

Enredos discursivos de la ficción y la realidad. Veinticinco años después de 1994

Tanús Karam Cárdenas¹

Resumen

En este texto realizó un comentario y ofrecieron elementos de análisis de la serie ficcional *Colosio, la historia de un crimen* y la docu-serie *1994*, ambas de *Netflix*. Se estudió la relación entre ficción y realidad y comparativamente fueron mencionados algunos regímenes de producción de estos materiales, por ejemplo, a propósito de la construcción de la clase política.

La tesis, nada nueva, consiste en reconocer, en este caso, la posibilidad de la serie no ficcional de *Netflix* *Colosio, historia de un crimen* de ofrecer puntos de vista distintos a las representaciones "oficiales". En cambio la docu-serie invierte el estatuto referencial y testimonial y no asume compromiso respecto a tesis del asesinato del ex candidato Colosio.

Abstract

In this text was made a comment and offer elements of analysis of the fictional series *Colosio*, the story of a crime and the documentary series *1994*, both produced by *Netflix*. It was studied the relationship between fiction and reality and comparatively mention some production regimes of these materials, for example, regarding the construction of the political class.

The thesis, nothing new, is to recognize, in this case, the possibility of *Netflix's* non-fiction series *Colosio*, history of a crime to offer different points of view than "official" representations. On the other hand, the documentary reverses the referential and testimonial statute and assumes no commitment regarding the thesis of the murder of former candidate *Colosio*.

Palabras Clave

Discurso audiovisual, Relato, Documental, Entretenimiento, Historia política contemporánea.

Keywords

Audiovisual speech, Story, Documentary, Entertainment, Contemporary political history.

¹Universidad Autónoma de la Ciudad de México

1. Entrada: ficción y realidad en el entretenimiento contemporáneo

Vivimos en la época de la abundancia informativa, que quizás sea otra manera de llamar la abundancia de entretenimiento; con recursos, modos y formas impensables hace 40 años en cuanto técnicas, lenguajes, temas, sistemas expresivos, y aparte de los recursos mismos, a los estudios de comunicación interesan las implicaciones en la subjetividad social. No dejamos de pensar que si los filósofos culturales de la Escuela de Frankfurt vivieran ¿pensarían que estamos

en el mejor o peor de los mundos posibles? De la misma manera, qué tanto el mundo panóptico de pantallas globales, de acuerdo a la acepción de Lipovetski y Serroy, 2009, ¿es la encarnación de la imaginación totalitaria de George Orwell? O bien ¿qué de las observaciones hechas por Guy Debord (1990/1967) a propósito de la sociedad del espectáculo y del entretenimiento podemos decir siguen vigentes en la época digital, interactiva e hipertextual?

En nuestro texto justamente ejemplificamos una forma de relación ficción-realidad en el que la ficción —frecuentemente con la engañosa leyenda “basada en hechos reales” — a

propósito de dos materiales muy relacionados entre sí: la serie no ficcional de ocho capítulos *Colosio, historia de un crimen* y la docu-serie *1994*, ambas de la todopoderosa *Netflix*. Lo primero que conviene mencionar es el género; por un lado es una historia no ficcional, no estamos ante la ficción convencional dramática, sino a un material con muchos antecedentes periodísticos que intentan innovar, en medio del mar de reportajes y libros, el punto de vista del personaje femenino principal en la historia: la esposa del infeliz ex candidato a la presidencia Luis Donaldo Colosio.

Por su parte, el documental se ensambla en esta nueva forma de organización conocida como docu-serie, es decir, un documental formado por series que pueden ser simples (una sola línea de exposición) o complejas (varias tesis o líneas). La docu-serie es un subtipo de docu-realidad que proviene de la televisión y parte de hechos reales (género documental) al que se le incorpora elementos dramáticos para dar un efecto de mayor acercamiento al tema con entrevistas, segmentos dramatizados y estilos particulares de montaje.

La docu-serie puede verse como un subtipo de docu-realidad y su diferencia presencial es la forma de entrega periódica lo que permite un conocimiento progresivo, se le pueden añadir más informaciones y de alguna manera el espectador puede familiarizarse con los informantes de la manera que se hacía en las series ficcionales dramáticas.

Si vemos la historia del cine documental se pueden observar una serie de valores que se asociaron a su enunciación como el hecho del compromiso de acuerdo lo caracterizaron Flaherty y Medvedkin (citados por Romanguera y Alsina, 1989). También se le dio un carácter educativo. Grierson en los treinta pensó en el cine como púlpito para transformar a los ciudadanos y fue él quien conceptualizó la idea de lo “documental”, o de los acontecimientos con valor documental; diferenció la descripción del drama y así el documental se hizo “social” y entró como género al cine. Después de la II Guerra Mundial, la *World Union of Documentary* (citados por Romanguera y Alsina, 1989) reconoció en la idea de documental su papel interpretativo siempre y cuando fuera veraz y justificable para apelar a la razón, con la idea de ampliar el conocimiento y comprensión, así como ayudar a la resolución de problemas.

Estudiar documentales revisa una importancia para el análisis no solamente de la estética audiovisual, sino de la

representación de la realidad, de los criterios para construir discursos que ayudan a anclar una determinada interpretación de los hechos. Así lo expone Aguilar (2018b), en el sentido de reconocer cómo el estudio de documentales es hacerlo de una relación con la realidad, la verdad, la ficción y las relaciones simbólicas que construimos para interactuar con el mundo y cambiar en parte el mundo en el que vivimos.

El marco específico de nuestra reflexión son justamente esas relaciones, diversas, heterogéneas y más complejas de lo que pudiera parecer entre la realidad, su construcción, la ficción y las formas de relación que puede haber entre estas. Sea que el documental se quiera comprender como la representación de una verdad, o bien como aquello que una comunidad entienda como documental, al ver una película, vuelve a señalar Aguilar (2018b), que se considera documental, les damos un valor de índice con el mundo que vivimos, o con los hechos que abordamos lo que tradicionalmente no ocurre con la película de ficción.

Por otra parte en este trabajo no damos cuenta de la compleja discusión sobre ficción y no ficción, sino que simplemente comentamos dos materiales que desde la no-ficción y el documental abordan una serie de hechos de parecidos sobre aspectos importantes de la historia política contemporánea.

Los materiales documentales tienen una complejidad particular. Los teóricos de los documentales reconocen distintas modalidades de presentación (expositiva, observacional, participativa, performativa, etc.) que se discuten en la antropología visual (Crawford y Turton, 1993). El documental en todo caso es una interpretación creativa de la realidad que, al menos en la comunicación convencional, abierta, de cable, por internet, no prescinde del objetivo de entretenimiento y aprendizaje que tradicionalmente se ha dado en la comunicación social; un tipo de información generalmente no especializada, de interés público y donde el televidente puede aprender algo.

El documental contemporáneo, aparte de los recursos tradicionales (entrevista, exposición, etc.), también hace uso de los recursos narrativos que dan un nivel de sentido particular y generan importantes efectos cognitivos en la toma de contacto con los asuntos abordados. Como todo material audiovisual es susceptible de ser analizado mediante las dos operaciones básicas de mediación en el proceso de montaje:

selección de algunos informantes y jerarquización, sintaxis u orden particular de esos materiales.

El documental cumple distintas funciones comunicativas no reducidas a la referencial o persuasiva. También en el análisis del documental contemporáneo hay que tomar en cuenta ese contexto particular en el que estos materiales circulan, la relación inter e hipertextual que se da con otras versiones, así como la facilidad de la tecnología para hacer de la imagen algo manipulable. La circulación-consumo de documentales se da en dinámicas aceleradas en las que las nuevas tecnologías incrementan una idea de temporalidad, es decir, que todos los días tenemos un listado ingente de asuntos para recordar, desde los cumpleaños de nuestros contactos en *Facebook*, el hashtag posicionado en *Twitter* o en buscador como *Google*, una imagen (“*doodle*”) nos recuerda la efeméride del día.

Estos “recordatorios” o “festejos” generan rituales discursivos que se ensamblan a la lógica del entretenimiento contemporáneo. Las series por internet, las docu-series, las series biográficas y otros géneros discursivos son ahora rituales (“maratón de series”, temporalidad específica para verlos), adicionales que alimentan la agenda mediática y se convierten en noticia no solo para la prensa de espectáculos, sino para la de política.

Las efemérides se pueden construir en la agenda social por días, semanas o años, de acuerdo a la importancia. En el caso mexicano, si en 2018 ese “lugar de honor” de la recordación que alimentó la memoria ficcional y documental fue el cincuentenario del movimiento estudiantil y la matanza de Tlatelolco, este año (2019) el lugar ha correspondido a los veinticinco años del asesinato del ex candidato a la presidencial L.D. Colosio y lo que supuso el año del 1994 como un nodal en la historia política contemporánea de México. Muchos ensayistas, comentaristas, politólogos, escritores han dedicado ríos de tinta. Dos ejemplos son Carlos Fuentes, quien escogió este año para formular su nuevo tiempo mexicano en el que continua la reflexión sobre la modernidad cultural en México¹; y el conocido ensayista y político

¹En 1974 bajo el sello de Joaquín Mortiz, Fuentes publicó *Tiempo mexicano* una serie de ensayos sobre México, su tiempo, historia, retos, personajes; es un libro incluso escrito bajo el influjo de la Revolución Mexicana, es una mirada en los setentas de lo que México, según el autor, requiere para avanzar. Veinte años después aparece *Nuevo tiempo mexicano* (1995), centrado esta vez en la cronología y análisis que fuentes hace de los hechos principales que acontecieron.

Jorge Castañeda² quien también presentó su propia versión de ese “año difícil”, en el que se adivinaban cambios que igualmente impactaron en muchos órdenes, el económico como el famoso “error de diciembre”.

1994 no fue cualquier año. Si se pensó en 1982 y 1988 como años fundamentales en el último cuarto del siglo XX, faltó vivir el 1994, que tuvo de todo: el levantamiento del EZLN, el asesinato del candidato L.D. Colosio, las elecciones presidenciales en las que triunfó el “voto del miedo”, el asesinato del secretario general del partido dominante (José Francisco Ruiz Massieu) en septiembre y para coronar el año, el “error de diciembre” lo que generó una sucesión presidencial caracterizada por la incertidumbre, el extremo malestar social que se incrementó en 1995.

Los cambios no solamente fueron políticos o económicos, sino también culturales y mediáticos. Creemos que en los medios se fueron verificando transformaciones los lenguajes audiovisuales respecto a mostrar visiones más crudas de algunos aspectos de la realidad como inseguridad y violencia; usaron códigos más explícitos sobre fenómenos delictivos que se posicionaron en la opinión pública como secuestros, violencia urbana, delincuencia organizada.

Los medios, en particular la televisión, fueron haciendo más explícita una idea de realidad deteriorada que también sirvió a estas instancias enunciativas para legitimar su posición como mediadores y presentarse como medios “cercanos” con capacidad de mostrar otros aspectos de la realidad que frecuentemente habían sido relegados de los discurso convencionales como fue el recurso a mostrar una violencia explícita, un lenguaje más directo vinculado a los actores involucrados y en general lo que fue la centralidad del eje inseguridad-violencia-incertidumbre como uno de los asuntos principales de agenda en los noventa, década en el que los dispositivos convencionales del poder eran objeto de un fuerte cuestionamiento (presidencialismo, partido único, estabilidad social, etcétera).

Este fue el contexto vivido en 1994 y de un periodo que en occidente es de particular optimismo (consecuencias de la caída del muro de Berlín, fin de las ideologías, boom de las nuevas tecnologías, avances científicos sorprendentes, etc.)

²Nos referimos a Cf. *Sorpresa te da la vida. México 1994*. México, Aguilar Nuevo, donde el ensayista hace un análisis del surgimiento del EZLN, el asesinato de Colosio, el proceso electoral y Zedillo, el autodenominado grupo de “San Ángel” del que Castañeda fue integrante.

y que contrasta con este nuevo “tiempo difícil” que Fuentes nombra “nuevo tiempo mexicano” o con Roger Bartra (1999) podemos nombrar “condición pos-mexicana”. Es decir, el agotamiento de los resortes tradicionales del consenso que ejerció el nacionalismo revolucionario durante gran parte del siglo XX.

El objetivo específico de este texto es realizar un comentario sobre dos materiales audiovisuales (una docu-serie y una serie ficcional de un hecho). Nos preguntamos ¿cómo se construye el 1994?, ¿qué voces se convocan y cuáles son?, ¿qué hechos se subrayan y cómo se legitiman en su relación con lo que se dice de este año?, ¿qué régimen de producción de conocimiento vemos en cada material? En nuestro acercamiento como televidente a estos materiales no se trata simplemente afirmar “el documental miente” o “la ficción dice la verdad”. Es cierto que reconocemos cualidades en la serie ficcional que podríamos haber esperado fueran vehiculados por el documental —debido a cierta tradición de compromiso, denuncia, pedagogía que históricamente como vimos ha tenido el documental—, empero lo anterior queremos ver cómo estos materiales dialogan, se confrontan o complementan.

2. Más que marco teórico, algunas referencias

El presente trabajo no es parte de una tesis de grado, es decir de un trabajo más amplio, sino por el contrario, de una reflexión sobre las características que tiene nuestra ecología de contenidos, la manera como temáticas sabidas dan la impresión de ser abordadas de manera original y nueva (el caso de las narco telenovelas), y de los juegos, pliegues o mezclas entre pasado y presente, ficción y realidad, historia y periodismo, que como hemos dicho no pueden verse opuestamente, ni necesariamente mediante la metáfora de una clarísima frontera. Parte de una preocupación por responder una experiencia de lectura a dos materiales interrelacionados y cuya reacción es justamente consecuencia de la relación entre estos.

Nuestro cruce de referencias inicia con algunas de la teoría, análisis y estado del cine documental como Barrow (1996), Nichols (1997, 2001), Cerdan y Vicente (2005). En un segundo nivel conviene considerar los estudios que han estudiado las relaciones entre documentales, falsos

documentales y “documentales ficcionalizados” como el trabajo de Guarinos y Jiménez (2009), los trabajos Juhasz, Alexandra & Lerner, Jesse (eds.) (2006) o del joven académico mexicano Sergio Aguilar (2017, 2018³) quien ha estudiado el fenómeno de los falsos documentales mostrando su tipología y variedad en algo que es casi un sub-género dentro del mundo del documental y que integra muy distintos propósitos.

Sobre el cine no ficcional la obra del mencionado Nichols (1997) subraya la idea de la nueva retórica en el documento; en otro de sus libros (Nichols, 2001) la perspectiva del documental como una especie de retórica, idea apoyada en los clásicos de esta ciencia-arte como Cicerón, Quintiliano y Aristóteles. Para Nichols el documental se puede estudiar cómo se hace a propósito de la oratoria, en la que la voz del realizador (que en clave discursiva podríamos llamar “instancia enunciadora” o en un plano más amplio “instancia enunciativa”) toma los aspectos del mundo y los debate, presenta una tesis, ofrece unos recursos, los argumentos se articulan, hay una forma de inicio de los hechos y otra serie, etc. Esta retórica es distinta a la que usa la ciencia o la literatura. La retórica del documental se asocia más a un “efecto” frente a la realidad y recupera esa perspectiva centralmente argumentativa del lenguaje. A fin de cuentas, la retórica no sería solamente cargar de figuras a un discurso para generar un efecto, sino una dimensión de la comunicación humana. Y el documental tiene formas muy diversas para generar su propia complejidad como lo ha estudiado Vallejo (2007, 2018) en cuanto la estética de la transparencia que busca el documento y que va desde la aparente observación a la reconstrucción donde interviene el montaje, el hilo conductor, el narrador o entrevistador (si lo hubiera) y otras formas para diluir o no la instancia enunciativa.

El documental ya no es ese testimonio que denuncia o busca deliberadamente presentar la realidad tal cual es, sino como un subtipo de argumentación inserta en sus propias reglas de lo que Cock (2006) llama elementos retóricos en la no-ficción. Carl Plantinga (2014) subraya la dimensión construida del cine de no ficción como un tipo de representación construida, manipulada y estructurada: retórica. Este autor define un documental no como una película que dice la verdad, sino como un material audiovisual que dice que

³Existen 10 entradas al blog *Miradas Múltiples* con distintos textos sobre el falso de documental, del cual citamos solamente la última, <http://miradasmultiples.com.mx/author/sergagui/>

aquel que apela es verdadero. De acuerdo a esta perspectiva no habría que pensar en la verdad, sino en un nivel de sentido en el que más que la función referencial del documental, hay que pensar en su sentido epistemológico como un material que explora un modo, una forma (entre muchas otras existentes) de conocer el mundo, de relacionar los datos, los hechos, así del método que se siguen para conocer eso. El tema para Aguilar (2017), por ejemplo, no es saber si las cosas son ciertas o no, sino cómo se articula lo que sabemos para dar sentido a nuestra relación con el mundo. En fin el documental es el medio para indagar “cómo sabemos que sabemos lo que sabemos”.

3. Entrando a la discusión

3.1 Lecciones de la mediación básica: selección y jerarquización

Fue quizá desde los setenta que comenzó acelerarse el término “crisis” para designar todos los ordenes de la vida pública en México. Las generaciones nacidas en los treinta, cuarenta y cincuenta pudieron gozar aún un relativo discurso triunfalista sobre el “milagro” o “modernidad a la mexicana”; pero las generaciones nacidas en los sesenta y setenta atestiguaron el cambio del discurso político, por otra, en algún sentido contrario al presente. Ciertamente los cambios de sexenio han sido períodos difíciles en la historia política y económica del país, del último tercio del siglo XX sin duda los más aciagos por sus consecuencias fueron 1982 y 1994. se recuerda un cuarto de siglo de esta segunda fecha, cuyo hecho nodal fue el asesinato del candidato del partido oficial. Para ello la productora *Vice Studios*, bajo la dirección del conocido periodista Diego Enrique Osorno se hizo una docu-serie de cinco capítulos (45 minutos cada uno) que recuerdan algunos de hechos de ese año.

Desde el asesinato de Colosio se han producido un material ingente, primero periodístico y luego audiovisual. El antecedente audiovisual de la serie de *Netflix* sin duda es la película del Carlos Bolado *Colosio, el asesinato* (2012) en donde se destaca las contradicciones del primer fiscal, Miguel Montes, respecto a si lo que operó en el asesinato del político sonorense fue un loco solitario o una conjura. Esta cinta se estrenó en junio de 2012, a un mes de las elecciones en las que el PRI regresaría a la presidencia, y a diferencia de la

serie de *Netflix* que se monta sobre hechos reales, en la cinta de Bolado se generan algunos personajes de ficción, lo cual si bien siempre sucede en este tipo de cintas, y que ya hemos comentado a propósito de los problemas e implicaciones en las narco series de *Netflix*, forman parte de ese contrato de la ilusión que la narrativa audiovisual nos hace creer de hecho. Antes del trabajo de Bolado hay que ver la extensa bibliografía con distintos enfoques como *El segundo disparo, la narcodemocracia en México* (Eduardo Valle, 1995), el libro que se dice prohibido *El complot* (Dora Elena Cortés y Manuel Corte (1995), *La tragedia de Colosio* (Héctor Aguilar C. 2009), *Aburto. Testimonios desde Almoloya...* (Laura Sánchez Ley, 2012). Más recientemente podemos citar muchos: *El asesinato. Luis Donaldo Colosio* (Jesús Zamora, 2014), *El eslabón perdido* (Humberto Martínez, 2017) y que no parece sean los últimos, sobre en una sociedad ávida en la que cada mensaje dice abonar su dosis de verdad.

Un primer dato de la serie es la caracterización del año como tal en sus adjetivos y atributos, en las asociaciones y vínculos de lo que es objeto: “quiebre”, “crisis”, “cambio”, “descomposición” lo que establece un marco básico para el análisis semántico de la temporalidad. Los ochenta fueron la década de la crisis y la “deuda externa” como palabra dominante en el lenguaje político; pero al mediar los noventa, que es una década de particular optimismo en el mundo occidental, México vive su particular cataclismo político (asesinato de grandes políticos), económico (el “error de diciembre”) y social (incremento de inseguridad, migración). Sin negar los imprescindibles antecedentes en el desmantelamiento del sistema político mexicano, sin duda es en los noventa cuando tiene su indefectible caída y transformación, sintetizado en el voto útil que dio el triunfo al primer presidente no priista desde 1929.

El primer dato evidente de la docu-serie es la aparición de personajes que teníamos tiempo de no ver en la televisión (Raúl Salinas, el sub comandante Marcos) y de manera particular un Carlos Salinas de Gortari quien aparece ante cuadro de manera relajada emitiendo su versión de los hechos. Cabe señalar que por primera vez en una producción aparecen el polémico ex mandatario y el ahora “Subcomandante Galeano” (antes Marcos). Otro grupo que llama la atención es el círculo cercano de Colosio, amigos y hoy personajes con distintas trayectorias como Agustín Basave (académico y

ex dirigente nacional del PRD), Federico Arreola (Polémico periodista director del también criticado espacio “Sala de Prensa”) y Alfonso Durazo (hoy conductor de *México Hoy* en la barra de opinión del Canal 11). De manera rápida aparecen el hijo del ex candidato asesinado, la periodista Carmen Aristegui y varios informantes más en quienes no recae la argumentación central de la docu-serie, como por ejemplo los pocos segundos que aparece el ex secretario de Hacienda en la época de Salinas, Serra Puche.

El director Osorno (en Aristegui Noticias, 12 abril 2019) afirma que el objetivo de la serie “[...] es que el espectador pueda conocer de forma directa testimonios fundamentales y contradictorios para luego tener una opinión propia e informada”, pero en realidad tenemos una particular organización de los informantes, una disposición básica de tiempos que en sí mismo supone las dos estrategias básicas de mediación audiovisual, seleccionar informantes y jerarquizar la información. Así como Barthes hablaba del “grado cero de la escritura”, no existe la claridad total y toda escritura tiene que verse en su dimensión simbólica, y lejos de ver en el documental lo retórico-argumentativo como secundario, es una dimensión constitutiva.

Por ello esta serie no ha estado exenta de críticas como las hechas por Miguel Basáñez (en Aristegui Noticias, 21 mayo 2019) acusando que este parece un infomercial de la familia Salinas; el ex presidente Carlos aparece, según Basáñez 30 veces; otras tantas el ex “hermano incómodo” Raúl, en comparación —si se le quiere dar un valor numérico a la cantidad de intervenciones a lo largo del documental— de unas 15 veces a cada uno de los integrantes del grupo cercano al infortunado ex presidente Colosio, los ya mencionados Basave, Arreola y Durazo. Basáñez ve a Carlos “gozoso de que lo estén entrevistando”, lo que le hace suponer que tiene pleno control del documental por contar su historia, casi sin confrontación, quizás con la excepción de los momentos en que la periodista Carmen Aristegui al señalar respecto a Salinas: “personaje desacreditado, más asociado a los fenómenos de corrupción y de autoritarismo, que a los de modernización que él consideraba su pase a la historia”. Finalmente, el académico entrevistado por Aristegui Noticias incorpora un elemento psico-social y afirma que Netflix contrata especialistas para operar e intervenir más efectivamente, y lo que explicaría una parte del éxito de estos materiales.

La serie, como los contenidos de esta empresa, parten de un componente de materialidad significante: su calidad digital y de producción; en esta conviene señalar la presencia de imágenes de archivo poco transmitidas por la televisión —las escenas de la intervención del ejército en Ocosingo Chiapas, los primeros días de 1994. Son las imágenes de un México que mira a la distancia donde los menos dudan el “asesino solitario”, los más (como las salinas) dan extensamente su versión de los hechos y en donde la sociedad civil (en voz de enunciadores, o siquiera en un ejercicio meta-discursivo que pudiera haber resumido, no aparece. En ese sentido el régimen de producción descansa en informantes de los que generalmente hemos sabido, antes de ver el documental, lo que piensan de los hechos. A este recurso de opiniones hegemónicas se suman otras incidentales como la del exministro de Hacienda, Jaime Serra Puche, apenas aparece en un momento en el que no añade nada relevante, o el histriónico “jefe” Diego quien, declara Zedillo, le ofreció la procuraduría general de la república que él rechazó, lo cual dice escénicamente mientras da una bocanada a su puro que funciona también somo símbolo de una caracterización del “jefe”.

Aun cuando las credenciales de Diego Osorno (Rivero, 20 de mayo 2019) aparecían como un medio de cierta legitimidad en un momento de atención que junto con otros dispositivos de enunciación parecen propiciar en la relectura social y mediática de estos hechos y de la que finalmente nos parece queda debiendo, aun cuando en entrevista publicada en el portal de *Yahoo*, Osorno dice buscar “[...] que la gente se cuestione sobre las posibilidades y riesgos que hay en el uso del poder, ‘sobre la necesidad de una rebeldía, de tener una actitud crítica ante cualquier posición hegemónica que se vaya construyendo’”.

3.2 Colosio y la reconstrucción de un hecho

El caso de la serie es *Colosio, historia de un crimen* (a partir de ahora *CHC*) lanzada justo en la semana que el infortunado candidato cumpliría 25 años de haber sido asesinado en Lomas Taurinas, un barrio depauperado en la ciudad fronteriza de Tijuana. Cabe señalar, algo infrecuente como es el hecho que la producción sea dirigida por dos mujeres Hiromi Kamata y Natalia Beristráin, quienes intentan hacer énfasis en el punto de vista y la sensibilidad femenina de

la esposa de Colosio, Diana Laura (interpretada por Ilse Salas) y del que ciertamente podemos discutir si tal efecto es logrado o no, pero donde uno de los centros dramáticos lo cubre este personaje, muy conocido quien estaba enferma de cáncer y murió unos meses después. Otro rasgo, a diferencia de otras de Netflix es que no hace gala de grandes presupuestos.

CHC no es en realidad una auscultación detallada al laberinto íntimo del poder, de sus personajes que aparecen retratados en lo básico con cierto aire de familia, pero deslucidos por momentos ante lo que es el foco de la serie: el trayecto emocional de Diana Laura por encontrar una respuesta a lo que ha pasado, en medio de sospechas, amenazas, silencios y el solo intento del director de la policía municipal tijuanense Federico Benítez (actuado por Alberto Guerra) quien de hecho, de acuerdo a la serie, es el primero en proponer la existencia de varios Aburto, el asesino material de Colosio. Como toda serie y película de acción, Benítez presenta un ayudante narrativo respecto a la develación de una verdad que nunca llega: ¿quién es el autor intelectual del magnicidio? Benítez es la posibilidad de “otra versión” a la oficial la cual se va imponiendo. Benítez va ganando apoyo en la familia de Aburto quienes también muestran la total desconfianza ante una versión que no coincide con su idea de realidad. En esa misma dirección se encuentra la protagonista Diana Laura, en la inminencia de fundamentar otra versión sobre el magnicidio, lo que nunca se puede probar.

Este tipo de series, “basadas en hecho reales” siguen algunos recursos meta-discursivos para recordarnos este asesito, que aunque es ficción, se basa en “hechos reales”. Uno de los recursos más conocidos es insertar imágenes de archivo real que sirven como de recordatorio para imprimir un estatuto de verosimilitud y constituye esa estratagema para trasponer la realidad a la ficción, los hechos históricos que son parte de una puesta en escena, es decir, el modo de tener acceso a ellos de una determinada manera. En muchos materiales audiovisuales —por ejemplo, sobre narcotráfico— al inicio de cada capítulo o segmento, es común que se incluya un “aviso” para advertir que si bien algo es ficción se “basa en hechos reales”. Dicho anuncio generalmente es del tipo “el siguiente programa está inspirado en la realidad y se trata de eventos noticiosos, aunque ciertos personajes secundarios y eventos son ficticios, y han sido creados por efectos dramáticos...”. Por ello esas inserciones cumplen ser un efecto de verdad que

recuerda al espectador el contrato enunciativo básico “basado en hechos reales” y actualiza el insumo que el espectador da a las imágenes y secuencias. Ese cintillo también cumple una función importante porque es un blindaje de la producción contra posibles acusaciones de “falsear” la realidad.

En la historia vemos todos los elementos que podemos sospechar del gran crimen, con elemento de conjura, sospecha, y con la posibilidad de acceder a interpretaciones que han sido menos difundidas por los medios convencionales. Las series son escaparates exitosos que permiten actualizar los debates, y donde se refuerzan tendencias ideológicas, por ejemplo el casi del ideólogo oficial Héctor Aguilar Camín⁴ quien como la versión oficial ha defendido también la hipótesis del asesinato solitario.

4. Más que discusiones, preguntas

Al margen de resumir la infortunada historia, de lo que representó el año 1994, de quién fue el asesino o qué red de intereses ultimó la vida de Colosio, de lo que se han escrito mucho, lo que nos importa aquí es ver cómo la narrativa audiovisual desde regímenes más verosímiles o ficcionales permite actualizar, consolidar representaciones en torno a hechos importantes. Si bien es verdad de Perogrullo reconocer que todo discurso audiovisual es eso: una puesta en escena a partir de una serie de datos que son jerarquizados o dispuestos de una manera, y generan efectos de sentido. En nuestro caso, la docu-serie permite construir una visión más estable de actores hegemónicos vinculados a los círculos del poder, y la serie no ficcional, incorpora un elemento de género menos frecuente en los relatos íntimos sobre el poder.

De manera atractiva y centrada en la lógica del mercado del consumo en series y materiales audiovisuales, la poderosa *Netflix* en México la promueve justo en la semana de los 25 años la serie. Ello nos permite reflexionar la relación que existe entre ficción, entretenimiento e historia. *Netflix* se une, como si fuera una agencia de prensa más, o uno de los muchos programas de opinión y por medio de estos materiales emite los más diversos enunciados sobre la realidad nacional. De esa manera se suman a la agenda mediática, e incorporan su particular revisión de hechos históricos en la lógica del entretenimiento y la espectacularidad. La

⁴ Así lo mencionó en su intervención de todos los lunes, el 25 de marzo 2019 en el programa *La hora de opinar*, conducido por Leo Zuckerman.

empresa de producción desarrolla su estrategia comercial de posicionamiento como opción de consumo al ofrecer materiales de entretenimiento basado en hechos reales, en coyunturas específicas; materiales polémicos que se prestan a la discusión. No es la primera vez que usa ese recurso. Lo ha hecho así con otros asuntos como por ejemplo el transmitir una serie sobre el famoso narcotraficante “El Chapo”, la misma semana de su recaptura con un cruce de agenda noticiosa y de entretenimiento.

La política se hace partir de un espectáculo sincrónico (el día de las mismas conmemoraciones emitir programas alusivos a ellos) y “asincrónico” como parte de un calendario más amplio a través del cual *Netflix* también quiere darle un valor a su marca. Se traslanan así los tiempos del consumo y del ocio, de la historia y del marketing en el que los hechos quedan como opciones para atraer suscriptores a las distintas compañías, e insumos de una agenda mediática —como las citadas entrevistas de Aristegui Noticias— que amplifican el espectro de influencia, sí de la serie y de sus contenidos, pero también de la empresa y de sus técnicas de mercadeo también como un lugar legítimo y de valor para ser comentado.

Si algo podemos recuperar en este comentario es el régimen de enunciación que toma distancia de la paleo-televisión mexicana en el sentido de no abordar directamente cuestiones electorales, políticas o hacerlo de manera muy dubitativa como se observaba en el viejo cine⁵. El abordaje filmico del magnicidio Colosio es un claro signo de la producción audiovisual contemporánea en su capacidad de intertextualidad, los recursos técnicos, su acercamiento de nuevos ángulos como intentar el “punto de vista” en la serie ficcional. Es también la redefinición del documental y reivindicación retórica para ampliar el estatuto de este medio para conocer la realidad, y a lo que podríamos sumar el hecho que nuevos medios (consumo de contenidos audiovisuales por internet) y mediaciones (series biográficas, series coyunturales, docu-series) imprimen nuevas funciones al documental, nuevos usos: del cine-verdad, del lugar casi marginal a veces para ver estos materiales, ahora tenemos

⁵Puede recordarse la escena de *No desearás la mujer de tu hijo*, segunda parte de *La Oveja Negra*, en la que en duelo de actuaciones Fernando Soler y Pedro Infante debaten en una elección política y aparecen de una manera casi ingenua vicios y formas de la política de antaño. Es conocido el caso de la también famosa versión *La sombra del caudillo* que tardó tiempo en poderse exhibir. Y en general la manera tan escurridiza, siempre con algunas excepciones, de abordar lo político.

opciones diversas de entretenimiento no solo del documental tipo *History* o *Discovery Channel*, sino también “tipo-*Netflix*”.

¿Hasta qué punto una serie o un documental puede aclarar o facilitar una comprensión distinta de magnicidios como el del infeliz candidato que vivió con particular tensión en su carrera política? Al revisar asesinatos de políticos importantes en la época posrevolucionaria: el de Álvaro Obregón en 1928, o el acaecido el mismo 1994, contra el secretario general del partido José Francisco Ruiz Massieu, podemos identificar similitudes en su narrativa, en su justificación, en la dificultad para construir una explicación convincente, en las alteraciones al debido proceso que incorporan todo tipo de sospecha. Por otra parte, el hecho mismo del magnicidio permite suponer en la cultura política mexicana que es imposible una explicación sencilla (la del asesino solitario, por ejemplo) y cabe dentro del sistema creencias siempre la red y conjura que al más alto nivel explicarían la razón de cualquier asesinato.

La serie sigue en la línea de la conjura con elementos añadidos y con el proceso particular que algunos personajes siguen. En la serie es posible ver los intentos, altibajos y luchas por los cuales se intenta fundamental lo que si bien es parte de un “sentimiento común”, no hay prueba total. En cambio el documental no intenta ese ejercicio: deja sospechas vagas, se habla de muchos asuntos, se dan los conocidos juicios políticos, por demás sabidos de los personajes que aparecen, y se incorpora también el dramatismo de personajes cercanos a los hechos en cuanto su relato de cómo los vivieron; es el caso de la conocida conductora televisiva Talina Fernández, quien nos da detalles de ese día en el asentamiento tijuanense Lomas Taurina, y luego en el hospital desde donde se informó el deceso de Colosio.

Hay una clara diferencia de la construcción de lo político en la docu-serie y en la serie no ficcional. En esta vemos más directamente esa crítica respecto a la política y los políticos. Vemos al padre de Colosio constantemente controlando a su nuera Diana Laura (interpretada por Ilse Salas), y justificando al partido dominante -PRI-, pidiendo paciencia ante quien grita justicia y quiere saber quién mató a su marido. En una escena, quizás de las favoritas de la serie, Diana Laura llega al homenaje que el PRI simula ofrecerle a su marido muerto, y dice a su suegro cómo en realidad ahora cada quien está pensando en cómo utilizar la muerte de Colosio. Una

confirmación del *real politik*, y del *establishment* que remite al espíritu pragmático de cualquier partido político ante el hecho lamentable y complejo de quien aparte sufre de cáncer y morirá meses después. También Diana Laura hace la crítica al sistema, a la “verdad oficial”, hacia el final cuestiona muy severamente a Miguel Montes, primer procurador especial del caso, a quien hacia el final de la serie le espeta “eres como ellos”. Claramente en la serie se cuestiona el argumento del tirador solitario y se presentan hechos para defender la tesis contraria. Vemos el intento de encuentro (lo que al parecer no fue real) entre el policía Benítez y Diana Laura. El día que Benítez murió (28 de abril 1994) se encontraba realizando un recorrido por “La Mesa” en la ciudad frontera cuando fue interceptado por un comando que ultimó tanto a él como a su escolta Ramón Alarid, quien no aparece en la serie. Al margen de su evidencia histórica el desencuentro entre Benítez y Diana Laura representa la imposibilidad de una verdad satisfactoria que pende en la serie y que el documental en realidad no explora. En el documental no vemos una clase política confrontada contra sí, lo que sí aparece en la serie no ficcional, donde de hecho hay tensión entre los hermanos Salinas.

Proponemos que en la docu-serie tenemos un régimen de producción de conocimiento de lo político “desde arriba”. Es básicamente la mirada de líderes, políticos convencionales, los Salinas, donde básicamente asistimos a una versión actualizada de argumentos ya conocidos. *Netflix* desaprovecha la oportunidad de ofrecer elementos adicionales a la opinión pública y reproduce un régimen epistémico, en el que algunos de los actores dominantes exponen nuevamente argumentos ya sabidos, y no hay propiamente una novedad audiovisual respecto a la producción periodística existente. Cabe señalar en otro orden que la productora ha sabido ofrecer retratos ficcionales de las clases pudientes y adineradas⁶, y este parece ser el locus de visibilidad de un país contrastante que siempre es difícil mostrar en todos sus matices y voces, lo que no se logra tampoco en la docu-serie *1994*.

Con esta reflexión queremos la importancia de un trabajo crítico sobre estos contenidos que circulan por internet de los nuevos gigantes mediáticos como *Netflix*. La propia velocidad de su producción, la capacidad de insertarse a muchos temas

⁶A lo que parece ser muy proclive las producciones sobre temas mexicanos de *Netflix*, como por ejemplo *La casa de las flores*, el *Reality Made in Mexico*, la serie *Los Cuervos*, entre otras.

quizá explique el poco trabajo de análisis académico. Existen —basta una rápida búsqueda en internet— abundancia de comentarios y reseñas que operan en un primer nivel de la semiosis social; luego, estos materiales se insertan a la agenda pública en el comentario político; para luego acceder a la interpretación de distintos grupos sociales que alimentan las conversaciones contemporáneas formuladas sobre el caso Colosio, pero también sobre el país, la política y los políticos, el estatuto de una crisis. Lo que podemos decir es que en los materiales ha prevalecido un régimen de representación en el que la sociedad parece seguir siendo solamente espectadora y sin capacidad de presentar interpretaciones alternativas, consistentes y divulgables de esos hechos. Cabe también preguntarnos la semejanza o diferencia entre el significado político de los hechos vividos en 1994 y la manera como ahora nos acercamos a ellos en el primer cuarto del siglo XXI, ¿qué tan distinto o similar es el país, la percepción de sus actores hegemónicos?, ¿qué nos aporta la ficción y los documentales?

Referencias

- Aguilar, S. (2018) La frontera de la verdad en el falso documental (X). *Miradas múltiples* 23 octubre 2018. Texto en línea 15 de febrero 2019, disponible en <http://miradasmultiples.com.mx/2018/10/23/la-frontera-la-verdad-falso-documental-x/>
- (2018b) Casos problemáticos para la teoría del documental. En *Perspectivas de la comunicación*, Vol. 11 N 2, pp. 117.195
- (2017) El documental siempre es virtual. *Temas Antropológicos, Revista Científica de Investigaciones Regionales*, 39 (2, abril-septiembre): 41-62.
- Aristegui Noticias (12 abril 2019), “1994”, *la serie documental de Netflix sobre el año que cambió a México*. Texto en línea 30 de abril 2019, disponible en <https://aristeguinoticias.com/1204/mexico/1994-la-serie-documental-de-netflix-sobre-el-ano-que-cambio-a-mexico/>
- (21 de mayo 2019) “1994, parece infomercial de los Salinas: Basañez”. Texto 30 de mayo 2019, disponible en <https://aristeguinoticias.com/2105/mexico/1994-parece-infomercial-de-los-salinas-basanez/>
- Barrouw, E. (1996): *El Documental. Historia y estilo*; Barcelona, Gedisa.
- Bartra, R. (1999) *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición postmexicana*, México: OCÉANO.
- Cerdán, J., & Vicente, A. (2013). Cartografía (s) del documental en Europa. Texto en línea 15 de julio 2019,

- disponible en http://ocec.eu/pdf/2005/cerdan_josetxo_vicente_ana.pdf
- Crawford P.I. y D. Turton (ed.) (1993) *Film as ethnography*. Manchester University Press, UK
- Cock, A. (2006), *Retórica en el documental: propuesta para el análisis de los principales elementos retóricos del cine de no-ficción* [Trabajo de investigación] Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Debord G. (1990) *La sociedad del espectáculo*. Barcelona, Anagrama [1967]
- Guarinos, V., & Varea, J. J. (2009) La fusión de los contrarios sobre falsos documentales y documentales dramatizados. En Alfons Medina, Josep Rom, Francesc Canosa (eds.) *Metamorfosis de los formatos en el ámbito publicitario, TRipodos, EXTRA* vol.2 pp. 1021.
- Juhasz, A. & Lerner, J. (eds.). (2006). *F is for phony: Fake Documentary and Truth's Undoing*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- León B (2007) "Realidad y ficción en la «telerrealidad»", en Gutiérrez, R. (ed.), *Poéticas de la persona. Creación, responsabilidad y vigencia en la Comunicación Pública y la Cultura*. Salamanca: Comunicación social, pp. 229-307
- Lipovetsky, G. y J. Serroy (2009). *La pantalla global*. Barcelona: Anagrama.
- Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós
- (2001) *Introduction to Documentary*, Bloomington & Indianápolis: Indiana University Press.
- Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México: CUEC-UNAM.[1997]
- Ricardo J (20 de mayo 2019) '1994', el documental que suelta a los demonios de México. En Portal Yahoo. Texto en línea 25 de mayo 2019, disponible en <https://es-us.vida-estilo.yahoo.com/1994-el-documental-de-netflix-que-entrevistas-unicas-salinas-de-gortari-174046890.html>
- Romaguera J. y H. Alsina (ed.) (1989) *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra.
- Vallejo, A. V. (2018). Narrativas documentales contemporáneas: de la mostración a la enunciación. *Estudios Cinematográficos*, (1), 140-154.
- (2007). La estética (ir) realista. Paradojas de la representación documental. DOC On-line: *Revista Digital de Cinema Documentário*, (2), 82-106.