



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRAFICAS

**NOSTALGIAS Y REALIDADES NARCÓTICAS: EL IMAGINARIO DE COLOMBIA EN EL ARCHIVO  
HOLLYWOODENSE ENTRE 1950-2020**

TESINA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRÍA EN CINE DOCUMENTAL

PRESENTA

TAE CATALINA MARKEY

DIRECTOR DE TESIS

DR. ANTONIO DEL RIVERO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRAFICAS

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

MTRA. ADRIANA BELLAMY ORTIZ (PAD UNAM)

MTRA. SANDRA LOEWE GREINER (PAD UNAM)

MTRO. SERGIO ENRIQUE MEDRANO VÁZQUEZ (PAD UNAM)

DRA. ILIANA DEL CARMEN ORTEGA VACA (PAD UNAM)

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2023



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera antes que nada agradecer a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) por aceptarme en el Posgrado en Artes y Diseño y también doy gracias al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) por apoyarme con la beca para la realización de este trabajo.

Quisiera agradecer a los integrantes de mi comité tutor por su ayuda desarrollando y terminando este trabajo.

A Selene y a Paco por las risas y la compañía en la soledad de pensar el cine en la pandemia.

A Mati, por su ayuda con todo en todo.

Y a mis papas por enseñarme a hablar y a escribir.

## **ÍNDICE**

Introducción	<b>3</b>
Antecedentes del problema	<b>5</b>
Planteamiento del problema	<b>7</b>
Hollywood, o el arma más letal	<b>10</b>
El inconsciente óptico de Hollywood	<b>11</b>
Las fuerzas paramilitares de la imagen	<b>13</b>
El espectáculo de los hombres estadounidenses	<b>17</b>
Películas ficticias, pero no tan ficticias	<b>20</b>
De la montaña colombiana al desierto mexicano	<b>24</b>
La resurrección mediática de Escobar	<b>27</b>
Una dosis de realidad: Sujetos alterados, sujetos decepcionados	<b>31</b>
Los mitos y las realidades	<b>34</b>
Conclusión	<b>37</b>
Bibliografía	<b>40</b>
Filmografía	<b>42</b>

## Introducción

*485 West Matheson Drive, Key Biscayne, Florida, USA.*

En los años setenta, Richard Nixon, el presidente de los Estados Unidos, compró una casa de vacaciones en Key Biscayne, una isla de residencias de lujo cerca de Miami, Florida. El ejército estadounidense construyó un helipuerto para que Nixon, el presidente que comenzó la infame guerra contra la droga, pudiera llegar sano y salvo a su casa de vacaciones. Cuando Nixon vendió la casa a principios de los años 80s, se destruyó todo dentro la propiedad, a excepción del helipuerto, y en su lugar se construyó otra mansión de más de 900 metros cuadrados con un ascensor de vidrio y una piscina con vista al mar. Un par de años después, en 1983, estas lujosas amenidades aparecen en pantallas alrededor del mundo ya que Tony Montana, el protagonista interpretado por Al Pacino de la película *Caracortada* de Brian de Palma, reside en esa casa de ventanas inmensas y sofás de cuero blanco.

Tony Montana no será el único narcotraficante que decide habitar la ex-casa del presidente que declaró la guerra contra la droga. A finales de los años ochenta, Roberto Striedinger, el piloto más importante de Pablo Escobar, compró la misma casa y ahí vivió hasta que en 1990 fue arrestado por su participación en las actividades ilícitas del cártel de Medellín. A los cuatro años de la detención de Striedinger, los estudios de Hollywood volvieron a la casa para filmar *The Specialist*, película en la cual Sylvester Stallone, héroe extra-gubernamental estadounidense, mata a un narcotraficante colombiano. El villano del filme habita en esa casa e intenta impresionar a una mujer con los lujos dentro de ella.

La historia de esta casa, la ida y vuelta entre su vida histórica y su vida mediática, es ejemplar de los procesos de identificación que puede producir la industria cinematográfica y, en particular, los efectos materiales del género de películas del narcotráfico y sus delincuentes. Esta tesina toma la historia de los tres hombres que habitaron esta casa de diferentes maneras- Richard Nixon, Tony Montana y Roberto Striedinger - como el punto de partida para considerar que las representaciones mediáticas no son neutrales y tienen efectos ideológicos y materiales.



485 West Matheson Drive, Key Biscayne, Florida, E.E.U.U. Google Maps.

### Antecedentes del problema: *Los efectos materiales de las imágenes*

En una antología de escritos titulado *Desconfiar de las Imágenes*, el cineasta y crítico alemán Harun Farocki analiza el rol de las cámaras de vigilancia en prisiones, en las intersecciones de tráfico y en las tiendas, diciendo que este tipo de “imágenes [...] no buscan simplemente reproducir algo, sino que son más bien parte de una operación.” (Farocki, 153). Según Farocki, las imágenes “operacionales” se definen particularmente por dos características: por un lado, intervienen en la realidad en la que existen y por otro lado, son instrumentales y normalmente están vinculadas a tareas especializadas (Feiersinger, 12). Farocki describe estas imágenes dentro del contexto de un nuevo tipo de guerra que ocurre a distancia a través de las cámaras de vigilancia. Las imágenes operativas son imágenes que no describen ni representan la realidad, sino que rastrean, navegan, activan, supervisan, controlan, visualizan, detectan e identifican. De esta manera, Farocki no considera las imágenes como neutrales sino como objetos que son inseparables de lo técnico, lo histórico, y lo legal, y consecuentemente de la violencia producidas por estas infraestructuras. Justamente, Farocki se pregunta: “¿por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?” (Farocki, 28).

Aunque el término “imágenes operacionales” se usa primordialmente para describir imágenes que provienen de máquinas que realizan tareas y cumplen funciones (cómo los robots industriales y domésticos, sistemas de información geográfica, vehículos aéreos no tripulados, automóviles autónomos), esta investigación pretende ampliar esta definición para analizar las características o funciones “operacionales” de las imágenes de la industria cultural estadounidense, es decir cómo éstas intervienen en la realidad y cómo son instrumentalizadas para fines de guerra, intervención e imperialismo político. El propósito de esta tesina es ilustrar el rol de las imágenes del archivo de Hollywood del narcotráfico colombiano dentro del sistema militar, geopolítico, farmacéutico y tecnológico que sostuvo y sostiene la guerra contra las drogas. En lugar de enfocarse en la violencia de la representación en las imágenes de noticieros o de sistemas de vigilancia como los filmes de Farocki, mi investigación explora la instrumentalización de las representaciones en las películas ficticias y las consecuencias del imaginario de la industria cinematográfica estadounidense.

Las películas sobre Colombia hechas en Estados Unidos son predominantemente sobre el narcotráfico internacional de la cocaína. A la excepción de dos filmes sobre la extracción de recursos naturales, todos los filmes dialogan con el tema del narcotráfico y frecuentemente lo vinculan con el

terrorismo. Este escrito contextualiza los filmes dentro de la historia de la relación geopolítica de los Estados Unidos y Colombia para entender cómo el sistema de producción audiovisual sobre las sustancias ilegales ha participado, de manera indirecta, en la misma economía mundial del intercambio de sustancias ilícitas. La tesina explora cómo se representa la guerra contra el narcotráfico a través de un campo estético en un país que participa en la guerra contra las drogas.

## Planteamiento del problema

Entre el año 1983 y el 2022, se produjeron treinta películas en Estados Unidos sobre el narcotráfico en Colombia. De un lado, esta investigación analiza las características formales y temáticas que comparten estas películas. Dentro de estas películas reaparecen estéticas urbanas, paisajísticas, y arquitectónicas, como la casa de Key Biscayne, y también ciertos actores célebres con rasgos denominados como “latinos”, como Penelope Cruz, y frecuentemente reaparecen estructuras y patrones narrativos. La historia de este cine revela una compulsión del cine hollywoodense hacia ciertas representaciones, como si la historia de la producción del cine mismo fuera una compulsión paralela a esa que se representan en las películas mismas sobre productos adictivos como la cocaína.

Sin embargo, a través del tiempo, han habido muchos cambios formales y narrativos en la representación de Colombia en el cine hollywoodense. Esta tesina considera que las diferencias, así como las similitudes, de estas representaciones revelan cambios cruciales en la percepción de Colombia en los Estados Unidos y en el mundo, y en la función de estas representaciones mismas. En el siglo XX, los filmes sobre Colombia reciclan el género de películas de acción de manera infinita: los estadounidenses combaten a pie, en helicópteros, en aviones, en barcos, el narcotráfico que son villanos indistinguibles de los grupos terroristas. Si bien todas las películas producidas entre 1983 y 1994 promueven ideologías militares, después del año 2000, hay un cambio formal y temático hacia las “biopics”, es decir películas que dramatizan la vida de una persona en particular, típicamente una figura pública o histórica. Este cambio hacia narrativas centradas en el culto de personalidad y en la individualidad de los personajes también se explora temáticamente con filmes que hablan sobre la adicción desde la perspectiva del adicto.

De esta manera, además de contextualizar las imágenes dentro de la guerra contra la droga que comenzó en el siglo XX, esta tesina también explora cómo la representación audiovisual de Colombia en Hollywood hace parte del contexto más amplio de la economía global de la adicción, ya sea a las drogas ilícitas, a los productos farmacéuticos legales, o a las pantallas y al mundo mediático. Paul Preciado, el crítico de estudios de género, ha escrito en varios libros sobre el control “farmacopornográfico” de la subjetividad en el mundo capitalista contemporáneo. Este concepto - basado en la idea del “biopoder” del filósofo francés Michel Foucault - describe la matriz material y virtual que produce y regula los procesos mentales y psicosomáticos de la excitación, relajación, y

descarga. Según Preciado, las características del capitalismo contemporáneo están compuestas del control de estos estados a través de todas las sustancias (farmacéuticos, químicos en la comida, drogas ilícitas, etc) que se administra el sujeto contemporáneo, así como las proyecciones del cuerpo a través de las imágenes. Nuestros cuerpos, como los imaginamos y como los experimentamos, se producen a partir de nuestra relación a las imágenes y a las sustancias químicas.

Esta tesina contextualiza algunas de las tendencias en la representación de Colombia en relación a las políticas de la guerra contra la droga, y consecuentemente, de manera más amplia al complejo militar estadounidense, y también al complejo biopolítico. Los dos regímenes se exploran en relación a las tendencias y cambios que ocurren en la representación de Colombia en Hollywood. En este sentido, esta tesis argumenta que el cambio ideológico en las narrativas de las películas de los estudios más poderosos estadounidenses revelan las transformaciones más amplias de la ideología estadounidense hacia Colombia y el resto del mundo afectado por estas representaciones.

Esta tesina dividirá el corpus de treinta películas en tres secciones: la primera tratará de las diez películas producidas entre 1983 y 1994. El corte de este periodo es debido a un hueco en la producción cultural sobre Colombia que ocurre entre 1994 y 2014, tema que se abordará en el siguiente periodo de análisis. Este siguiente periodo consiste en un análisis de los diez filmes que se producen en esta época, y también un análisis de la disminución de la producción audiovisual sobre Colombia en esos veinte años. Finalmente, en la última parte de la tesina, se analizarán los diez filmes que se producen después del 2014, cuando Colombia vuelve a ser tendencia en las temáticas de los filmes y las series de Hollywood. Esta periodización es correspondiente a las tendencias mismas de la producción de los filmes y la tesina intenta mapear estos cambios en relación a los cambios geopolíticos entre los dos países, así como las políticas de la guerra contra la droga.



Fire Birds (1990).

Colombia . . . taught us that the battle for the narrative is perhaps the most important fight of all.

—General John F. Kelly, “Colombia’s Resolve Merits Support”, Mayo 2015.

Como bien lo describió el general John F. Kelly en un artículo del Miami Herald en el 2015 sobre la historia de las ayudas militares estadounidenses en Colombia, todas las estructuras de poder requieren apoyos ideológicos y culturales sistémicos para crear legitimarse. A pesar de que el artículo del General John F. Kelly busca destacar las lecciones sobresalientes de la campaña militar del gobierno colombiano contra la guerrilla y el narcotráfico, la cita mencionada de su artículo reconoce la desinformación deliberada del gobierno estadounidense y el colombiano que ocurrió y sigue ocurriendo con la guerra civil colombiana.

“Colombia”, escribe Kelly, “nos enseñó que la batalla por la narrativa es tal vez la batalla más importante de todas”. Mientras que los sistemas de legitimación de los que escribe Kelly a menudo surgen a través de noticias y discursos ‘oficiales’, para los Estados Unidos, también surgen - como lo exploró Theodor Adorno a principios del siglo XX en sus ensayos sobre la industria cultural - de narrativas ficticias y de la enorme influencia de la producción cultural de los estudios de Hollywood. Como lo describen los historiadores Carl Boggs y Tom Pollard en su libro *The Hollywood War Machine: U.S. Militarism and Popular Culture*, “La red de instituciones militares y sistemas de creencias en la sociedad estadounidense exige una imagen simple pero muy romántica del interés y de la misión nacional, una ideología lo suficientemente fuerte como para generar heroísmo, conquista y misiones armadas en lugares lejanos.” (Boggs & Pollard, 16). Los autores notan la importancia de analizar que la misión expansionista hacia Asia y Latinoamérica de los Estados Unidos desde los principios del siglo XX ha crecido paralelamente a la industria cultural estadounidense y sus producciones culturales.

## El inconsciente óptico de Hollywood

Dada la desbordante producción de imágenes desde mediados del siglo XX, los documentos del mundo audiovisual pueden servirnos como puntos de entrada al pasado histórico y más específicamente a la construcción historiográfica. En un ensayo de 1931 sobre la historia de la fotografía, el filósofo Walter Benjamin escribió que la cámara alteró la función de la memoria humana porque transformó el proceso de archivar la historia y el tipo de registro que queda de ella. Benjamin escribe:

For it is another nature which speaks to the camera rather than to the eye: “other” above all in the sense that a space informed by human consciousness gives way to a space informed by the unconscious. Whereas it is a commonplace that, for example, we have some idea what is involved in the act of walking (if only in general terms), we have no idea at all what happens during the fraction of a second when a person actually takes a step. Photography, with its devices of slow motion and enlargement, reveals the secret. It is through photography that we first discover the existence of this optical unconscious. (Benjamin, 510).

En esta cita, Benjamin hace una analogía entre la fotografía y el inconsciente psicoanalítico para analizar cómo los nuevos aparatos técnicos de la época, como las cámaras, podían capturar movimientos y partes de la realidad imposibles de capturar con solo los ojos humanos. Benjamin resalta el paralelismo entre las técnicas cinematográficas y el psicoanálisis, ya que en los dos hay un enfoque y una percepción de detalles que no solo amplían la percepción, sino también dan acceso a otra escena u otra interpretación de la realidad. De esta manera, Benjamin considera al nuevo archivo fotográfico como un archivo de la memoria e historia humana que nos puede revelar detalles previamente ignorados, o lo que él llama el inconsciente óptico de la sociedad industrial.

Considerando el análisis de Benjamin sobre la relación del pasado y el archivo audiovisual, la teórica Catherine Russell elabora un concepto que llama la “archivología” para describir un modo de investigación y práctica fílmica que utiliza materiales de archivo para producir conocimiento sobre la representación de la historia a través de las imágenes. El inconsciente óptico benjaminiano funciona entonces como una entrada a ciertas perspectivas de una época. Dentro de este marco,

Russell describe las imágenes de películas ficticias no como fenómenos falsos, sino como objetos que son históricos en sí mismos y que tienen valor antropológico (Russell, 22). De esta manera, podemos considerar que, al ser leídas en conjunto, las películas de Hollywood sobre el narcotráfico colombiano revelan las tendencias de las actitudes y los imaginarios estadounidenses de Colombia.

La investigación con un método de archivología consiste en sobrepasar la naturaleza representativa de las imágenes para considerarlas como parte de un archivo del mundo audiovisual y buscar sus efectos materiales. Según Russell, el espectáculo cinematográfico puede ser un mundo cerrado de artificio y fantasía, y simultáneamente puede ser un documento de prácticas sociales, rituales y cultura audiovisual (Russell, 144). Las películas de ficción son consideradas como un espejo que revela más de quien habla que de quien se habla: en este caso, la representación de Colombia en Hollywood revela más de Estados Unidos que de Colombia misma. Por esta razón, las películas de ficción son útiles para investigar las ideologías políticas y sociales de una época o de un país.

## Las fuerzas paramilitares de la imagen

La primera película de ficción que salió sobre Colombia en la industria cinematográfica estadounidense se llama *Green Fire* (1954) y trata sobre la industria de extracción de esmeraldas. Después de esta producción en el que aparecen Stewart Granger, Grace Kelly y Paul Douglas como hombres de negocios nobles que llegan a sacar esmeraldas de las montañas colombianas, Colombia desaparece del mapa hollywoodense hasta treinta años después en 1986. Paralelamente, Nixon declara la guerra contra la droga en 1971 y en 1973 crea la DEA (Drug Enforcement Agency). Sin embargo, esta guerra principalmente es una inquisición dirigida hacia el consumo de droga dentro del país mismo. En 1971, bajo Nixon, por única vez en la historia de la guerra contra las drogas, la mayoría de los fondos se destinaron al tratamiento, en lugar de la persecución legal (PBS).

En 1975, la policía colombiana incautó 600 kilos de cocaína de una avioneta en el aeropuerto de Cali, la mayor incautación de cocaína hasta la fecha, mostrando el crecimiento de la exportación de droga de Colombia. En 1977, la revista *Newsweek* hace un reportaje sobre la cocaína, glorificando sus efectos y contextualizando su consumo dentro de una visión cosmopolita de las ciudades de Nueva York y Los Ángeles. El uso de la cocaína en Hollywood explotará durante los próximos años.

Durante los principios de los años ochenta, se incrementó el tráfico de cocaína a grandes escalas de Colombia a Estados Unidos. El cartel de Medellín, fundado por Pablo Escobar, comenzó a transportar toneladas de cocaína desde el caribe a Miami en 1981. Simultáneamente, comenzaron las operaciones aeronáuticas de Carlos Lehder, otro participante del cartel de Medellín, quien compró una isla en las Bahamas para transportar cocaína entre 1979 y 1983 (Reuters). En los años 80, el cartel de Medellín fue responsable por el 75% de la cocaína consumida en Estados Unidos. Cuando llega Ronald Reagan al poder en 1981, la guerra contra la droga se vuelve una prioridad para el gobierno estadounidense: ese mismo año, se ratifica un tratado de extradición para narcotraficantes colombianos. Sin embargo, el enfoque - a nivel de discurso - durante la presidencia de Reagan es hacia el consumo interno, en particular con la campaña "Just Say No", lanzada en 1984, y dirigida principalmente a incitar un pánico moral alrededor de la droga y a demonizar a comunidades afrodescendientes y el consumo del "crack". En 1985, las rutas de cocaína se cambian del Caribe a México después de que las fuerzas armadas comienzan a parar a gran escala el contrabando marítimo entrando por el caribe.

A medida que el gobierno estadounidense inició su cruzada legal pública contra las drogas, Hollywood comenzó a construir su propio imaginario de lo que sucedía fuera de los Estados Unidos, en los países en los que se producía el contrabando. En 1986, comenzaron las producciones que retratan a Colombia exclusivamente a través de dos temáticas principales: la guerra contra el narcotráfico y contra grupos “terroristas”. En la década de los años ochenta, se producen cuatro películas que tratan sobre estos temas: *Let's Get Harry* (1986) de Stuart Rosenberg y producida por Sony Pictures, *Mankillers* (1987) de David A. Prior distribuida por Sony Pictures, *Tropical Snow* (1988) de Ciro Duran distribuida por Paramount Pictures, y *Open Fire* (1989) de Roger Mende. Las cuatro películas podrían ser clasificadas como parte del género de acción ya que tienen protagonistas que se ven inmersos en una serie de eventos que involucran violencia y proezas físicas.

Por lo general, las películas de acción suelen ser descritas como promotoras de la ideología militar y nacionalista. Estas forman parte del universo de las películas que están “diseñadas explícitamente para evocar el orgullo de la audiencia y la identificación con las fuerzas armadas de los EE. UU. como un vehículo del poder imperial” (Boggs, 4). Sin embargo, aunque la mayoría de las narrativas en las películas colombianas de los años ochenta tienen personajes secundarios de diferentes agencias del gobierno estadounidense (DEA, CIA, NSA, ejército), el arco narrativo siempre depende de personajes principales que operan *fuera* del sistema gubernamental para intervenir en la guerra contra la droga colombiana. Lejos de glorificar el estado americano, estas películas - en sus narrativas - promueven la idea de que el gobierno estadounidense no está haciendo lo suficiente para lidiar con el problema del terrorismo y el tráfico internacional de la droga.

Esta investigación toma algunos de estos filmes como ejemplos o modelos de las demás películas. *Let's Get Harry* trata sobre un ingeniero que es secuestrado por un grupo de terroristas, liderados por un narcotraficante llamado Carlos Ochoabar. El gobierno estadounidense se rehúsa a ayudar a la familia del ingeniero a salvarlo, y entonces su hermano y sus amigos deben viajar a rescatarlo de manera extra-judicial. Similarmente, *Mankillers* trata de una agente de la CIA que es contratada para parar las acciones de un agente del gobierno que ha traicionado al gobierno estadounidense y se ha vendido a un cartel de droga colombiano. Dentro de estas películas, protagonizan personajes extra-gubernamentales que deben emprender sus intervenciones personales ya que, en sus perspectivas, el gobierno no hace lo suficiente para parar la guerra contra las drogas. Así, las películas no solo idealizan la tecnología militar sino que también promueven una ideología paramilitar en donde los ciudadanos de un país deben organizarse como militares, sin ser

parte de las fuerzas armadas del país, por la inutilidad del gobierno a tomar acción. Este también será un tropo recurrente en las películas de Colombia en los años noventa: el uso de la fuerza extra-legítima por el gobierno o por los ciudadanos para parar la fuerza extraordinaria del narcotráfico que ha causado el flujo de droga a los Estados Unidos.

Hollywood utiliza este tipo de tropo con muchos otros "enemigos", ya sean estos rusos, árabes, mexicanos o cualquier otro enemigo genérico utilizado para ideológicamente justificar eventos, intervenciones y relaciones. Por lo tanto, lo particular de la representación de Colombia es el momento en el que hay una proliferación de las narrativas militares. Durante las décadas de los ochentas y noventas, la guerra contra las drogas rara vez se llevó a cabo en suelo colombiano, sino la política estadounidense se enfocaba en incautaciones de drogas en territorio estadounidense. Además, la mayor parte de la ayuda militar estadounidense a Colombia en realidad comenzó en el siglo XXI después de que se publicara el "Plan Colombia" en septiembre de 1999, un documento de política que especificaba el cambio hacia una estrategia más enfocada en lo militar. Entre el año 2000 y 2007, la asistencia económica de EE. UU. superaría habitualmente los 600 millones de dólares estadounidenses al año, y más del 80 por ciento se destinaría a las fuerzas de seguridad (Washington Office on Latin America).

Si bien uno puede sospechar que el proyecto de Hollywood sería promover y glorificar los proyectos del ejército, el análisis de las películas de la época nos muestra que esto se logró a través de la creación de narrativas que ilustran la insuficiencia de las acciones del gobierno. Las películas de Hollywood promueven un enfoque que enfatiza la importancia de la acción extragubernamental frente a una amenaza tan grande como los cárteles colombianos, y subraya la importancia de las tácticas violentas y de la tecnología militar para detener la entrada de drogas, sin importar quien ejerce esa violencia. En cierta medida, esta campaña fue exitosa porque si bien representó continuamente - hasta los finales de la década de los años noventa - la incapacidad del gobierno para enfrentarse contra el narcotráfico, igualmente promovió la importancia de la acción tecnológica y militar para proteger la sociedad.

En la década de los años noventa, con el declive de las amenazas soviéticas y comunistas al gobierno estadounidense, nuevos enemigos tendrían que enmarcarse como objetivo político: terroristas, estados dictatoriales, árabes, traficantes de drogas o alguna combinación de estos (Boggs, 136). A medida que la Guerra Fría perdió importancia después de 1989, la asistencia militar y policial de los EE. UU. a Colombia creció constantemente bajo la rúbrica de programas

antinarcóticos. Aunque el ejército abiertamente admitió que sus misiones no estaban enfocadas en operaciones antidrogas sino en operaciones de contrainsurgencia izquierdista, las otras eran realizadas por la policía, más del 75% del paquete de ayuda de los Estados Unidos fue al ejército colombiano (Lindsay-Poland, 18). Ningún país fuera del Medio Oriente ha recibido tanta ayuda militar como Colombia en las décadas del 90, 2000, y 2010. En los noventa, la ayuda militar de los Estados Unidos fue recibida bajo el discurso de la pelea contra el narcotráfico, pero en realidad la mayor cantidad fue alocada para la batalla contra los grupos guerrilleros de izquierda como la Fuerzas Armadas Revolucionarias Colombianas, las insurgencias políticas y para el control del territorio. En los años noventa, no bajó ni el tráfico ni el consumo de la cocaína a los Estados Unidos, pero sí la idea de que la ayuda militar y la intervención del gobierno estadounidense era necesaria.

## El espectáculo de los hombres estadounidenses

En la década de los años noventa, salen cinco películas sobre los mismos temas: *Fire Birds* (1990) dirigida por David Green y producida por un estudio de Walt Disney, *Delta Force: The Colombian Connection* (1990) dirigida por Aaron Norris y producida por MGM Studios, *Toy Soldiers* (1991) dirigida por Daniel Petrie y producida por Sony Pictures, *The Specialist* (1994) dirigida por Luis Llosa y distribuida por Warner Brothers, *Clear and Present Danger* (1994) dirigida por Phillip Noyce y distribuida por Paramount Pictures. Los protagonistas de los filmes hechos entre 1990 y 1994 siempre son hombres estadounidenses, dentro o fuera del sistema militar de su país, que viajan a Colombia a enfrentarse a narcotraficantes colombianos. En todas las producciones de los ochentas y noventas, aparecen estrellas de alta gama: Chuck Norris, Harrison Ford, Arnold Schwarzenegger, Nicholas Cage, David Carradine, entre otros. Las temáticas de las películas de esta época son emblemáticas de lo que se llama el “excepcionalismo Americano”: la creencia que los Estados Unidos tiene únicamente una influencia positiva sobre el mundo (Lindsay-Poland, 18), y en particular de cómo la doctrina militar estadounidense sólo puede tener efectos positivos en las naciones en las que participa.

Las películas de esta época sobre el narcotráfico colombiano no muestran a los antagonistas como personajes con narrativas, desarrollo o caracterización, como si los creación misma de guiones estuviera totalmente compuesta de historias prefabricadas y predeterminaba a proyectar cierta ideología. Los narcotraficantes nunca aparecen en *The Specialist*, *Fire Birds*, o *Clear and Present Danger*. Este será un punto de comparación particularmente destacado muchos años después con el auge de las biografías sobre Pablo Escobar. El excepcionalismo estadounidense se promueve a través de la ausencia de los personajes colombianos. En muchas de estas películas, la ausencia de personajes “locales” es emblemática de la irrelevancia de la especificidad del lugar en donde se desarrolla la narrativa para la proyección de la ideología estadounidense sobre el personaje. Es casi en su totalidad una demostración de la destreza militar estadounidense; incluso a veces, hay poco desarrollo de la caracterización de los protagonistas estadounidenses. Los músculos de los personajes protagonizan más que los personajes mismos y estos se unen a la fuerza de las máquinas que utilizan.



The Specialist (1994).

En *Fire Birds* (1990), la DEA y el ejército estadounidense combaten juntos para desmantelar uno de los cárteles de droga más grandes que operan en América Latina. La narrativa del filme se centra en las dificultades del protagonista (Nicholas Cage) en aprender a manejar un helicóptero en tierras muy montañosas y omite toda muestra del “enemigo” narcotraficante. El filme retrata la destrucción de un enemigo sin desarrollar narrativas ni estereotipos del mismo enemigo: aparecen planos de detalle de las diferentes marcas de helicópteros y en las conversaciones los personajes discuten las estrategias necesarias para destruir al enemigo. El villano del filme es un ex-piloto estadounidense que se ha unido al narcotráfico sudamericano y este aparece un total de treinta segundos en el filme.

Aunque forme parte del ejército, el protagonista de *Fire Birds* nunca se confronta directamente con el antagonista narcotraficante, a diferencia de otras películas como *Let's Get Harry* o *Delta Force 2: The Colombian Connection*. Como si la película misma se quisiera delatar, el protagonista (y el espectador de la película) solo ven el intercambio de droga internacional mientras pasa un informe televisivo sobre la captura de un cargamento de drogas, lo que señala la naturaleza espectacular y mediática de la guerra del narcotráfico. Aún dentro de la representación misma, el personaje estadounidense nunca ve el efecto de la droga de por sí, sino que lo vive a través de las imágenes mismas - como si el filme mismo admitiera que su visión del narcotráfico ha sido enteramente construida a partir del espectáculo audiovisual.



*Fire Birds* (1990).

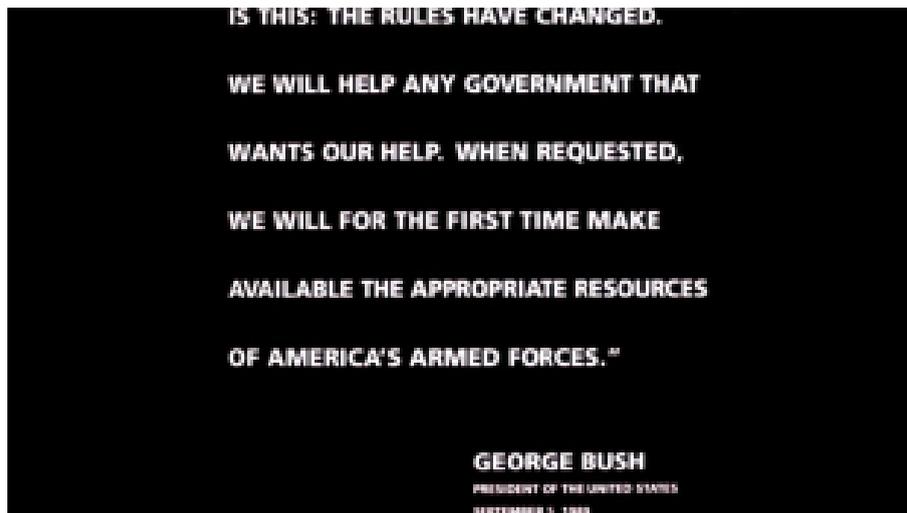
## Películas ficticias, pero no tan ficticias

La línea ambigua entre la realidad y el espectáculo televisivo será un tema y un dispositivo recurrente en todas las películas sobre Colombia. A pesar de la presencia generalizada del cártel de Medellín en las noticias populares entre 1980 y 1990, las ocho películas de la década de los noventa son historias explícitamente ficticias que no hacen referencia a ningún hecho histórico dentro de la historia del narcotráfico. Aunque las películas de esta época se enfoquen en contar historias ficticias, utilizando nombres vagamente parecidos al de Pablo Escobar para sus protagonistas colombianos (Carlos Ochobar, Ramon Coda, Claudio Perrini “El Lobo”, Luis Cali), siempre están dialogando - a través de dispositivos formales - entre la realidad y lo ficticio. En *Toy Soldiers*, producida en 1991, la primera escena es la toma del Palacio de Justicia en Barranquilla, Colombia por unos narcotraficantes, seis años después de la real Toma del Palacio por el M-19 en 1985 en Bogotá, Colombia. El uso intencional de eventos pseudo-reales es un dispositivo narrativo para dramatizar y darle peso a los filmes de ficción.



Delta Force 2: The Colombian Connection (1990).

En general, el dispositivo extra-diegético del texto se utiliza para darle más peso a las narrativas ficticias, como se ha hecho en Hollywood en muchas diferentes películas de género cinematográfico. La película en donde protagoniza Chuck Norris tiene el subtítulo “The Colombian Connection” (La Conexión Colombiana), sin embargo, en los diálogos del filme, al país se alude como San Carlos, pero se usan banderas colombianas constantemente en el filme. Varios de los filmes de esta época utilizan epígrafes en donde describen la situación política verídica sobre la guerra contra la droga, usando citas de políticos estadounidenses. El más explícito ocurre dentro de *Fire Birds* con una cita de George W. Bush. La declaración oficial de la guerra contra la droga internacional se hará en 1989 por el presidente Bush y esta misma aparece un año después en el epígrafe de la película *Fire Birds*.



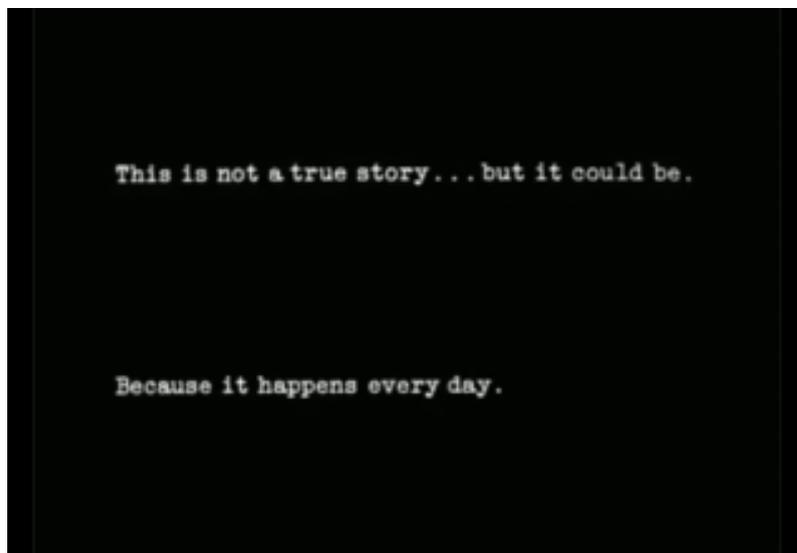
Fire Birds (1990).

El 5 de septiembre de 1989, el presidente estadounidense anunció su ayuda de 2 billones de dólares a las naciones andinas peleando contra los carteles de cocaína. Después de esto anunció, “Our policy towards drug trafficking is this: The rules have changed. We will help any government that wants our help. When requested, we will for the first time make available the appropriate resources of America’s armed forces.” Aunque ninguna de las otras películas usa la propaganda de guerra tan explícitamente como *Fire Birds*, el uso del texto extra-diegético tiene efectos similares a los de usar citas de políticos.

El uso de textos de manera extra-diegética, en particular al principio o al final de las películas, es una de las estrategias para confundir deliberadamente la relación entre la ficción y la verdad. Por ejemplo, en varios filmes se usan fechas que hacen referencia a momentos particulares en la historia política de Colombia, aunque nunca se mencionan más detalles sobre los sucesos históricos, o incluso los epígrafes también acuden a una realidad sin ningún dato histórico.



The Specialist (1994).



Tropical Snow (1988).

Lejos de su contenido semántico, los epígrafes dentro de estos filmes enfatizan la veracidad de lo que ocurre dentro más allá de las narrativas ficticias. Operan como un guiño al espectador para que este puede entender que hay alguna veracidad dentro de los personajes y las historias construidas. La posibilidad de que cualquiera de estas narraciones sea cierta, ya sea que se trate del secuestro de

un miembro de la familia o de una invasión del terrorismo colombiano, le da a las narraciones ficticias sobre Colombia una especie de urgencia. El elemento de “veracidad” le agrega urgencia a todo el género de las películas de acción porque dialoga con la realidad, que incita al espectador a imaginar lo peor. Tal vez sea porque Pablo Escobar aún vivía hasta 1993 que los estudios de Hollywood no quisieron nombrarlo explícitamente sus películas, por miedo a verse implicados en la realidad del narcotráfico internacional.

## De la montaña colombiana al desierto mexicano: el narcotráfico en el cine entre 1994 y 2014

En 1993, el presidente Clinton firma el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, que da como resultado un enorme aumento en el comercio legítimo a través de la frontera entre Estados Unidos y México. El volumen del comercio hace que sea más difícil para los funcionarios de las aduanas de los Estados Unidos encontrar narcóticos escondidos en productos legítimos transportados a través de la frontera México/EEUU. Un mes después del tratado, Pablo Escobar es asesinado por la policía colombiana con la ayuda de tecnología estadounidense. Con el cambio del siglo, Colombia progresivamente comenzó a desaparecer como país protagónico de las películas del narcotráfico de Hollywood. Con los cambios ideológicos y militares que ocurrieron después de 9/11, los enemigos de Hollywood cambian urgentemente hacia el Medio Oriente (Boggs, 7).

Después del escape mediático del “Chapo” Guzman en el 2001 y la mayor atención a los carteles mexicanos, comienza a emerger una plétora de películas producidas en Estados Unidos dedicadas al tema: *Desperado* (1995) dirigida por Robert Rodríguez y producida por Sony Pictures, *Traffic* (2000) dirigida por Steven Soderbergh y distribuida por Universal Pictures, *Desert Saints* (2002) dirigida por Richard Greenberg y distribuida por Lions Gate Films, *Man Apart* (2003) dirigida por F. Gary Gray y distribuida por Warner Brothers, *Once Upon a Time in Mexico* (2003) dirigida por Robert Rodriguez y distribuida por Sony Pictures, *Borderland* (2007) dirigida por Zev Berman y distribuida por Lions Gate Films, *El Gringo* (2012) dirigida por Eduardo Rodríguez, *Savages* (2012) dirigida por Oliver Stone y distribuida por Universal Studios, *The Counselor* (2013) dirigida por Ridley Scott y distribuida por 20th Century Fox, *The Last Stand* (2013) dirigida por Kim jee-won y distribuida por Lions Gate Films, *Miss Bala* (2011) dirigida por Gerardo Naranjo y distribuida por 20th Century Fox, *2 Guns* (2013) dirigida por Baltasar Kormakur y distribuida por Universal Pictures, *Snitch* (2013) dirigida por Ric Roman Waugh y distribuida por Lions Gate Films, y *Sicario* (2015) dirigida por Dennis Villeneuve y distribuida por Lions Gate Films. La mayoría de estas películas transcurren en la frontera: el aumento de producciones en y sobre México parece ser un antídoto a la realidad, ya que Hollywood intenta tomar el control de la narrativa rápidamente.

Por otro lado, entre 1995 y 2014, el narcotráfico colombiano es mencionado en sólo ocho películas estadounidenses: *Proof of Life* (2000) dirigida por Taylor Hackford y producida por Warner Brothers, *Blow* (2001) dirigida por Ted Demme y distribuida por Warner Brothers,

*Collateral Damage* (2002) dirigida por Andrew Davis y distribuida por Warner Brothers, *XXX* (2002) dirigida por Rob Cohen y distribuida por Sony Pictures, *Mary Full of Grace* (2004) dirigida por Joshua Marston y producida por HBO Films, *Lord of War* (2005) dirigida por Andrew Niccol y distribuida por Lions Gate Films y 20th Century Fox, *Mr and Ms Smith* (2005) dirigida por Doug Liman y producida por Lions Gate Films, y *Behind Enemy Lines: Colombia* (2009) dirigida por Tim Matheson y distribuida por 20th Century Fox.

Además de la disminución de películas, en las ocho que sí se producen, el narcotráfico colombiano sale como una tangente dentro de las narrativas. El país es usado como un escenario sólo en la medida en que ilustra la naturaleza *global* del crimen en el siglo XXI. Por ejemplo, en *Lord of War*, Nicholas Cage interpreta a un traficante ilegal de armas estadounidense que viaja por el mundo haciendo negocios con diferentes grupos armados. En uno de estos viajes, Cage viaja a Colombia en donde se encuentra con un narcotraficante que le dispara con enojo ya que el traficante de armas no desea aceptar cocaína en lugar de dinero como pago. La interacción dura pocos minutos y luego uno de los personajes desarrolla una adicción a la cocaína y la película continúa con su viaje internacional del mundo del comercio ilícito. Colombia funciona como un lugar para ilustrar lo internacional que se han vuelto las operaciones del narcotráfico, pero nunca es un lugar protagónico dentro de las historias.

Similarmente, en *XXX* (2002), Vin Diesel interpreta a un entusiasta de los deportes extremos que se convierte en espía para la NSA (Agencia de Seguridad Nacional) en Estados Unidos. Para entrenar al personaje, la agencia gubernamental lo manda a Colombia a pelear contra un narcotraficante para después enviarlo a una peligrosa misión para infiltrarse en un grupo de posibles terroristas rusos en Europa. Un par de años después, en *Mr. and Mrs. Smith*, los personajes interpretados por Brad Pitt y Angelina Jolie, los dos asesinos profesionales, se conocen en Colombia. Estas películas no tratan de Colombia, pero ya utilizan el tropo establecido por otras películas para establecer un lugar “peligroso” o en “guerra” para sus narrativas y para marcar la naturaleza globalizada del crimen organizado.



Mr. and Mrs. Smith (2005).

Lo extraño de la ausencia de Colombia de estas narrativas es que justamente es con la entrada al siglo XXI que es precisamente en esta época que empieza la gran cantidad de ayuda directa al estado colombiano en términos de ayudas militares estadounidenses. Como describe Lindsay-Poland: “At the height of U.S. war operations in Iraq and Afghanistan, between 2002 and 2008, Colombia had more military and police personnel trained by the United States than either country where the U.S. was waging war using its own troops.” (8) Mientras Colombia recibía la mayor ayuda militar del mundo para “frenar” el narcotráfico, había un vacío paralelo en la producción cultural sobre el país. ¿Qué significa esta brecha? Por qué de repente hubo una subproducción de narrativas a pesar de la inmensa contribución a la guerra contra las drogas que estaba ocurriendo? Pareciera que la narrativa sobre el narcotráfico colombiano ya había sido cooptada, ya que el país podía aparecer simplemente como un telón de fondo de otras escenas de acción que eran más importantes de llenar, especialmente considerando el enfoque ideológico estadounidense en los carteles mexicanos y el supuesto terrorismo islámico.

Más allá de las especulaciones sobre esta brecha, lo más importante para esta investigación es que antes del 2001, nunca se había mencionado a Pablo Escobar en el cine de Hollywood. Pablo Escobar, el líder del cártel de Medellín, personaje mediático en las noticias americanas y mundiales, activo desde los setentas y asesinado en 1993, no sale como personaje en el cine estadounidense hasta *Blow* dirigida por Ted Demme y distribuida por Warner Brothers en el 2001. Casi 10 años después de la captura de Escobar se produce la primera película en Hollywood que hace referencia a hechos verídicos y después de este filme, Escobar no vuelve a aparecer hasta varios años después.

## La resurrección mediática de Escobar: el imaginario audiovisual del narcotráfico después de *Narcos*

En el 2015, la empresa de streaming estadounidense más grande del mundo, Netflix, lanzó *Narcos*, una serie de televisión de ficción histórica sobre el narcotráfico colombiano durante las últimas tres décadas del siglo XX. Tiene un enfoque biográfico en la vida de Pablo Escobar y los dos agentes de la DEA, Steve Murphy y Javier Peña, que participaron en la captura del narcotraficante más importante de la historia colombiana hasta la fecha. Escobar fue capturado y asesinado por agentes de la DEA y la policía nacional colombiana en 1993, y aparte de una película en el 2001, no hubo producciones que aludían a su vida hasta 15 años después, es decir más de 20 años después de su captura.

En su momento, *Narcos* fue la octava producción propia de la empresa y una de las más exitosas de los principios de su producción de contenido original. Dada la ausencia de Pablo Escobar en las producciones sobre Colombia antes de *Narcos*, destaca el aumento de contenidos relacionados con los cárteles de la droga y con Pablo Escobar que emergen después de la serie de Netflix. En la plataforma misma, lanzan cinco documentales y docu-series sobre el narcotraficante paisa, sus colegas, y sus sicarios (*Escobar: Los Tiempos de Pablo Escobar*, *Countdown to Death: Pablo Escobar*, *Pablo Escobar: Angel or Demon?*, y *Who Killed Pablo Escobar?; Drug Lords*). Si bien *Narcos* no encaja en el análisis de la historia de la representación cinematográfica por ser una serie de televisión, esta tesina toma la llegada de las series de televisión como una gran influencia que cambia la naturaleza formal y temática del cine estadounidense y es importante considerar el efecto infraestructural de estas en las producciones de Hollywood. En parte, las series generalmente tienen duraciones más largas que las películas y esto típicamente conlleva más tiempo dedicado a los personajes individuales y su desarrollo a lo largo del tiempo. El enfoque en “biopics” y en películas sobre el narcotráfico en Colombia también se enfocan en desarrollar la compleja psicología de un personaje.

Después de la salida de *Narcos*, comienzan a salir, de nuevo, varias películas al año sobre el narcotráfico colombiano. En parte, atribuyo esta resurrección mediática al éxito comercial de *Narcos* y más particularmente al formato de las series de televisión que, por lo general, son más impulsados por el diálogo que los filmes y así también más enfocados en el desarrollo de un personaje a través de un periodo de tiempo extendido. Las películas que salen sobre Colombia (y por ende, sobre el narcotráfico colombiano) después de la serie de Netflix son dedicadas casi exclusivamente a retratar la vida de Pablo Escobar y sus entornos de manera pseudo biográfica. Entre estas, están las películas:

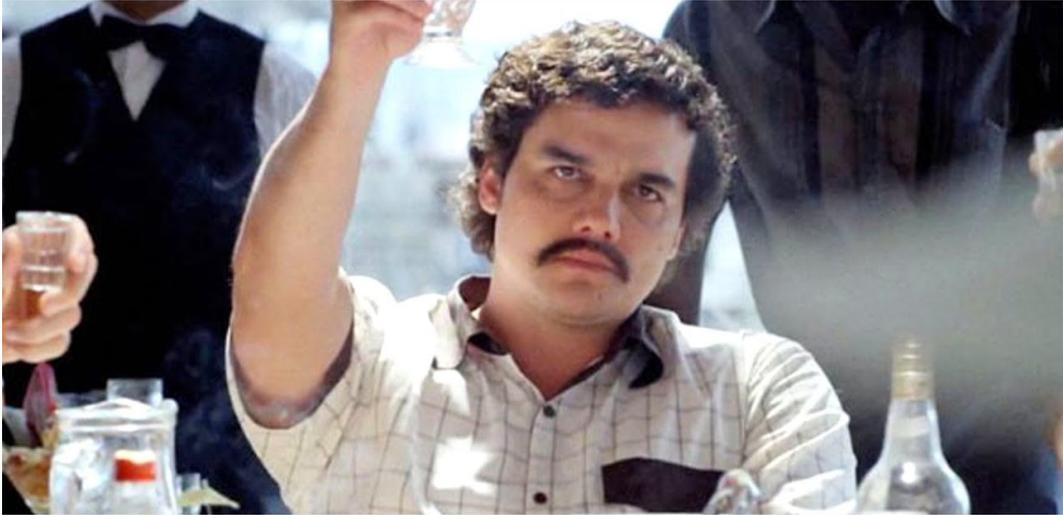
*Paradise Lost* (2014) dirigida por Andrea di Stefano, *The Infiltrator* (2016) dirigida por Brad Furman, *Loving Pablo* (2017) dirigida por Fernando León de Aranoa y distribuida por Universal Pictures, y *American Made* (2017) dirigida por Doug Liman y distribuida por Universal Pictures. En todas, se explora a fondo su personalidad y su “genio” que permitió que este personaje construya su imperio y desafiara la enorme maquinaria militar y policial estadounidense.

*Paradise Lost* trata de la vida de un surfista que se enamora mientras trabaja con su hermano en Colombia y descubre que el tío de la chica es Pablo Escobar. Se retrata detalladamente la personalidad compleja del narcotraficante, tanto su lado bueno, generoso y motivado por su familia y su lado “malo”, es decir su carácter vengativo y violento. Similarmente, *Loving Pablo* está basado en una crónica de la periodista colombiana Virginia Vallejo quien tuvo una tumultuosa historia de amor con Escobar - igualmente la narrativa explora las diferentes “caras” del narcotraficante, su lado amoroso y su lado violento. *American Made* trata de un ex piloto de una aerolínea que se convirtió en un traficante de drogas en los años ochenta para Pablo Escobar y que fue reclutado posteriormente por la CIA para realizar labores de inteligencia. *The Infiltrator*, una película biográfica sobre Robert Mazur, un agente especial estadounidense, quien en la década de 1980 ayudó a dismantelar la organización de lavado de dinero de Escobar actuando como un hombre de negocios corrupto. Todos los filmes, que caben dentro del género del “biopic”, retratan las perspectivas de personas que estaban en círculos de confianza con Escobar, usando un dispositivo narrativo que da la impresión de cercanía e intimidad al personaje.

De cierta manera, la producción de Netflix ha desarrollado otro tipo de imperio en relación al narcotraficante: un imperio ligado a la nostalgia mediática y a la compulsión producida por el algoritmo que caracteriza la estructura de las plataformas como Netflix o HBO Max. La producción exitosa de una serie como *Narcos* estimuló el deseo por muchas otras películas del mismo género, con representaciones y tonos similares. La mayoría de los otros filmes, aunque no traten de Escobar explícitamente o de personaje secundario, se centran en historias biográficas y “reales”. *Cocaine Godmother* (2017), dirigida por Guillermo Navarro y distribuida por una productora de Walt Disney, con Catherine Zeta Jones como protagonista, trata de la vida de la narcotraficante colombiana Griselda Lopez y su imperio. *Running with the Devil* (2019) tiene personajes ficticios pero está basado en la vida de Jason Cabell, director de la cinta, cuando estuvo en los 'Navy SEAL' y le asignaron trabajar en un proyecto en Colombia con las plantaciones de coca (El Tiempo).

Después de que emerge la serie *Narcos*, y que la industria de las series estadounidenses entra

a su auge en los principios de la segunda década del siglo XXI, emergen varias narrativas en donde el personaje narcotraficante se vuelve un personaje complejo. Los filmes ya no villanizan a los narcotraficantes como en el siglo XX, sino que tienen el deseo de retratar al narco como bueno y malo a la vez como si fuera una mirada objetiva de la vida del personaje.



Narcos (2015).



Loving Pablo (2017).



Paradise Lost (2014).

## Una dosis de realidad: Sujetos alterados, sujetos decepcionados

Lejos de representar al colombiano como un ente “salvaje” o “pobre”, la era de los “bio-pics” se dedica a representar la complejidad de personaje y el estilo de vida de personas que han adquirido enormes cantidades de dinero rápidamente. Estas películas dialogan con el concepto de lo “farmacopornográfico” como lo describe Preciado. En su texto, *Testo Yonqui*, un ensayo sobre el uso de la testosterona y la pornografía, Preciado describe la influencia entrelazada y el dominio de las industrias farmacéutica y pornográfica, y la tesis desarrolla un concepto para explicar cómo se producen sujetos ‘farmacopornográficos’. El concepto describe como nuestros cuerpos, como los experimentamos e imaginamos, en el siglo XXI son controlados por un lado por las sustancias químicas y por otro lado a través de las representaciones audiovisuales (así sea el cine, *TikTok* o la pornografía). Preciado describe cómo construimos ‘ficciones’ corporales o narrativas a través de varias prótesis, incluidas, por ejemplo, las drogas legales e ilegales, así como a través de la misma representación de los cuerpos y sus afectos en la pantalla. Es decir que, según Preciado, a través de la representación del cuerpo en pantalla interiorizamos incluso como *sentimos* nuestros cuerpos. En particular, Preciado escribe que la sociedad farmacopornográfica funciona según un modelo de excitación-frustración-excitación, que produce insatisfacción perpetua para producir el deseo de más excitación y por ende, más consumo.

Las películas producidas en los últimos quince años sobre Colombia se desarrollan dentro de lógicas farmacopornográficas, conversando constantemente con el uso de la droga y su representación cinematográfica. Las películas sobre el narcotráfico y el consumo de drogas regulan nuestro cuerpo de una doble manera: nos enseñan cómo consumir, cómo reaccionar ante nuestro consumo, así como cómo deben sentirse estas drogas en nuestro cuerpo. Más allá de los filmes en Colombia, aunque en las películas que surgen después del 2014 siempre aparece el consumo de la cocaína, Hollywood nos enseña que la cocaína nos hace sentir poderosos como sujetos.

La representación de Pablo Escobar como un hombre poderoso se vincula al propio efecto bioquímico de la cocaína en nuestras percepciones. Surgen dentro de las películas tropos e imágenes recurrentes: bodas enormes, mujeres operadas, trabajadoras sexuales, estilos de vida de gloria y poder, el uso de la cocaína explícitamente. La construcción cinematográfica de muchas de estas películas marca la entrada de un nuevo régimen de poder ideológico desde la hegemónica producción mediática estadounidense: es una suerte de “*soft power*” o un poder sugestivo que vende

determinados estilos de vida y comportamientos, así como roles de género<sup>1</sup>. Estas películas utilizan protagonistas famosos en narraciones más elaboradas y tramas impulsadas por diálogos y caracterizaciones. El uso del lenguaje cinematográfico también está más centrado en los primeros planos de estos personajes y sus subjetividades. Demuestran la evolución de los personajes a medida que adquieren enormes cantidades de dinero, poder y estilos de vida lujosos.

Si bien ahora se dice a menudo que la guerra contra las drogas fue inventada por la CIA y la administración de Nixon, Hollywood ayudó a convertir el tema en un mito. ¿Cómo podemos siquiera imaginar los procesos globales de intercambio de drogas sin cine? Desde la propia imagen se han interiorizado rutas de comercio ilícito. Las producciones audiovisuales hollywoodenses justifican ambos lados de la guerra contra la droga: por un lado, justifican la intervención militar y por el otro, glorifican las personalidades de los narcotráficos y promueven la adicción misma y el consumo de la cocaína como parte de un estilo de vida. Como Netflix y otras productoras continúan haciendo películas y series de televisión sobre Colombia con ciertas gramáticas visuales, es importante cuestionar no solo la representación de ciertas narrativas y estereotipos, sino también el arraigo sistemático de este modelo de consumo. La representación del narcotráfico colombiano se puede contextualizar dentro de un marco más amplio de la economía global de la adicción, ya sea a los medios de comunicación, a las drogas ilícitas o a los productos farmacéuticos legales. Temáticamente, la historia del narcotráfico colombiano es particularmente útil para esto, ya que las imágenes mismas están arraigadas en discursos de adicción y compulsión.

---

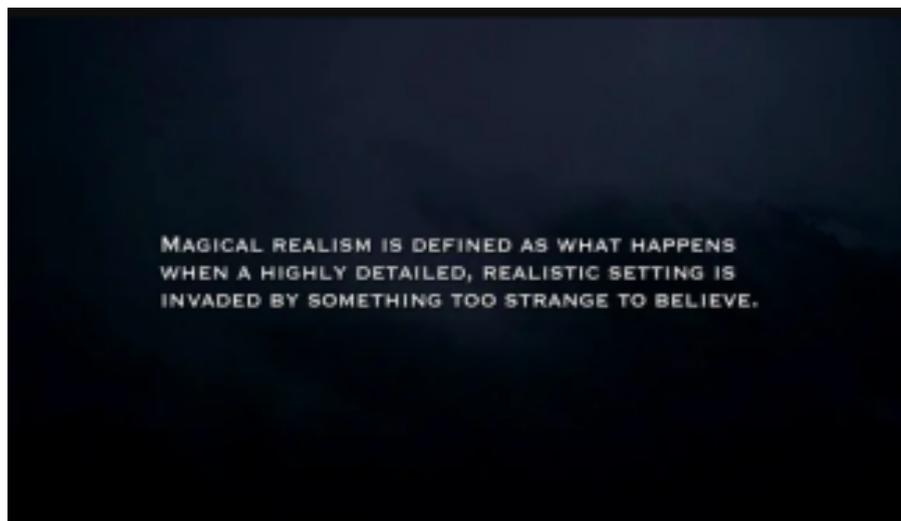
<sup>1</sup> El soft-power es un término acuñado por el politólogo estadounidense Joseph Nye en su libro *Bound To Lead: The Changing Nature of American Power*, que se refiere cuando un país logra que otros países quieran políticas que quiere otro país, es decir que quieran lo que él país con más poder, y se contrasta con el poder autoritativo, duro o de mando de ordenar a otros países que hagan lo que él quiere.



Lord of War (2005).

## Los mitos y las realidades

Temáticamente los filmes intentan “acercarse” a una realidad a través de una especie de criollización de los actores, las escenas y los diálogos. Parte del acercamiento a la realidad de estos filmes es el uso de acentos vagamente hispanicos/latinos en las películas hechas en inglés. No obstante, uno de los dispositivos más importantes utilizados es el uso de prólogos y epílogos, que pretenden ser elementos extradiegéticos que ponen en valor la naturaleza “verdadera” de las historias, similarmente a los epígrafes al comienzo de los filmes sobre la intervención militar. La intersección de la realidad y la ficción es particularmente interesante en todo el contenido audiovisual que se ha creado en relación al narcotráfico. El comienzo de la serie *Narcos* abre con una definición de la expresión “realismo mágico”:



Narcos (2015).

El texto se traduce como: “el realismo mágico es definido como lo que ocurre cuando una escena altamente detallada y realista es invadida por algo demasiado extraño para ser creíble.” Aunque el realismo mágico es típicamente asociado con el género literario del *Boom Latinoamericano* de los años sesentas y setentas con autores latinoamericanos, la definición en la serie de Netflix se vuelve asociada a una afirmación más general sobre la vida en Colombia. La cita propone que la historia de Colombia y el narcotráfico es tan extraña que es casi imposible creerla. De esta manera, la cita le propone al espectador que incluso lo que se podría dudar como

“exagerado” o “espectacularizado” forma parte de la realidad de los colombianos. Esto exacerba la naturaleza “verdadera” de los hechos dramáticos de la historia del narcotráfico en Colombia poniendo en un segundo plano el tratamiento cinematográfico de los hechos dramáticos. El epígrafe sobre el realismo mágico choca en contraste con los epígrafes de las primeras películas sobre Colombia, que nos aseguraban que las historias ficticias eran muy cercanas a la realidad. Más allá del binario de lo verdadero y lo falso, este epígrafe propone que aunque las representaciones parezcan ficticias, todo es verdadero - ya que en Colombia, lugar exótico y lejano donde nació el realismo mágico, todo es posible. Lo que la cita ignora es que lo que es realmente mágico de Colombia es su distancia de los Estados Unidos que lo permite ser un lugar de proyecciones mágicas, lo cual siempre ha formado parte de discursos coloniales como lo analizó extensamente Edward Said en su obra *Orientalismo*.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> En su célebre obra *Orientalismo*, el sociólogo Edward Said mostró cómo los periodistas, escritores de ficción y académicos occidentales ayudaron a construir una imagen predominante y hostil de las culturas orientales como inferiores, estancadas y degeneradas. También intenta mostrar hasta qué punto estas representaciones impregnan la cultura occidental. El punto de partida de Edward Said en *Orientalismo* es que la existencia y el desarrollo de cada cultura impulsa la existencia de un “otro” diferente. Por lo tanto, Europa, al intentar construir su propia imagen, creó el Medio Oriente (el ‘Oriente’) como el último “otro”, frecuentemente como un lugar místico con cualidades fuera de la realidad. Oriente Medio (el ‘Oriente’) y Occidente (el ‘Occidente’) no corresponden a ninguna realidad estable que exista como un hecho natural, sino que son meros productos de construcción.



American Made (2017).

## Conclusión

Estas películas exceden su finalidad como películas: son documentos, huellas y testimonios de un imaginario que escapa a la intención misma de los realizadores y productoras. Las diferencias encontradas a lo largo de esta investigación no están necesariamente delimitadas por momentos específicos de la historia, sino que son diferentes patrones que se repiten a lo largo del tiempo y se intensifican en ciertos periodos de tiempo en los que los modelos globales de consumo se alinean para producir más de una narrativa que otra. Si bien las películas de acción dominan la representación de Colombia en el siglo XX, también reaparecen a lo largo del XXI. Las ideologías no desaparecen de un momento al otro, sino que mutan en diferentes formas y disfrazadas en distintas temáticas; por ende esta investigación se intenta situar lejos de una especie de linealidad en la historia de la representación, y más bien busca indicar algunos cambios y algunas constantes como indicativos de patrones en las construcciones ideológicas que se repiten en el imaginario estadounidense.

Aunque Colombia ya no sea el país con más apoyo militar en el mundo, los intercambios culturales entre ambos países han crecido significativamente en los últimos años. La relación política entre Estados Unidos y Colombia ha sido marcada por la apertura a la inversión extranjera, un compromiso con la política neoliberal y la satanización de las políticas de izquierda. Si bien la mayoría de las películas de acción producidas sobre Colombia en el siglo XX en realidad no se filmaron en Colombia sino en lugares como México, Filipinas y California (todos lugares considerados por los estudios de Hollywood como opciones más seguras que Colombia), los últimos años y las políticas han marcado un cambio en esta lógica de producción.

En 2017, el gobierno colombiano propuso una devolución de impuestos del 40% a los productores del extranjero. En 2020, se introdujo un nuevo esquema de exenciones fiscales, basado en un Certificado de Inversión Audiovisual (CINA), que es un crédito fiscal transferible que pueden comprar los productores internacionales que filman en Colombia. Los productores pueden luego vender los créditos a personas naturales o jurídicas contribuyentes en Colombia que sean elegibles para deducir el 35% del impuesto sobre la renta adeudado por la inversión en películas o espectáculos de los productores. Gracias a estos incentivos, Colombia se ha convertido en un centro para filmar locaciones ambiguas en la selva latinoamericana.

Con el 60% al 80% de la taquilla colombiana ocupada por cine proveniente de los Estados

Unidos (Cinemateca, 132), es evidente que la industria audiovisual estadounidense no solo afecta el imaginario mediático del propio país sino toda parte del mundo que lo consume. Muy pocas zonas del mundo son ajenas a las políticas comerciales internacionales del audiovisual. Las películas de los estudios (Disney, Columbia, Paramount, Universal, Fox y Warner) dominaron la taquilla mundial y en su época fueron las que más producciones desarrollaron y distribuyeron productos audiovisuales sobre Colombia. En el momento contemporáneo, las plataformas como Netflix, HBO Max (de Warner Media), Disney+, Amazon Studios son las que producen contenido para el consumo audiovisual más grande del mundo.

Las imágenes en y sobre Colombia sirven muchos propósitos económicos, militares e ideológicos. De esta manera, la guerra contra las drogas y los gobiernos de ambos países se han beneficiado de otra industria que justifica y reproduce la confusión del narcotráfico con el terrorismo, que promueve y glorifica el consumo de droga y también su prohibición militar. La confiscación de droga ilícita y las subvenciones federales permiten a los departamentos de policía estadounidenses aumentar sus salarios, ampliar las nóminas y comprar equipos de vigilancia sofisticados, armas de alto poder y otros equipos paramilitares de aspecto amenazante (NPR). En el 2007, los departamentos de policía del estado de Texas recuperaron 125 millones de dólares de droga ilícita confiscada (NPR). La militarización de los departamentos de policía de Estados Unidos durante los últimos 35 años ha sido en gran parte una función de la guerra contra las drogas. Otro gran beneficiario de la guerra contra las drogas es el sistema bancario, que recibe cientos de miles de millones de dólares anuales de los narcotraficantes.

Si bien muchas películas de Hollywood en realidad representan estos procesos y actores (gobiernos corruptos, el lavado de dinero en los bancos, las visiones expansionistas de los militares, etc.), las representaciones no han ayudado a matizar o a comprender la complejidad de la historia del narcotráfico dentro de Colombia y, a menudo, oscurece los procesos reales que ocurrieron para un público mundial. La glorificación de la vida de Pablo Escobar y el poder de su culto a la personalidad quedaron ligados a los efectos de la cocaína, una droga que se asocia con empresarios de alto funcionamiento, el poder de Wall Street, Hollywood y otras industrias. Hay clubes nocturnos que han aparecido en todo el mundo que usan su nombre e imágenes como estética. La producción de la marca de Escobar y su estilo de vida ha ayudado a proliferar una actitud hacia la cocaína y ante la vida infinitamente extremadamente alejada de la realidad de las secuelas de la guerra civil colombiana.



Pablo's. Discoteca en Canggu, Bali, Indonesia, 2022.

## Bibliografía

- Benjamin, Walter, and Michael W. Jennings. *Selected Writings Vol. 2, Part 2 1931 - 1934*. Cambridge, Mass [U.A.] Belknap Press Of Harvard Univ. Press, 2005.
- Boggs, Carl, and Tom Pollard. *The Hollywood War Machine U.S. Militarism and Popular Culture*. Routledge, 2017.
- Cinemateca Distrital. "Distribuyendo Y Exhibiendo Cine Colombiano: Entre El Eufemismo Y La Acción." Cuadernos Del Cine Colombiano, 2017.  
[https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros\\_pdf/cuadernos2017.pdf](https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/cuadernos2017.pdf)
- Farah, Douglas. *U.S. Ready to Boost Aid to Troubled Colombia*. Washington Post, 1999.  
<https://www.washingtonpost.com/wp-srv/inatl/daily/aug99/colombia23.htm>
- Farocki, Harun. *Desconfiar De Las Imágenes*. Caja Negra, 2015.
- Feiersinger, Luisa, et al. *Image - Action - Space : Situating the Screen in Visual Practice*. Walter De Gruyter GmbH, 2018.
- Foucault, Michel. "Society Must Be Defended": *Lectures at the Collège de France, 1975-1976*. Picador, 2003.
- Kelly, John F. "Colombia's Resolve Merits Support." Miami Herald, 2015,  
[www.miamiherald.com/opinion/op-ed/article20047503.html](http://www.miamiherald.com/opinion/op-ed/article20047503.html).
- Lindsay-Poland, John. *Plan Colombia : U.S. Ally Atrocities and Community Activism*. Duke University Press, 2018.
- NPR. "Seized Drug Assets Pad Police Budgets." 2008.  
<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=91490480>.
- PBS. "Thirty Years of America's Drug War: A Chronology". Frontline PBS. 2014.  
<https://www.pbs.org/wgbh/pages/frontline/shows/drugs/cron/>.
- Preciado, Paul. *Testo Yonqui*. Anagrama, 2020.
- Reuters. "Timeline: Key events in U.S. war on drugs in Latin America." 2010.  
<https://www.reuters.com/article/us-drugs-mexico-idUKTRE60D4YF20100114>.
- Russell, Catherine. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Duke University Press, 2018.
- Said, Edward. *Orientalism*. Vintage Press, 1978.
- Tiempo, Casa Editorial El. "Primeras Imágenes de Nicolas Cage Filmando En Bogotá." El

Tiempo, 2 Apr. 2018,  
www.eltiempo.com/cultura/gente/nicolas-cage-en-colombia-por-la-grabacion-de-su-n  
ueva-pelicula-200438.

Washington Office on Latin America. “15th Anniversary of Plan Colombia: Learning From its Successes and Failures”, 1 Feb. 2016. [https://www.wola.org/files/1602\\_plancol/content.php?id=us\\_aid](https://www.wola.org/files/1602_plancol/content.php?id=us_aid)

## **Filmografía**

Green Fire, dirigida por Andrew Marton (1954, 100 min), DVD.

Let's Get Harry, dirigida por Stuart Rosenberg (1986, 102 min), DVD.

Mankillers, dirigida por David A. Prior (1987, 88 min), DVD.

Tropical Snow, dirigida por Ciro Durán (1988, 87 min), DVD.

Open Fire, dirigida por Roger Mende (1989, 90 min), DVD.

Fire Birds, dirigida por David Green (1990, 90 min), DVD.

Delta Force: The Colombian Connection, dirigida por Aaron Norris (1990, 111 min), DVD.

Toy Soldiers, dirigida por Daniel Petrie (1991, 112 min), DVD.

The Specialist, dirigida por Luis Llosa, (1994, 110 min), DVD.

Clear and Present Danger, dirigida por Phillip Noyce, (1994, 141 min), DVD.

Proof of Life, dirigida por Taylor Hackford (2000, 135 min), DVD.

Blow, dirigida por Ted Demme (2001, 124 min), DVD.

Collateral Damage, dirigida por Andrew Davis (2002, 108 min), DVD.

XXX, dirigida por Rob Cohen (2002, 124 min), DVD.

Mary Full of Grace, dirigida por Joshua Marston (2002, 101 min), DVD.

Lord of War, dirigida por Andrew Niccol (2005, 123 min), DVD.

Mr and Mrs Smith, dirigida por Doug Liman (2005, 120 min), DVD.

Behind Enemy Lines: Colombia, dirigida por Tim Matheson (2009, 94 min), DVD.

Colombiana, dirigida por Olivier Megaton (2011, 108 min), DVD.

Escobar: Paradise Lost, dirigida por Andrea di Stefano (2014, 120 min), DVD.

The Infiltrator, dirigida por Brad Furman (2016, 127 min), DVD.

The Belko Experiment, dirigida por Greg McLean (2016, 99 min), DVD.

American Made, dirigida por Doug Liman (2017, 115 min), DVD.

Cocaine Godmother, dirigida por Guillermo Navarro (2017, 100 min), DVD.

Loving Pablo, dirigida por Fernando León de Aranoa (2017, 123 min), DVD.

Sniper: Ultimate Kill, dirigida por Claudio Fäh (2017, 94 min), DVD.

All About the Money, dirigida por Blake Freeman (2017, 90 min), DVD.

Triple Frontier, dirigida por J.C. Chandor (2019, 125 min), DVD.

Running with the Devil, dirigida por Jason Cabell (2019, 100 min), DVD.

Narcos, serie producida por Chris Brancato, José Padilha, Carlo Bernard, Doug Miro (2015-2017),  
Plataforma Netflix.