

Resumen del artículo

La banalidad del mal y el rostro contemporáneo de su ideología en una teleserie del narcotraficante Pablo Escobar en Colombia

Miguel J. Hernández Madrid

Banalidad del mal es un concepto acuñado por la filósofa alemana Hannah Arendt para describir cómo un sistema de poder político puede trivializar el exterminio de seres humanos cuando se realiza como un procedimiento burocrático ejecutado por funcionarios incapaces de pensar en las consecuencias éticas y morales de sus propios actos. El propósito de este artículo es estudiar en una serie televisiva sobre la biografía del narcotraficante colombiano Pablo Escobar cómo y por qué este concepto puede adoptar otras formas de contenido ideológico, con un efecto similar al observado por Hannah Arendt en el juicio del funcionario nazi Adolf Eichmann. El enfoque metodológico de este trabajo pone en una perspectiva contemporánea el planteamiento de la sociología del lenguaje y de la crítica narrativa, inaugurada por Jean-Pierre Faye en sus estudios sobre los lenguajes totalitarios, al plantear como problema de fondo la transformación de los dispositivos ideológicos en la era de la información, en la cual el sufrimiento social es presentado como espectáculo. La propuesta es deconstruir en la narrativa de la teleserie los mecanismos que presentan las actuaciones criminales como hechos comunes. Los referentes para este análisis son los signos religiosos que tienen un efecto de realidad en el desarrollo del guión televisivo y su función ideológica de interpelación.

Abstract

Banality of evil is a concept coined by the german philosopher Hannah Arendt to describe how a system of political power can trivialize the extermination of human beings when performed as a bureaucratic procedure

Palabras clave

banalidad del mal, Pablo Escobar narcotraficante, Colombia, sufrimiento social

Keywords

Banality of Evil, drug dealer Pablo Escobar, Colombia, social suffering

executed by officers unable to think about the ethical and moral consequences of their own actions. The purpose of this article is to study in a TV series about the biography of the Colombian drug dealer Pablo Escobar how and why this concept can take other forms of ideological content, with a similar effect to the observed by Hannah Arendt in the trial of the Nazi officer Adolf Eichmann. The methodological focus of this work sets in a contemporary perspective the approach of the sociology of language and critical narrative, inaugurated by Jean-Pierre Faye in his studies about totalitarian languages, as it proposes as a central issue the conversion of ideological devices in the Information age in which social suffering is shown as entertainment. The proposal is to deconstruct in the TV series' narrative, the mechanisms that present criminal actions as common facts. The references for this analysis are the religious signs that have an effect of reality in the television scripts development and its function of ideological interpellation.

Miguel J. Hernández Madrid

El Colegio de Michoacán

La banalidad del mal y el rostro contemporáneo de su ideología en una teleserie del narcotraficante Pablo Escobar en Colombia

Introducción

Pensar en el contexto actual de violencia el problema de la banalidad del mal formulado por la filósofa alemana Hannah Arendt,¹ nos reta a preguntar ¿cuáles son los dispositivos que vuelven trivial el acto de mirar la vida como algo a quien cualquiera puede dar muerte? Esta cuestión, planteada también por Giorgio Agamben² en su estudio de la *nuda vida*, se ha convertido en un presente imperativo susceptible de rastrearse en las tecnologías subjetivas del cuerpo y la mente, en las ideologías de los medios masivos de comunicación, pero sobre todo en las prácticas de terror contra la sociedad que cada vez son más cotidianas en nuestros entornos.

El síntoma evidente de esta trivialización del mal lo denunció Susan Sontag³ en su análisis de la indiferencia ante el dolor de los demás como efecto de la saturación de imágenes de destrucción y matanzas (durante la guerra de Vietnam en las décadas de los sesenta y setenta del siglo xx) transmitidas por la televisión en el espacio íntimo familiar las 24 horas del día, y el hábito de consumirlas hasta el punto de integrarla en la rutina diaria. Pero lo que Sontag atestiguó fue apenas el inicio de una nueva manera de moldear en los sujetos sus reacciones cognitivas ante las imágenes de sufrimiento social infligido. El 11 de septiembre de 2001, el ataque terrorista a las Torres Gemelas dejó en claro que el sujeto espectador de

1 Hannah Arendt. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Barcelona: Lumen, 1979.

2 Giorgio Agamben. *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Valencia: Pre Textos, 2006.

3 Susan Sontag. *Ante el dolor de los demás*. México: Alfaguara, 2006.

este tipo de eventos había sido desplazado por otro sujeto consumidor de imágenes: el primero todavía tenía el beneficio de interpretar las representaciones proyectadas de la realidad, pero el segundo estaba más cercano al feligrés de un ritual orquestado por tecnologías expertas donde solamente le quedaba presenciar la vorágine de imágenes espectaculares, sin la posibilidad de detenerse a pensar en su significado.⁴

En el marco de esta problemática, los trabajos pioneros de John B. Thompson⁵ propusieron diversas líneas de investigación para repensar la ideología en la era de los medios de comunicación de masas, entre las cuales destacaba la de la apropiación cotidiana de los productos espectaculares, tales como las series de televisión y las telenovelas. La característica metodológica compartida por las investigaciones y ensayos derivados de las ideas de Thompson o las que desde otras miradas problematizaron el lugar de la ideología, es la deconstrucción de los mecanismos que conforman estos nuevos dispositivos mediáticos para domesticar a los “súbditos” del consumo espectacular.

De entre los varios tópicos de la problemática referida en este artículo se propone analizar la manera en que una teleserie sobre el narcotráfico en Colombia trivializa el fenómeno del terror extremo que lo caracteriza histórica y socialmente. El objetivo de fondo es discutir, en la perspectiva del problema formulado por Hannah Arendt como *banalidad del mal*, los efectos de verosimilitud que se desprenden de la construcción mediática analizada.

Preludio

- *Escena primera.* El Buitre sale del auto con la anciana hermana del magistrado colombiano para llevarla a un lote baldío. Ella sabe que la van a ejecutar y resignada no deja de rezar el Padre Nuestro mientras camina lentamente. Los sicarios están nerviosos, el que queda en el auto se persigna constantemente como haciendo un acto de contrición⁶ mientras atestigua la escena; El Buitre sólo dice “líbranos

4 Véanse al respecto: Vanina Papalini. *Anime. Mundos tecnológicos, animación japonesa e imaginación social*. Buenos Aires: La crujía, 2006. Norbert Bilbeny. *La revolución en la ética. Hábitos y creencias en la sociedad digital*. Barcelona: Anagrama, 2005.

5 John B. Thompson. *Ideología y cultura moderna*. México: UAM, Xochimilco, 1998.

6 En el *Catecismo de la Iglesia católica*, el acto de contrición aparece como uno de los primeros del penitente definido como “Un dolor del alma y una detestación del pecado cometido con la resolución de no volver a pecar”. Santa Sede. *Catecismo de la Iglesia católica*. Madrid: Asociación de Editores del Catecismo, 1992, p. 335.

de todo mal. Amén” cuando dispara sobre la cabeza de la mujer que no completa su oración.

- *Escena segunda.* En la hacienda Nápoles, Pablo Escobar y sus socios del Cartel de Medellín planean el asesinato del Ministro de Justicia Rodrigo Lara, que se ha empeñado en meterlos presos y extraditarlos a Estados Unidos. En las paredes de la habitación donde muchos otros atentados se han decidido cuelga un cuadro del Sagrado Corazón de Jesús y en una de las mesas pegada a la pared destaca un altar con veladoras y flores al pie de la imagen del Santo Niño de Atocha. Es inaudito que estas imágenes falten en la casa de un paisa berraco de Medellín, porque la primera es la del Santo Patrón de Colombia y la segunda el de la devoción personal de Escobar y su familia. Todas las mañanas doña Hermilda le reza al Santo Niño para que proteja de sus enemigos a su hijo Pablo, a sus otros hijos y a su sobrino Gonzalo. Es tal el fervor por esta imagen religiosa entre los sicarios que hasta Candonga, el más renegado y pecador de la guardia personal de Escobar, lleva un escapulario del Niño alrededor de su cuello. Seguramente por eso nunca lo han atrapado, ni siquiera cuando pusieron la bomba en el vuelo de Avianca para deshacerse de César Gaviria.

Las escenas narradas corresponden a la teleserie *Pablo Escobar, el patrón del mal*⁷ y son muestras inquietantes que conducen a los televidentes a un espacio desnudo de sentido simbólico y de las formas del orden ético que delimitan el bien del mal. De tanto repetirse y no recapitular en un desenlace justo, surge la pregunta ¿cómo es que los bandidos de la serie tienen la posibilidad de expiar sus pecados mientras que los representantes del orden son exterminados y derrotados por defender los valores éticos seculares y ciudadanos de una sociedad moderna?

Esta cuestión motiva a retomar el breve pero sustantivo texto de Roland Barthes⁸ en donde analiza la novela *Madame Bovary* de Gustave Flaubert, para

7 Pablo Escobar. *El patrón del mal*. Teleserie primera y segunda parte. Adaptación de Camilo Cano. Colombia: Canoka Media-Producciones en Mente y Plural-Caracol Televisión, 2012 (DVD).

8 Roland Barthes. “El efecto de realidad”. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972, pp. 95–102.

- 9 Jean-Pierre Faye. *Los lenguajes totalitarios. Crítica de la razón, de la economía narrativa*. Madrid: Taurus, 1974. En el campo literario, la novela de Umberto Eco, *El cementerio de Praga* (México: Lumen, 2010) aborda el tema de la manipulación de los símbolos e imágenes para producir un efecto de realidad agresivo contra otros. Es el relato de un personaje: Simonini, dedicado a sembrar con el rumor, los panfletos y comentarios triviales un ambiente antisemita en el París de finales del siglo xix.
- 10 Línea de fuga es la línea imaginaria de un dibujo en perspectiva que converge en el horizonte y se encuentran en un punto.
- 11 Walter Benjamin. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2005.
- 12 De Walter Benjamin se desconocen escritos estrictamente “metodológicos” tal como se conceptualizan en las ciencias sociales. No obstante, las especialistas en su obra y pensamiento han desarrollado ensayos equiparables a la metodología de la dialéctica de la imagen, de donde se pueden desprender líneas de análisis como la que aquí se emplea. Véanse: Susan Buck-Morss. *Dialéctica de la mirada*. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes. Madrid: La balsa de la medusa, 2001. Sigrid Weigel. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Barcelona: Paidós, 1999.

destacar el efecto de realidad que en una narrativa provocan las imágenes de fondo, apenas insinuadas, con la intención de producir una sensación de verosimilitud sobre algo que sabemos es una ficción. Este efecto de realidad analizado en la literatura puede abordarse también en las narrativas construidas por imágenes audiovisuales.

Los antecedentes metodológicos para estudiar la construcción de verosimilitud en narrativas e imágenes ficticias se remonta a los trabajos de Jean-Pierre Faye⁹ en su intento por fundar una sociología del lenguaje y de la crítica narrativa dirigida a analizar los lenguajes totalitarios. El rasgo clave de esta metodología es la manera en la que una narración se funda ideológicamente al presentar como hechos objetivos o verosímiles lo que no son sino imágenes que evocan líneas de fuga¹⁰ y huellas de un acontecer que, de manera deliberada, se ordenan para hacerlas parecer con orden lógico y normal. De entre los diversos niveles de análisis de la narración susceptibles de trabajar con esta metodología, se aborda solamente el de la función de ciertas imágenes para crear un efecto de realidad en el conjunto de la narración. Estas imágenes son más sombra que luz, están situadas en planos secundarios o insinuados, pero su poder convocatorio es subterráneo —como bien lo demostró Walter Benjamin en sus apuntes sobre *Los Pasajes*¹¹— porque interpela en el sujeto aquello que, por sus propios deseos y apegos, lo engancha en cadenas de percepciones, sentimientos y reacciones que acaba creyendo como propias (es decir, propias de su ego). Como se verá más adelante, ésta es una de las funciones de las imágenes religiosas colocadas en segundo plano en la teleserie. Conviene aclarar que el término *imagen* no se limita al fotograma o ilustración, sino que además es —siguiendo a Benjamin— lo expresado como sentido simbólico en la forma de narrar y aludir en ella los sonidos y los silencios, en las actitudes corporales y en la escenografía de los espacios.¹²

El argumento que sostiene este texto pretende demostrar por qué el efecto de realidad insinuado en la construcción del personaje *Pablo Escobar*¹³ y sus entornos desempeñan una función ideológica que banaliza el mal radical representado en la trama de los crímenes actuados. El reto de esta

proposición requiere especificar en qué nivel de análisis será retomado un concepto tan controvertido como el de *banalidad del mal*, desde que Hannah Arendt lo nombró cuando documentó el juicio contra Adolf Eichmann en Jerusalén,¹⁴ y que hoy vuelve a suscitar polémica por la película de la cineasta alemana Margarethe von Trotta¹⁵ que aborda este evento.

La parábola de Pablo

La serie televisiva *Pablo Escobar, el patrón del mal* fue producida entre 2009 y 2012 por Canal Caracol de Colombia y se basó principalmente en el libro *La parábola de Pablo, auge y caída de un gran capo del narcotráfico* escrito por el periodista y ex alcalde de Medellín Alonso Salazar J.¹⁶ Desde el punto de vista técnico, las características de la teleserie *Pablo Escobar, el patrón del mal* son: a) su extensa duración: 74 capítulos de 45 minutos cada uno, en la versión DVD consultada; y b) la combinación narrativa de episodios de la vida de Escobar con la formación y trayectoria del Cartel de Medellín en su interacción con personajes de la vida política, de las fuerzas armadas y paramilitares, de los carteles opuestos y de la opinión pública en Colombia durante el periodo de 1980 a 1993.

El adjetivo *patrón del mal* no proviene del libro de Alonso Salazar, pues la intención de la obra fue mostrar que de la historia de Pablo Escobar se puede deducir una enseñanza o moraleja para situar interrogantes a la sociedad y al Estado colombianos.¹⁷

De manera que si la intención de adjudicar tal calificativo al capo por parte de los productores de la teleserie fue la de resaltar la personalidad extrema de quien ha sido clasificado como uno de los criminales más crueles de la historia a finales del siglo xx, ésta se sabotea a sí misma al dramatizar constantemente la narrativa sentimental del narcotraficante y de sus allegados, hasta el punto de confundir al criminal con el padre, esposo e hijo amoroso, el coleccionista infantil de estampillas de animalitos, el benefactor paternalista de los pobres, el bandido rebelde ante la opresión y opulencia de los ricos y el pensador de izquierda simpatizante

13 En adelante se escriben con cursivas los nombres de los personajes de la teleserie para diferenciarlos de los individuos reales e históricos.

14 Arendt, *op. cit.*

15 Hannah Arendt. Margarethe von Trotta (dir.). Alemania-Luxemburgo-Francia: Helmatfilm, 2012 (DVD).

16 Alonso Salazar. *La parábola de Pablo. Auge y caída de un gran capo del narcotráfico*. México: Planeta, 2012.

17 *Ibid.*, p. 14.

de la guerrilla rural. En la teleserie, *Pablo Escobar* no comete directamente la mayoría de los alrededor de diez mil asesinatos que se le imputan, aunque sí es responsable de haberlos planeado y ordenado en diferentes escalas: desde el homicidio de ciudadanos, periodistas, funcionarios de gobierno y de las fuerzas armadas, hasta los atentados terroristas con coches bombas y la bomba en el vuelo 203 de Avianca, en el cual murieron 107 civiles. ¿Cuál es entonces la parábola que se desprende de esta teleserie y por qué la relacionamos con una discusión que en otro contexto histórico, donde también hubo genocidas, se plantea como la banalidad del mal?

En 1963 se publicó el libro de Hannah Arendt titulado *Eichmann en Jerusalén*, donde la autora documenta el juicio contra el criminal nazi encargado de la organización logística de transportes de judíos a los campos de exterminio y propone sus tesis sobre el Holocausto. De manera sintética, Arendt se refiere a la banalidad del mal en términos filosóficos para describir objetivamente un fenómeno que en el curso del juicio de Eichmann fue para ella evidente:

Que el mal lo hacen la mayor parte de las veces, aquellos que no se han decidido o no han decidido a actuar ni por el mal ni por el bien [...] Lo más grave en el caso de Eichmann, era precisamente que hubo muchos hombres como él, y que estos hombres no fueron pervertidos o sádicos, sino que fueron, y siguen siendo, terrible y terroríficamente normales. Desde el punto de vista de nuestras instituciones jurídicas y de nuestros criterios morales, esta normalidad resultaba mucho más terrorífica que todas las maldades juntas, por cuanto implicaba que este nuevo tipo de delincuente [...] comete sus fechorías en circunstancias que casi le impiden saber o intuir que realiza actos de maldad.¹⁸

18 Arendt, *op. cit.* p. 417.

Las controversias que en torno a esta definición suscitaron las interpretaciones políticas e ideológicas de connotados intelectuales e integrantes del movimiento sionista tendieron a acusar a Hannah Arendt de justificar los crímenes de Eichmann y de implicar como cómplices del holocausto a

los consejos judíos en Alemania. Si bien no es la intención engancharse en esta polémica, es necesario situarse al respecto debido a las consecuencias de tal polémica para el tema de este artículo.

Al respecto, Julia Kristeva en su llamado de atención sobre las reacciones e interpretaciones erróneas del pensamiento de la filósofa alemana, quien argumenta que el término *banalidad del mal* está relacionado con el concepto de mal radical expuesto en su libro anterior *Los orígenes del totalitarismo*¹⁹, en donde:

El mal radical es postulado, no por cierto como un pecado original, sino como una manera histórica y políticamente "cristalizada" de reducir los hombres a la condición de "superfluos": esto equivale a reducir su espontaneidad y su pensamiento, para llevarlos a destruir sin escrúpulos una parte de la humanidad. "Hay un mal del que los hombres son capaces y que no tiene límites", escribe Arendt en "La culpabilidad organizada". Y asocia ese mal radical con el "mal absoluto" según Kant, mientras le reprocha al filósofo que quiera hacerlo inteligible por cuanto lo atribuye a una "voluntad perversa". Ella sostiene, por su parte, que el totalitarismo se sustrae al entendimiento humano; más allá del antisemitismo el horror ha alcanzado lo irreal. Solo la "imaginación aterrorizada" de quienes no han sufrido el terror destructor pero fueron "despertados" por los "relatos", "las series de acontecimientos rememorados", es capaz de una "reflexión sobre el horror".²⁰

El contexto histórico donde este horror hizo acto de presencia, sabemos bien, fue la invención de los campos de concentración y el exterminio en el marco político de los regímenes totalitarios de la primera mitad del siglo xx, es decir, el nacionalsocialismo, el fascismo y el estalinismo, en consonancia con la debilidad de los regímenes democráticos occidentales que mantuvieron con ellos complicidades equívocas.²¹

El doble problema del mal radical y la banalidad del mal identificado por Arendt en el contexto de horror del Holocausto no fue un episodio

19 Hannah Arendt. *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid: Taurus, 1998.

20 Julia Kristeva. *El genio femenino*. I. Hannah Arendt. Barcelona: Paidós, 2001, p. 162.

21 Si ponemos en una perspectiva contemporánea el fenómeno de la banalidad del mal en tanto dimensión análoga del mal radical expuesto por Hannah Arendt, reconoceremos el planteamiento precursor de un problema que casi una década después de formulado Michel Foucault discutió en torno de la pregunta sobre el biopoder y de las diversas formas en que se instala "normalmente" en los regímenes de vida, de saberes y de verdades. Véase Michel Foucault. "Verdad y poder". *Obras esenciales*. Madrid: Paidós, 2010, pp. 379–391 (Versión original "Verite et pouvoir". Entrevista con M. Fontana. *L'Arc*. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, núm. 70 (especial), 1971, pp. 16–26).

22 Bertolt Brecht. “La ascensión de Arturo Ui”. *Teatro de Bertolt Brecht*. La Habana: Casa de Las Américas, 1974, p.324.

23 A modo de glosa: El término *imagen espectacular* está contenido en las tesis que Guy Debord argumentó en su obra *La sociedad del espectáculo* proponiendo una fase del capitalismo en la que “el total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del tener al parecer, donde todo “tener” efectivo debe extraer su prestigio inmediato y su función última” (Tesis 17). El espectáculo es entonces para Debord no un conjunto de imágenes sino “una relación social entre personas mediatizada por las imágenes” (Tesis 4). Es muy interesante valorar que este ensayo escrito en 1967 tuvo una visión futurista precisa de las características de las sociedades contemporáneas de la era digital, destacando el fenómeno de la función enajenante de la imagen como un dato presencial y de consumo veloz desprovisto de contenido simbólico e interpretativo (Guy Debord. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Archivo Situacionista Hispano, 1998).

24 Slavoj Zizek. *El sublime objeto de la ideología*. México: Siglo XXI, 1992.

superado, sino una especie de matriz sobre la que Bertolt Brecht advirtió a tiempo: “Ustedes dejen de mirar al cielo y aprendan a observar... Pues uno así casi por un pelo [Hitler] estuvo por gobernar al mundo. Los pueblos dominaron esa escoria, mas no cantemos aún victoria; el vientre del cual reptó, sigue fecundo”.²² ¿Podemos desprender de esta llamada de atención que los síntomas históricos del mal radical pueden expresarse en otros regímenes sociales y políticos hasta el punto de conformar los dispositivos y maquinarias para hacer de la dignidad por la vida y de la vida misma algo prescindible, sacrificable (*nuda vida*)? ¿Por qué este ejercicio de poder se desplaza de lo extraordinario a lo banal al convertirse en una rutina?

De vuelta en la teleserie sobre la biografía de Pablo Escobar, se podrán retomar estas preguntas y rastrear si el calificativo *patrón del mal* insinúa que el comportamiento criminal del personaje y sus secuaces es un problema de *voluntad perversa* en los individuos (como dijera Kant) o el síntoma de una forma de poder equiparable a los totalitarismos en su manera de ejercitar la *nuda vida*. La hipótesis de este trabajo es que la conjetura de la *voluntad perversa* es la que retroalimenta el entramado de la teleserie, llevando el melodrama a un lugar común donde los signos del “mal radical” –siguiendo a Arendt– son trivializados por las *imágenes espectaculares*²³ de violencia abierta contra la sociedad y el gobierno.

Cuando Hannah Arendt se refiere a la *banalidad* del mal no lo hace en términos de un adjetivo calificativo, sino en los del hallazgo y denuncia de una construcción en la que el poder totalitario conforma sujetos incapaces de pensar sobre el sentido moral de sus actos, alienados a tal punto que la interiorización del deber y la obediencia a un régimen los lleva a justificar como normal el exterminio de otras personas. El dilema de esta cuestión en el caso de Pablo Escobar es que, lejos de presentarse como un sujeto no pensante, se perfila como el agente artífice de sus estrategias y responsable de sus acciones. Parafraseando a Zizek,²⁴ el fenómeno Eichmann o Escobar no banaliza el mal porque se trate de un asunto de carencia de conciencia, expresado en la sentencia “ellos no lo saben y por eso lo hacen”; es, por el contrario, la transgresión cínica de las fronteras que rompen la ilusión

de la tolerancia del “no matarás” como un dique de contención del deseo y la perversión: el mal extremo con todas sus consecuencias es identificado y “aun sabiéndolo lo hacen”. Esto último es lo que Zizek llama el núcleo perverso de la ideología.

A continuación se dará seguimiento a la hipótesis de trabajo en su carácter de lineamiento de pistas y no de objeto demostrable inferencialmente, para analizar dos dimensiones del efecto de realidad verosímil sobre el personaje *Pablo Escobar* y los entornos familiares y de cultura popular en donde se construyen los sentidos ficticios de sus acciones. El efecto de estas imágenes, ubicadas por lo regular en segundos planos, dan cuenta de otra narrativa paralela a la de los acontecimientos fuertes y dramáticos, en el cual pareciera insinuarse un espacio donde los personajes tienen creencias arraigadas en su catolicidad popular, preservan la tradición patriarcal y el culto de la figura materna, tienen un alto celo en el cuidado de su familia, e incluso de convicción cívica. Ante este panorama, se provoca una pregunta que ronda como fantasma durante la teleserie ¿cómo alguien que crece y se mueve en estos entornos puede cometer crímenes tan atroces? Empezaremos por proporcionar un semblante del personaje *Pablo Escobar* construido en la teleserie para continuar, en este contexto, con el análisis de algunas imágenes religiosas que desempeñan la función de verosimilitud propuesta.

PABLO ESCOBAR: UN PAISANO BERRACO
CON RASGOS DE CAUDILLO CORPORATIVO

La dirección y las maneras en que un guión es puesto en escena condicionan la construcción de los personajes a lo largo de una teleserie. *Pablo Escobar*, el personaje, no es funcionario de un régimen político nazi como *Adolf Eichmann*, en cuyo seno podría explicarse ese proceder “terrible y terroríficamente normal” del que habla *Hannah Arendt* para exterminar a la población como parte de una política pública y ejercicio burocrático. El tipo de normalización que vuelve banales las acciones criminales de *Pablo*

- 25 Eric Hobsbawm. *Rebeldes primitivos*. Estudio sobre las formas arcaicas de los movimientos sociales en los siglos XIX y XX. Barcelona: Ariel, 1983, p. 263.
- 26 De entre la riqueza de investigaciones históricas y sociológicas sobre el fenómeno de La violencia en Colombia, son de referencia obligada: Germán Guzmán, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña. *La violencia en Colombia*. Colombia: Santillana-Alfaguara-Taurus, 2010. 2 t. (facsimilar); Camilo Torres Restrepo. “La violencia y los cambios sociales”. *Pensamiento crítico*. La Habana: Centro de Estudios Latinoamericanos, núm. 1, febrero de 1967, pp. 1-53; Anibal Quijano. “Los movimientos campesinos contemporáneos en América Latina”. S.M. Lipset y A.E. Solari. *Elites y desarrollo en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1971, pp. 254-306.
- 27 Algunos investigadores de este fenómeno fueron testigos directos de varios acontecimientos de la violencia rural y de la represión del gobierno a los movimientos obrero y cívico, como los sacerdotes Germán Campos y Camilo Torres. Camilo Torres, el “cura guerrillero”, recién graduado de sus estudios doctorales en Lovaina escribió y divulgó en diversos foros sus trabajos sobre La Violencia, en aras de proponer y realizar soluciones en sus causas estructurales, anticipando varios de los postulados de la teología de liberación en diálogo con el marxismo. Ante el fracaso de

Escobar no se ubica en el terreno ideológico y jurídico de un régimen, sino en el de las representaciones sociales y culturales de los caudillos carismáticos, inventados en los entretelones de la modernidad de varios países latinoamericanos, incluido Colombia.

La teleserie sugiere, en el trasfondo de su narrativa, una tensión permanente entre las fuerzas políticas que luchan por instituir un Estado democrático moderno y las fuerzas sociales marginadas económicamente y ubicadas en un espacio tradicional y ambiguo denominado *la paisanada*. Pablo Escobar, los personajes de su familia, socios y subordinados son el esbozo de las cohortes intergeneracionales afectadas por el desarraigo rural y el impacto de La Violencia, periodo que entre 1940-1953 combinó guerra civil, acciones guerrilleras, bandidaje y matanzas, y que dejó un saldo de doscientos mil muertos, migración del campo a la ciudad y un impresionante desarraigo cultural.²⁵

La Violencia ha sido uno de los objetos de estudio más importantes para la sociología colombiana porque aborda una coyuntura de la modernización latinoamericana que dejó al descubierto las contradicciones históricas de las luchas de clases en las sociedades rurales, la incipiente formación de un Estado de derecho incapaz de ejercer su soberanía y las rebeliones de los campesinos quienes, al no encontrar por la legalidad una vía de solución a sus problemas, volvieron sobre las huellas del bandolerismo, la guerrilla y los movimientos armados de inspiración marxista.²⁶

En este contexto histórico, el sociólogo Camilo Torres señaló que La Violencia abrió canales de ascenso social a los campesinos enrolados en los ejércitos guerrilleros y bandoleros debido a que ocuparon puestos de mando militares.²⁷ Sus dirigentes no compartieron el perfil de los caudillos pro-hombres, destacados en el terreno militar y civil, que la historia oficial venera (en Colombia, por ejemplo, Marceliano Vélez, Rafael Uribe, Jorge Eliecer), sino otro donde su carisma berraco para abrirse terreno a dentelladas fue el derrotero de su autoridad y poder. La palabra *berraco* se entiende en Colombia como una actitud propia de gente arriesgada, valiente, hábil y con la agresividad necesaria para lograr sus deseos y metas.

Es la palabra favorita de Pablo Escobar para medirse a sí mismo y reconocer en otros su espíritu combativo.

Lo berraco en Pablo Escobar se combina con otro rasgo que introduce un matiz en el perfil de los caudillos clásico o popular: su espíritu aventurero –parafraseando a Max Weber– para orientar con una racionalidad instrumental su afán de lucro. Escobar se construye a sí mismo en un entorno de las zonas urbanas marginadas de Medellín, en donde se insinúa que emigró su familia procedente de la provincia rural. Desde el primer capítulo de la teleserie Pablo es situado en función de su personalidad como un individuo hábil para resolver sus problemas mediante estratagemas y manipulación discursiva de normas y valores morales. Esta segunda característica es importante para apreciar una de las líneas de fuga sobre la banalidad del mal proyectadas en la teleserie: el discurso normativo puede ser por sí mismo un arma disociada del ejercicio de la justicia y la ética. Las imágenes más cínicas de esta situación se escenifican cuando Escobar es nombrado diputado en el Congreso y mediante actos terroristas presiona al gobierno para negociar, en su calidad de “ciudadano”, garantías especiales para su confinamiento en prisión si se entrega a las autoridades.

El carisma de Pablo está soportado en la administración de sus recursos y capital financiero procedente del narcotráfico para crear redes jerárquicas de trabajadores, convocados por el interés de obtener el dinero que jamás podrían reunir en sus vidas comunes como subempleados, pequeños negociantes y desempleados. El primer círculo de las redes de Escobar está integrado por un núcleo íntimo familiar cuya fidelidad es inquebrantable, y por la sociedad de narcotraficantes del Cartel de Medellín vinculada por los beneficios del negocio.

El segundo círculo lo compone un grupo selecto de sicarios forjado en rudos quehaceres como el asesinato, la extorsión, el secuestro y el espionaje. De este segundo círculo dependerán otras redes secundarias de sicarios –la mayoría de ellos compuestos por jóvenes adolescentes de barrios marginados– que acuden al mejor postor cuando hay un “trabajo” que realizar. Una de las descripciones más logradas de este entorno en el Medellín de la época

lograr soluciones por la lucha civil ciudadana, Camilo Torres se incorporó al Ejército de Liberación Nacional, murió en una emboscada en 1966. Germán Guzmán C. *El padre Camilo Torres*. México: Siglo XXI, 1969.

- 28 Fernando Vallejo. *La virgen de los sicarios*. México: Alfaguara Hispánica, 1995.
- 29 No obstante el peso de la imagen mediática en la construcción de estos escenarios y de los personajes que actúan en ellos, es necesario matizar en la realidad las diversas colocaciones de los sujetos que, como en el caso de los jóvenes, no es solamente la del sicario. Las investigaciones antropológicas de Angela Garcés, José David Medina y Paula Andrea, realizadas recientemente en Medellín proporcionan un mapa cultural muy diferente de las trayectorias de los jóvenes ante la violencia del crimen organizado y sus reacciones reivindicativas por la paz a través de prácticas culturales relacionadas con el rap y hip-hop. Véase: “Territorialidad e identidad Hip Hop, raperos en Medellín”. *Anagramas*. Medellín, vol. 5, núm. 10, enero–junio 2007, pp. 125–138.
- 30 El término “catolicismo popular” va entrecomillado para indicar que en esta sección nos estaremos refiriendo a la construcción mediática de las imágenes religiosas que se muestran en la teleserie. No es tema del artículo analizar y comparar lo presentado en ella con la catolicidad popular histórica y cultural de Colombia.
- 31 José María Mardones. *La vida del símbolo. La dimensión simbólica de la religión*. Bilbao: Sal Terrae, 2003.

de Pablo Escobar es la de Fernando Vallejo en su novela *La virgen de los sicarios*,²⁸ porque recrea desde la mirada introspectiva de sus protagonistas las condiciones de miseria, desarraigo y violencia padecida por las generaciones jóvenes de los barrios populares.²⁹

Teniendo este semblante del personaje, conviene examinar ahora otro aspecto de los efectos de realidad, constituido por algunas imágenes religiosas.

El “catolicismo popular” de *Pablo* y sus sicarios³⁰

Vivimos una situación paradójica:
cuanto más crece el imperio de la imagen
en nuestra sociedad y cultura,
tanto más se adelgaza la presencia del símbolo [...]
El símbolo vive de la evocación y sugerencia de lo ausente.
Por esa razón no se lleva bien con la pretensión de la
civilización total de la exhibición de la imagen.

José María Mardones³¹

Las secuencias en las que algunas imágenes religiosas católicas de Vírgenes y santos decoran los entornos domésticos donde Pablo Escobar y sus secuaces planean sus proyectos y ordenan la ejecución de sus enemigos, se refugian cuando son perseguidos o conviven con sus familias para celebrar fiestas son en conjunto una línea de fuga que atraviesa toda la teleserie sin que haya necesariamente un punto de convergencia, porque los significados sagrados de esta iconografía fueron desterrados en un acto de violencia simbólica.³²

El Santo Niño de Atocha y el Sagrado Corazón de Jesús son testigos mudos situados en segundo plano pero presentes en cualquier situación, como queriendo indicar: “a pesar de lo matones y perversos que son estos berracos en el fondo son creyentes fervientes”.

A pesar de su reiterado efecto de realidad, la presencia de la iconografía religiosa es una antinomia en el relato porque el efecto “verosímil” de la religiosidad de los asesinos no atenúa su voluntaria transgresión de

responsabilidad moral. Cuando en la teleserie se insinúa, mediante recursos como tomas realizadas en la penumbra o segundos planos de las secuencias, el factor religioso devocional como referente de una identidad católica imaginada de los asesinos, entonces se abre la posibilidad de desplazar las percepciones y sensaciones del televidente al terreno de lo celestial para instarlo a “comprender” los motivos individuales perversos de los pecadores y considerar, quizá, la expiación de sus culpas.

En el episodio 33 de la teleserie, *Pedro Moota* –uno de los capos del Cartel de Medellín– cae preso cuando se dirige al santuario de El Señor de los Milagros en Buga para pagar una manda. Antes de partir del hogar, su hermano le advierte del riesgo de transitar en territorio enemigo, pero *Pedro* le contesta que a pesar del peligro necesita ir al santuario porque sólo ahí pueden absolverse los pecados que lo atormentan. En el siguiente capítulo, *Abel* el sicario dice de manera contundente: “el que peca y reza, empatá”. Es interesante el modo en que el guión de la teleserie salpica representaciones de esta extraña religiosidad donde los individuos inventan sus propios rituales de expiación de sus crímenes, sin llegar a reconocer abiertamente culpabilidad ni remordimiento.

Otra manera de abordar la antinomia referida es volviendo sobre la contradicción entre los valores morales y sagrados que simbolizan las imágenes “veneradas” con las conductas de los personajes criminales. Por ejemplo, la devoción al Santo Niño de Atocha, que simboliza la hospitalidad, la caridad y la asistencia a los desvalidos, que profesan especialmente los presos en su calidad de víctimas de regímenes militares y violencia institucionalizada, o aquellos atrapados por siniestros (como en Fresnillo, Zacatecas los mineros sepultados en el fondo del socavón). ¿Es posible “empatar” la devoción entre lo que evoca este símbolo sagrado del Santo Niño de Atocha con los “devotos” perpetradores de muerte y desarraigo?

Una pregunta similar surge sobre la presencia constante de imágenes del Sagrado Corazón de Jesús y su veneración entre los personajes narcotraficantes. Jacques Gélis escribe que la devoción al Sagrado Corazón, al corazón herido de amor, entra en Francia con la Contrarreforma a principios

32 Por violencia simbólica entendemos, siguiendo a Pierre Bourdieu y Jean-Claude Passeron, una forma de poder que impone significaciones como legítimas disimulando las relaciones de fuerza en que se funda y añadiendo a ellas su propia fuerza simbólica. Véase Pierre Bourdieu. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*. México: Fontamara, 1995, p. 44.

del siglo XVII procedente de Alemania y de los Países Bajos. Desde entonces el icono del Sagrado Corazón y la devoción que despierta en el seno de los feligreses de la Iglesia católica designa que:

el corazón de carne de Jesús, no es una reliquia fría y muerta, sino un órgano caliente y sangrante, lleno de vida. También es el amor de Jesús por los hombres de quienes este corazón de carne constituye el símbolo; es pues a la vez el corazón de un hombre y el Corazón de un Dios de amor que se ha encarnado.³³

33 Jacques Gélis. "El cuerpo, la Iglesia y lo sagrado". *Historia del cuerpo (I) Del Renacimiento a la Ilustración*. Georges Vigarello (dir.). Madrid: Taurus, 2005, p. 41.

El Pablo Escobar de la teleserie no tiene nada de místico ni de compasivo, por el contrario, es un personaje muy primitivo en su manera de percibir y reaccionar en conductas de ira ante aquello que amenaza sus deseos, y el relato de su historia es reducible al itinerario de la acumulación y explosión de odio desbordado hacia sus seguidores. Si sugiere un vínculo entre los símbolos religiosos mostrados y las conductas esquizofrénicas representadas de los asesinos, éste no se encuentra en una correspondencia razonada del "deber ser", sino en una geografía mítica anterior a toda religión institucionalizada: la de la relación entre la violencia y lo sagrado.

La mención de este tópico plantea un análisis que rebasa el objetivo de este artículo, pero conviene señalarlo porque es una dimensión necesaria para atender en futuros trabajos, pues hay una serie de signos contemporáneos que nos remiten a ese fascinante e inquietante libro de René Girard donde inicia escribiendo:

En numerosos rituales, el sacrificio se presenta de dos maneras opuestas, a veces como una "cosa muy santa" de la que no es posible abstenerse sin grave negligencia, y otras, al contrario, como una especie de crimen que no puede cometerse sin exponerse a unos peligros no menos graves [...] Si el sacrificio aparece como violencia criminal, apenas existe violencia, a su vez que no pueda ser descrita en términos de sacrificio, en la tragedia griega, por ejemplo.³⁴

34 René Girard. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2012, p. 9.

A propósito de la apropiación de los signos religiosos como tarjeta de presentación de los narcotraficantes, en el episodio 45 el *magistrado de Medellín* que gestiona el expediente criminal de Escobar para su extradición a Estados Unidos recibe en su oficina una postal muy singular decorada en la portada con una imagen de la Purísima Concepción y en su interior con la de Jesús Crucificado, al pie del cual hay un mensaje: “¿Plata o plomo? Usted decide”. El uso de la imagen religiosa como emblema del *Cartel de Medellín* coloca al destinatario de este mensaje en el lugar de la víctima a la que antes del sacrificio se le ofrece la opción de aceptar el soborno para salvar su vida. En la teleserie, el *magistrado* decide continuar con el proceso y el desenlace previsto es su asesinato. El efecto de realidad que tiene la imagen religiosa en esta escena se circunscribe en su utilidad como *logo* para marcar un territorio dominado a través del miedo. En la tarjeta no aparece el nombre del remitente, pero el Juez sabe muy bien quién se lo envía.

La religiosidad popular de Pablo Escobar y los integrantes del *Cartel de Medellín*, por muy mágica y supersticiosa que parezca en su relación con las imágenes, es también un signo de la identidad de su poder que en el guión de la teleserie marca los derroteros de acción con sus oponentes en el gobierno. En el episodio 66, el patriarca de la familia Moota, que forma parte del *Cartel de Medellín*, explica al delegado del gobierno por qué es viable la intervención de un sacerdote en las negociaciones para la rendición de Escobar: “Como buenos paisas son católicos apostólicos y son además creyentes de la Virgen y el Niño de Atocha. Por eso creen que el Padre es el perfecto intermediario”.

Hay otra línea de fuga reconocible de manera explícita en las secuencias donde aparecen los sacerdotes católicos en primero y segundo plano. A excepción del personaje que representa al *padre Gómez Herrera*, intermediario clave para las negociaciones entre el gobierno y Pablo Escobar, las figuras de los jerarcas y curas son decorativas, elementos necesarios de rituales luctuosos o festivos que intervienen lo mismo en los funerales de las víctimas del *Cartel de Medellín* que de los sicarios caídos en sus enfrentamientos con la policía, especialmente los familiares de Escobar.

35 Debido a la mención de este hecho es conveniente diferenciar “la teología de la liberación” como un conjunto coherente de ideas religiosas interpretativas del Antiguo y Nuevo Testamento sobre y para la liberación, del movimiento que, inspirado en esta teología, concientizó y organizó a sacerdotes, religiosas, religiosos y feligresía en diversas formas de lucha colectiva para el cambio social y político en países de Centroamérica, el Caribe, Sudamérica y México. No es el lugar ni momento para profundizar en este tema, pero es importante señalarlo porque en Colombia se dio desde la década de los sesenta la primera experiencia política de la guerrilla encabezada por un sacerdote: Camilo Torres, la cual fue paradigmática en otros países, como Argentina por ejemplo, para la creación de movimientos de eclesiología militante como el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo, y armados, como Montoneros, dirigidos por sacerdotes y laicos vinculados con el marxismo latinoamericano. A casi medio siglo del auge y represión de estos movimientos surgen nuevos hallazgos y pistas de investigación para apreciar la complejidad y diversidad que adoptaron en sus respectivos entornos políticos y culturales, en la conformación de los actores religiosos y militantes y en el sentido interpretativo de sus acciones provocativas y polémicas entre ellos mismos.

Del mismo modo que las imágenes pictóricas y de yeso, las ceremonias religiosas celebradas por un sacerdote son el entorno para escenificar los negocios turbios de *Pablo Escobar*. Por ejemplo, en el episodio 32, durante la primera comunión de su hijo, *Escobar* conspira con un representante de la Cámara de Diputados para eliminar a *Luis Carlos Galán*, candidato a la presidencia de la república. Estas secuencias se han convertido en clichés de las películas de gánsters desde que Francis Ford Coppola las explotó al máximo en su saga de *El Padrino*. Pero en la teleserie se reconoce un efecto de realidad original que no es el de la complicidad del clero con los narcotraficantes, sino el destierro —en el modo de contar la historia de Colombia— de una Iglesia comprometida en el mensaje liberador de las clases oprimidas.

En la última parte de la teleserie, cuando se narra el declive y ocaso de *Pablo Escobar*, aparece en escena el padre *Gómez Herrera*, sacerdote carismático de avanzada edad caracterizado por su apostolado en favor de los pobres y protagonista de un programa de televisión, a quien el gobierno de *Pablo Gaviria* acude para mediar en la rendición de *Escobar* y el cese de los atentados terroristas y secuestros suscitados por la rabia que le provocó a éste la muerte de *Gonzalo*, su familiar y colaborador más cercano, en un operativo policíaco. La actuación del padre *Gómez* es una de las más absurdas de la teleserie porque caricaturiza a un personaje senil y desubicado en su función intermediaria, que complica las negociaciones cuando en su programa de televisión acusa a *Escobar* de corruptor de menores y pornógrafo.

Frente a la combatividad del gobierno y el periodismo colombiano contra *Escobar*, es predecible asociar a los personajes eclesiásticos que aparecen en la teleserie como actores de una Iglesia débil y cómplice con los narcotraficantes, cuando en la historia de Colombia y Latinoamérica ha ocurrido lo contrario. Además de la ya mencionada presencia de *Camilo Torres*, cabe reconsiderar que en 1968 Medellín fue sede de la Segunda Conferencia Episcopal Latinoamericana (Celam), la más avanzada para llevar en el terreno social y político la apertura generada por el Concilio Vaticano II.³⁵

A modo de recapitulación, y tomando en cuenta la provocativa frase del sicario Abel “El que mata y reza, empata”, para encontrar un sentido a la narrativa de la teleserie desde una colocación religiosa, se puede salir de esta ficción porque no hay tal “empate”. La “imagen” religiosa presentada y reiterada hasta su saciedad en la teleserie es solamente la huella de un asesinato que tuvo como víctima a las representaciones de la realidad, cuando todavía podían, en el entorno de *mass media*, ser susceptibles de interpretación, crítica y debate.

Conclusiones

Entonces, ¿hay o no una parábola desprendible de la teleserie *Pablo Escobar, el patrón del mal*?

Si acaso se desprende una enseñanza de la teleserie, ésta podría pensarse desde el “no lugar” de las situaciones presentadas. Se trata de ese intersticio donde ocurre el efecto de realidad de la imagen, el ficticio, el inverosímil. La banalidad del mal no se encuentra en la narrativa y la falsa pista de derivar una moraleja de la historia de *Escobar*, se halla en el fenómeno mismo de la producción y ejecución de ésta y otras teleseries cuyas estrellas son los narcotraficantes. Es el dispositivo que vuelve triviales las formas del mal radical en las economías delincuenciales contemporáneas, en sus instrumentaciones de la violencia, en los símbolos terroristas de sus mensajes.

A la luz de las investigaciones antropológicas que en Centroamérica y Latinoamérica estudian las políticas de identidad en la relación de raza, etnicidad y diversidad religiosa,³⁶ la teleserie examinada aporta otro tipo de reflexiones diferentes de la moraleja. A continuación se proponen algunas de ellas.

Retomando el problema del mal radical en el debate de Hannah Arendt con Kant, se recordará que su contexto histórico fue el de los regímenes políticos totalitarios, en cuyo seno se proyectaron y construyeron formas de sometimiento de la voluntad humana y de su degradación hasta el

Véanse: Christian Smith. *La teología de la liberación. Radicalismo religioso y compromiso social*. Barcelona: Paidós, 1994; Mónica Mangione. *El movimiento de sacerdotes para el tercer mundo*. Buenos Aires: Kolektivo Editorial Último Recurso, 2004; Gustavo Morello. *Cristianismo y revolución. Los orígenes intelectuales de la guerrilla en Argentina*. Córdoba: Universidad Católica de Córdoba, 2003.

36 Véase Rita Laura Segato. *La nación y sus Otros. Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires: Prometeo, 2007.

extremo de eliminar las condiciones básicas de sus relaciones sociales en una civilización: su estatus jurídico, moral y voluntario de existencia. En este debate el objeto de reflexión filosófica fue el de si se puede explicar el fenómeno de la maldad extrema en función de la perversión de la voluntad del individuo para no asumir conductas morales; Arendt sostiene que no es así porque los hechos objetivos de este mal radical rebasan el nivel de explicación centrado en el individuo. Cuando Hannah Arendt documenta el juicio de Eichmann se azora ante la evidencia de un fenómeno todavía más “radical”, porque comprueba que no solamente el ejercicio genocida radica fuera de la voluntad individual, sino que éste puede operar en una normalidad colectiva tal que quienes la ejecutan no son en sí mismos patológicos sino sujetos producidos por una patología mayor, en donde se ha borrado toda referencia de Otredad, no digamos de su respeto. Al ya no existir esas fronteras que contenían el mal radical (la tolerancia) o los referentes éticos que pudieran tener un efecto individual o colectivo de culpabilidad,³⁷ el mal dejaba de mirarse, sentirse y reaccionar como un problema porque se había desplazado al terreno de la banalidad; y en este “no lugar”, carente de sentido simbólico, cualquier acto perpetrador cae en el cinismo.

En esta tesitura se propone, como primera reflexión, que en la narrativa de la teleserie se anuncian algunos síntomas de este desplazamiento hacia lo banal, donde el “signo” religioso desempeña un papel importante.

En los trabajos donde Rita Laura Segato aborda el tema de la violencia contra mujeres hasta el extremo del feminicidio en México, Brasil y otros países latinoamericanos, encuentra que las imágenes presentes en los entornos de los crímenes y cuerpos de las víctimas no son valoradas por su simbolismo y cadena de significados, sino por su estatus de marcas para fijar el dominio de un territorio, de hacer presente el poder de una corporación. En este contexto la imagen religiosa dejó de ser símbolo para transformarse en logo. Por esto en la teleserie poco o nada importa si Pablo Escobar y sus secuaces son en el fondo “católicos apostólicos” y devotos sinceros de las imágenes sagradas que veneran; el mensaje de fondo es que

37 Paul Ricoeur en *Finitud y culpabilidad* plantea que culpabilidad no es sinónimo de culpa porque la primera nos remite a la experiencia que tiene un doble movimiento: el de la ruptura y el de recuperación. El movimiento de ruptura hace que emerja un “hombre culpable” y el segundo expresa la carga con el simbolismo del pecado que apunta a la paradoja del hombre responsable y cautivo para enmendarlo. Paul Ricoeur. *Finitud y culpabilidad*. Madrid: Trotta, 2004, p. 258.

ese Cartel corporativo del narcotráfico marca territorio con la exhibición de sus signos religiosos en contraste con los de otros logos exhibidos, por ejemplo por el gobierno, con sus imágenes de los héroes y pro hombres forjadores de la república, como Bolívar. La delimitación territorial de un poder en ejercicio proporciona otra mirada de las víctimas porque su ejecución tiene cabida en esta lógica de demarcación ritual.

Otra reflexión, también inspirada en los trabajos de Segato, es la función emblemática del logo religioso para convocar fidelidades, complicidades e identificaciones. Es un mecanismo original de las ideologías que interpelaba los condicionantes culturales de identidad pero que ahora solamente se presentan porque los anclajes de la nación, etnia y clase social se han diluido. En este escenario la diversificación religiosa galopante en Centro y Sudamérica es uno de los movimientos más importantes de este milenio que inicia, porque manejan las condiciones necesarias para que no sea en función del dogma sino de las identificaciones móviles de los sujetos en donde las creencias se adoptan y hacen híbridas.

El mal radical nunca fue concebido como un estigma religioso moral por Kant ni por Arendt, sino como síntoma de los extremos en los que la modernidad se llega a objetivar. Pero estos extremos no han llegado a su totalidad, como provocativamente lo plantea Baudrillard:

El mal no es un principio moral, sino de desequilibrio y vértigo. Un principio de complejidad y extrañeza, de seducción, de irreductibilidad [...] los nuevos paraísos artificiales que pretenden redimir el principio del mal son ahora los más perversos: los del consenso, que sí son un auténtico principio de muerte.³⁸

38 Jean Baudrillard. *La transparencia del mal. Ensayo sobre los fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama, 1993, p. 37.

Artículo recibido: 14 de marzo de 2014
Aceptado: 4 de julio de 2014