que AUC bajo el mando de Carlos Castaño (es decir, las autoderechistas Autodefensas Unidas de Colombia que supuestamente combatían a las guerrillas comunistas) pronto se ocupó del negocio de la droga perpetrando asesinatos en masa, extorsiones, desplazamientos, en fin, un sistemático abuso de los derechos humanos a gran escala. En suma, la urgencia que tenía el gobierno estadounidense para matar a Escobar solo hizo cambiar de manos el negocio de las drogas, y los esfuerzos para combatir el comunismo en Colombia terminaron permitiendo que una sangrienta agrupación paramilitar pudiera funcionar desde finales de la década de 1990 hasta su polémica desmovilización bajo Álvaro Uribe. Otra vez, el agente Murphy hubiera podido bromear con sarcasmo, citando la canción de Britney Spears “Oops, I did it again” (o sea, “se nos jodieron las cosas otra vez”). Hubiera podido comentar que su país se equivocó de amigo y creó otro monstruo quizás más peligroso que Escobar. No obstante, la serie nunca reconoce esta incómoda verdad ya que, a lo mejor, es más fácil admitir errores de antaño que del presente.

Si *Narcos* se fundamenta en un pensamiento dicotómico del conflicto que perpetúa la rectitud y eficiencia yanqui, conviene preguntarse qué propósito tiene entonces incluir el signo Escobar además de ser una fórmula comercial de alta circulación. Siguiendo la lógica de la serie como un reforzamiento del poder estadounidense—tanto cultural como militar—contraponer un adversario narco terrorista a quien su propia nación no podía controlar ni eliminar, sirve como pretexto para respaldar el mito de la hegemonía estadounidense. Hacer a Escobar el peor de todos permite evitar aclaraciones incómodas acerca del respaldo estadounidense para los otros “muy malos” que participaron en su destrucción. Es decir, Escobar no es el foco de atención en la primera temporada de *Narcos*, lo son los honrados agentes de la ley estadounidense, quienes a pesar de algunas prácticas poco ortodoxas, al fin y al cabo tienen buenas intenciones. La supuesta versión transnacional del tema de policías y ladrones apenas oculta el verdadero mensaje (por cierto, muy trillado) de la lucha entre el sur salvaje (Latinoamérica, Colombia, la barbarie) y el norte, los EEUU, el país intransigente y destinado a arreglar el desorden ajeno. En contraste, la Colombia de la serie, a pesar de su belleza ambiental, es una caricatura de una nación, donde reinan la violencia, la ilegalidad y la corrupción.

Ahora bien, si se pudiera comentar basándonos exclusivamente en la primera temporada de *Narcos*, el asunto de la ideología y el papel del signo Escobar habría sido más unilateral. No obstante, contraponer un villano de categoría en la televisión implica el riesgo de fascinar con el vicio más que con las celebradas morales (aun si son falsas). Los últimos episodios de la segunda temporada de *Narcos* dejan entrever otro enfoque que adoptó la serie, esta vez quizás respondiendo a la demanda de un mercado que se interesa más en Escobar que en los agentes de la DEA. Impasible y distante antes, el Escobar interpretado por Wagner Moura es ahora un personaje complejo y movido por las más

hondas pasiones humanas. Los episodios que conducen a su muerte desvelan el declive de un hombre poderoso a un ser acosado y totalmente abandonado. La dimensión humana de Escobar se observa incluso en su lenguaje corporal: en sus brazos caídos, en el aspecto descuidado, en el desamparo y la desesperación que se vislumbran en su mirada. Cada vez más traicionado por sus socios de otrora y más acorralado por sus múltiples enemigos, este Escobar saborea su fracaso con detenimiento y a solas. Introspectivo y mucho más vulnerable que antes a pesar de su monstruosidad, el Capo por primera vez muestra gestos de ternura. Con obsesión y desolación intenta llamar a su esposa solo para escuchar su voz y decirle cuánto la ama. Al huir de una de sus fincas, deja a un conejo libre para que este regrese a su estado natural. El Escobar de Moura revela más en sus suspiros y en las miradas que en palabras: es obvio que el Capo se interroga sobre sus decisiones que le quitaron el derecho humano más básico: a la felicidad.

Hay dos escenas en particular que profundizan el presente estado emocional del barón de drogas, demostrando cómo Escobar es consciente de estar en un callejón sin salida. Los viejos comportamientos ya no sirven, puesto que no tiene ni amigos ni dinero, mientras que el próximo paso todavía no ha llegado. Los últimos episodios se alargan, enfatizando cómo el Capo está ya cansado y espera que el destino lo alcance, sabiendo que la captura o la muerte lo esperan como la espada de Damocles. A pesar de esto, todavía tiene breves momentos de ilusión cuando sueña con rehacer su vida y esta vez hacerlo bien. Son instancias de anhelar una vida simple en el campo (*beatus ille*), o de la anonimidad urbana en Medellín. En algún momento, en su constante fuga de la ley, Escobar visita a su padre a quien casi desconoce y cuya vida de campesino nunca apreciaba antes. En una de las pocas conversaciones que tienen (porque el padre luce aun más circunspecto que Escobar), el Capo le propone que vivan juntos, donde el hijo compraría una finca al lado e invitaría a su familia para gozar de la

naturaleza. El padre se niega a participar en la quimera de su hijo, en su nostalgia por lo perdido, y los dos se quedan incómodamente callados hasta que Escobar lo enfrenta y quedan peleándose. Su fracasado intento de acercarse al padre impasible y la despedida sin cariño no pueden sino provocar la simpatía en los televidentes.

Un poco más tarde, ya escondido en Medellín, Escobar no soporta la soledad y el aislamiento el día de sus cumpleaños y se lanza a la calle con un pretexto de hacer una compra. Allí se quita las gafas de sol, deja al descubierto su cara, y se sienta en un banco en una plaza llena de gente para gozar de lo que los demás dan por sentado: ser parte del bullicio cotidiano. A través de una cámara lenta vemos lo que mira el sonriente Capo: a los niños jugando, padres instruyendo a sus hijos a andar en bicicleta, y los ancianos charlando despreocupadamente. Mientras tanto Escobar es un hombre ya acabado. Despojado de amigos, de familia, y de su poder de antaño, Escobar saborea lo que su propia maldad y sus desmedidas ambiciones le han quitado para siempre. El enfoque que hace *Narcos* en la larga despedida que le hace el Capo a su familia y a su querida Medellín lo humanizan y lo romantizan, de esta manera debilitando la propuesta ideología yanqui tan evidente en el principio. A pesar de sus obvias monstruosidades, Escobar es el personaje conmovedor y quizás el más entrañable de la serie.

Variación #2: *Escobar: Paraíso perdido*

Mientras *Narcos* resalta cuestiones de poder en las Américas para más tarde adentrarse en la angustia del Capo ante la terrible evidencia de su fracaso, la película *Escobar: paraíso perdido* construye una parábola de valores trascendentales, donde la arrogancia y la maldad de Escobar cobran proporciones bíblicas. La película consigue este efecto al presentar una versión moderna de la epopeya epónima

de John Milton. La trama de la película sigue las pautas del poema miltoniano donde más que narrar la caída de Adán y Eva, se retrata la historia de Satanás, un ser carismático, orgulloso y resentido por haber sido rechazado del cielo. Un ángel que para apaciguar su sed de venganza, engaña a Eva que, a su vez, enreda a Adán, destruyendo de tal manera la obra de Dios, el paraíso. En el poema de Milton, Satanás, un antihéroe rebelde se alza contra el orden establecido, declarando famosamente que es “mejor reinar en el infierno que servir en el Cielo.” De igual modo, en la película *Escobar: paraíso perdido*, el Escobar interpretado por Benicio del Toro es un ser temible y letal, quien se alza primero en contra del estado para al final desafiar incluso a Dios.

En la película, la playa colombiana con sus bellas mujeres representa el Edén para dos hermanos surfistas canadienses que intentan establecerse en la costa para vivir de las lecciones de surf. Uno de ellos, Nick, conoce a María, una joven compasiva dedicada a obras caritativas patrocinadas por su tío, Pablo Escobar. María adora a su tío, un gran patriarca que la trata como si ella fuera su propia hija y por lo tanto, su relación con Nick no pasa desapercibida por el caudillo. Escobar, quien inicialmente luce calidades de un benefactor filantrópico y todopoderoso, acepta al joven canadiense a su círculo íntimo, dándole protección y trabajo. Este encuentro cambia el curso de la vida de cada personaje, mostrando cómo el poder en las manos inadecuadas destruye con el efecto dominó a todos, de los ricos a los pobres, de los enemigos a los familiares de Escobar. La inocencia de la joven pareja es una historia de Adán y Eva, donde Eva (o sea María) será la que llevará a su novio a la desgracia por ser engañada ella misma primero.

No obstante, como en el caso del poema de Milton, esta versión trata más del poder seductivo de Satanás—aquí Pablo Escobar—que de sus víctimas. Detrás de su fachada de filántropo, Escobar representa un ser siniestro, que esclaviza a sus seguidores con su riqueza descomunal y su oratoria de caridad.

Psicológicamente complejo, de personalidad irresistible y con un aire de negociante brillante, el Escobar en la versión de Benicio del Toro hechiza a su prima, a toda la familia, y a las masas colombianas. La profundidad de la seducción de María se evidencia cuando la joven—sin duda inteligente—le aclara a Nick la fuente de las riquezas de su tío con visible despreocupación, si no orgullo. Según su parecer (claramente influido por el discurso de Escobar) el negocio de cocaína conduce al mejoramiento de la vida para el sector popular porque el dinero ganado del narcotráfico termina invertido en Colombia, en los que lo necesitan de verdad. O sea, la ceguera de María convierte la coca en la bíblica manzana. En esta instancia, el público se pregunta, ¿cómo puede tanta gente caer en la manos del seductor sin anticipar el destino feroz que les espera?

La magia de Escobar se vislumbra simbólicamente en la escena donde el Capo, vestido de blanco, prepara a la familia para sacar una foto que conmemore el resplandor de su mundo. Todos sonrientes, vestidos de gala, se posicionan tal como lo exige Escobar. Solo en estos momentos fijos, y solo cuando todo sea exactamente como lo desea él, la perfección parece tomar lugar. Pero como con cualquier foto, planeada y al fin y al cabo artificial, la superficie oculta la verdad, ya que detrás del brillo de las apariencias se esconde una gran fuerza destructiva. Cuando Nick empieza a trabajar en la hacienda de Escobar y por casualidad ve a los sicarios limpiarse de sangre ajena—por cierto proveniente de sus víctimas recién torturadas—Nick empieza a descubrir con horror la verdadera cara del Patrón. Ha sido tan carismático Escobar que el joven canadiense tardó en percatarse de su monstruosidad hasta que ya fue demasiado tarde. Mientras que la historia de amor entre María y Nick es ficticia, su desenlace trágico sirve para resaltar la vileza sin límites de Escobar. El Capo no tiene lealtades, ni moralidad ni empatía, ya que ajusta códigos de conducta de acuerdo con su visión del mundo narcisista y psicópata. Cuando empieza a derrumbarse su reino, el Capo no vacila en destruir incluso a sus seguidores

más fieles con el fin de esconder su riqueza y no dejar a ningún testigo vivo. Nick y María están a punto de salir de Colombia cuando el patrón le pide al joven que haga un último trabajo para él, que esconda parte de su gran fortuna en algún lugar secreto y elimine a la persona que lo lleve a este sitio. Después Nick entiende que iba a ser eliminado él también para no dejar ningún cabo suelto.

Un referente histórico que cierra esta versión libre sobre Escobar es su entrega voluntaria al estado colombiano, cuando Escobar va a la cárcel, acompañado por el padre Rafael García Herreros, conocido por ser el fundador de un programa de televisión, *Minuto de Dios*. Por cierto, no es una cárcel cualquiera, sino su propia fortificación, la infame Catedral, construida en los cerros de Medellín. Es interesante que la veracidad histórica solo aparezca en forma televisiva dentro del relato, donde tanto los protagonistas como el público se enteran del contexto histórico a través de los fragmentos de telediarios. La comunicación televisiva se transforma en un simulacro de historicidad dentro de un espectáculo (la película misma) que de por sí es derivado de la historia pero que poco tiene que ver con ella. Entonces el medio (la película) contribuye a elaborar representaciones que no son ni totalmente realistas ni del todo ficticias—es un constructo posmoderno que apunta hacia las estrategias figurativo—discursivas híbridas.

La última escena pone de relieve la desmedida arrogancia del despiadado monstruo, que lejos de sentir piedad por sus víctimas o vergüenza por su propio fracaso, sigue obsesionado con el poder y resuelto a desafiar a cualquier autoridad aunque el mismo está a punto de entrar en la cárcel. Derrotado pero todavía altivo y soberbio, el insurgente Capo levanta la mirada hacia el cielo y amenaza a Dios, prometiendo que lo va a vigilar desde su nueva guarida. Como adversario de Dios, Escobar pasa a reinar con su corte demoníaca en el infierno, o sea desde la cárcel, ya que sus ambiciones políticas fueron arruinadas. Esta versión del signo Escobar plantea reflexiones

universales sobre el poder seductivo del mal. Comparar al Capo con el tentador Satanás miltoniano enfatiza el peligro de la maldad en su forma más elemental. Tal construcción del argumento exalta el contraste entre la inocencia y la corrupción y pone de relieve las consecuencias del engaño por parte del Capo que destruyen el Edén de Nick y de María y, por extensión, del país entero.

A modo de conclusión—porque, dicho sea de paso, este tema apenas empieza a cobrar fuerza en el imaginario hollywoodense—de Pablo Escobar han corrido ríos de tinta dando paso a sus múltiples versiones. Su historia se diluye y se reformula y el Capo ya no es sino un nuevo mapa topográfico con matices de la vida real, pero recreada para convertirla en espectáculo. Promovido por las campañas de marketing de empresas multinacionales que lanzan nuevas pautas de consumo, Escobar se ha transformado en una suerte de ícono posmoderno por excelencia, en que su significado es lo que cada uno quiere que sea. Puede connotar una apología del *carpe diem*, la rebeldía contra el orden, un frenesí hedonista y consumista, un símbolo de lo desmesurado que pueden ser las pasiones humanas, y una advertencia contra los efectos de llegar muy lejos pero todavía anhelar más poder. Sea por saturación u ocultamiento, este simulacro de Escobar se ha hecho un mediador relevante para la construcción de un sujeto consumidor sin necesidad de referencia a la realidad social o histórica. Aparte de ser una fórmula exitosa de atraer al público transnacional, también puede servir como un vehículo para promover los intereses políticos o para construir parábolas modernas de temas universales. La historia suministrada por los medios se ha convertido en un auténtico espectáculo donde llega a ser difícil distinguir entre el dato histórico y la fantasía. El Escobar mediático es parecido al original, pero en verdad dejó de serlo hace tiempo, llegando a pertenecer al orden de lo hiperreal posmoderno.

Notas

¹Juan Pablo cita a Popeye para dar testimonio de tales traiciones:

tengo que decirle que me vi obligado a ayudarlo a 'Otto' [otro sicario de Escobar] a robarles a ustedes la finca La Pesebrera, que queda al final de la Loma del Chocho. Me tocó ayudarlo a 'Otto' con esta vuelta o si no me caía con él. (*Pablo* 53)

²Véase Caballero y “Las mentiras de ‘Popeye.’”

³Por ejemplo, mientras que Roberto, Alba Marina y Juan Pablo desmienten la importancia de Popeye en la banda principal de Escobar, arguyendo que su papel fue mínimo, Popeye acusa a Juan Pablo de encubrir su pasado criminal. Asimismo, Popeye y Alba Marina se burlan de la versión de Virginia Vallejo, sosteniendo que el Capo nunca la consideró importante en su vida. Mientras tanto, Juan Pablo denuncia a Roberto y a Hermilda (la madre de Escobar) por haber hecho arreglos con los Pepes, con el gobierno colombiano y el estadounidense a las espaldas de la esposa y los hijos de Escobar. Es esta colaboración que supuestamente les permitió permanecer en Colombia mientras que la esposa y los hijos que le siguieron fieles al Capo tuvieron que salir del país.

⁴Véase Ahmed y “Pablo Escobar’s Son.”

⁵Para leer sobre los conflictos entre los familiares de Escobar, véase Pobutsky.

Obras citadas

- Ahmed, Tufayel. “Narcos: Pablo Escobar’s Brother Wants \$1 Billion from Netflix, Slams Actor Wagner Moura.” *newsweek.com*, 7 Jul. 2016, www.newsweek.com/narcos-pablo-escobars-brother-wants-1-billion-netflix-slams-actor-wagner-moura-478451. Accessed 10 Aug. 2016.
- Baudrillard, Jean. *Simulacra and Simulation*. Translated by Sheila Faria Glaser, U of Michigan P, 1994.
- Caballero, Antonio. “Las tetas de Virginia.” *semana.com*, 9 Nov. 2007, www.semana.com/on-line/articulo/las-tetas-virginia/89410-3. Accessed 2 Jan. 2008.

- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos, 2000.
- Escobar, Alba Marina with Catalina Guzmán. *El otro Pablo*. Publicaciones Semana, S. A, 2010.
- Escobar, el patrón del mal*. Directed by Carlos Moreno and Laura Mora, performances by Andrés Parra, Angie Cepeda, Vicky Hernández, Nicolas Montero, Germán Quintero, Caracol TV, 2012.
- Escobar Gaviria, Roberto. *Mi hermano Pablo*. Quintero Ediciones, 2000.
- Escobar, Juan Pablo. "Los 28 errores que encontró el hijo de Pablo Escobar en la serie *Narcos* de Netflix." *infobae.com*, 7 Sep. 2016, www.infobae.com/america/fotos/2016/09/07/los-28-errores-que-encontro-el-hijo-de-pablo-escobar-en-la-serie-narcos-de-netflix/. Accessed 10 Sept. 2016.
- . *Pablo Escobar, mi padre*. Planeta, 2014.
- Escobar: Paradise Lost*. Directed by Andrea di Stefano, Chapter 2 and Nexus Factory, 2014.
- Freire, Alfonso. "Publicidad en torno al mito: el uso de figuras mitológicas como herramienta persuasiva del discurso publicitario." *Historia y Comunicación Social*, vol. 19, 2014, pp. 241-51.
- "Gabriela de la Garza vive experiencia mexicana en *Narcos*." *eluniversal.com.mx*, 25 Aug. 2015, www.eluniversal.com.mx/articulo/espectaculos/television/2015/08/25/gabriela-de-la-garza-vive-experiencia-mexicana-en-narcos. Accessed 21 Sept. 2016.
- "Frases Pablo Escobar," *GooglePlay*, play.google.com/store/apps/details?id=appinventor.ai_radwulf_rs.Frases_Pablo_Escobar_132&hl=es.
- "Guerra de series: ¿Cuál Pablo Escobar te gusta más?" *cosecharoja.org*, 10 Feb. 2015, cosecharoja.org/guerra-de-series-cual-pablo-escobar-te-gusta-mas/. Accessed 12 Sep. 2016.
- Jameson, Fredric. *Teoría de la posmodernidad*. Translated by Celia Montolio Nicholson and Ramón del Castillo, Editorial Trotta, 1996.
- Jiménez, Rafael Vidal. "La Historia y la Postmodernidad." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, vol. 13, 1999.
- "Las mentiras de 'Popeye'." *semana.com*, 26 Aug. 2005, www.semana.com/on-line/articulo/las-mentiras-popeye/74581-3. Accessed 10 Sep. 2007.
- Legarda, Astrid. *El verdadero Pablo*. Ediciones Dipon, 2005.
- Mark, Margaret and Carol S. Pearson. *The Hero and the Outlaw: Building Extraordinary Brands Through the Power of Archetypes*. McGraw-Hill, 2001.
- Marinas, José Miguel. "El malestar en la cultura del consumo." *Política y Sociedad*, vol. 39, no. 1, 2002, pp. 53-67.
- Martín Barbero, Jesús. *Los ejercicios del ver: hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Editorial Gedisa, 1999.
- . "Deconstrucción de la crítica: nuevos itinerarios de la investigación." *Comunicación: campo y objeto de estudio: perspectivas reflexivas latinoamericanas*. Ed. María Immacolata Vassallo de Lopes y Raúl Fuentes Navarro. ITESO, Universidad Autónoma de Aguascalientes, Universidad de Colima, Universidad de Guadalajara. 2005: 15-42.
- Narcos*. Directed by José Padilha, Gaumont International Television, 2015-2016.
- "Pablo Escobar's Son Slams Netflix Series *Narcos*." *telesurtv.net*, 7 Nov. 2015, www.telesurtv.net/english/news/Pablo-Escobars-Son-Slams-Netflix-Series-Narcos-20151107-0021.html. Accessed 6 Sept. 2016.
- "Pedro Pascal ('Narcos'): La vida de Escobar es como una obra de Shakespeare." *eldiario.es*, 9 Feb. 2016, www.eldiario.es/cultura/Pedro-Pascal-Narcos-Escobar-Shakespeare_0_554695250.html. Accessed 13 Mar. 2016.
- Perkowska, Magdalena. *Historias híbridas: la nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Vervuert Iberoamericana, 2008.
- Pobutsky, Aldona Bialowas. "Peddling Pablo: Escobar's Renaissance." *Hispania*, vol. 96, no. 4, 2013, pp.684-99.
- Rincón, Omar. "Amamos a Pablo, odiamos a los políticos: las repercusiones de Escobar, el patrón del mal." *Nueva Sociedad*, vol. 255, January-February 2015, pp. 94-105.
- Rincón, Carlos. *La no simultaneidad de lo simuntáneo: posmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Universidad Nacional, 1995.
- Salazar, Alonso. *La parábola de Pablo: auge y caída de un gran capo del narcotráfico*. Planeta, 2001.
- Strong, Simon. *Whitewash: Pablo Escobar and the Cocaine Wars*. Pan Books, 1995.
- Toledo, Elena. "Lanzarán videojuego donde podrás ser Pablo Escobar." *panampost.com*, 29 Jul. 2016, es.panampost.com/elena-toledo/2016/07/29/videojuego-pablo-escobar. Accessed 10 Sep. 2016.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in 19th-Century Europe*. John Hopkins UP, 2014.