

Diana Marcela Rodríguez Clavijo

30 de junio de 2013

Cuerpo, poder y política: Discursos de exclusión y de género en la serie colombiana *Escobar el patrón del mal*

1. Introducción

Esta ponencia surge de la investigación que actualmente realizo en el marco del Máster en Estudios de Género y Políticas de Igualdad de la Universidad de Valencia, España, titulada *Televisión, espectáculo y realidad: discursos de género en la serie colombiana Escobar el patrón del mal*¹. Se articula a partir de un *corpus* teórico que bebe de la semiótica y la teoría feminista para comprender cómo se construye la realidad televisiva desde los discursos de ésta teleserie en relación con las representaciones de género insertas allí. Expondré tres puntos que considero relevantes en tanto que hallazgos de mi trabajo de investigación: a) el juego con la realidad que establece la serie como producto híbrido entre neotelevisión y postelevisión, con especial énfasis en la espectacularización del cuerpo; b) los discursos de exclusión ahí articulados en torno a clase social, pertenencia étnica y género; c) las representaciones de la feminidad y la masculinidad.

1.1. Comunicación, tecnología y género

En medio del actual contexto globalizado, imbuido en la lógica del capitalismo neoliberal con sus consecuencias adversas para las mayorías en términos sociales, culturales, económicos, políticos y ecológicos, el análisis de los medios masivos de comunicación se hace indispensable. Mi punto de partida es entender estos últimos como tecnologías sociales, del yo y del género² que, junto con otras tecnologías, producen efectos en las subjetividades, los cuerpos, así como en las lecturas sobre la realidad. Su objetivo último parece ser convencernos de que vivimos en el mejor de los mundos posibles. Como lo propone De Lauretis, desde la perspectiva foucaultiana, toda tecnología social es el lugar donde la técnica, lo social y el cuerpo se relacionan para

¹Dirigida por la profesora Giulia Colaizzi, Catedrática en el Departamento de Teoría de los Lenguajes y miembro del Institut Universitari d'Estudis de la Dona de la Universitat de València.

² De Lauretis (*Tecnología del género* 35) y Colaizzi (16, 26, 27, 33-35) hablan del cine como tecnología social, del yo y del género. Sin embargo, dejan abiertos sus análisis al funcionamiento de otras tecnologías que de forma similar construyen subjetividades y género. Considero que estos planteamientos son extensibles a los medios de comunicación en general y a la televisión en particular.

configurar la subjetividad –y el género-. Dicha relación se produce en el marco de relaciones de poder erigidas históricamente, encaminadas al gobierno de los sujetos y por ende de sus cuerpos (*Alicia ya no*, 29, 136 y *Tecnología del género*, 35). En este sentido, la televisión requiere especial interés porque la gratuidad del servicio, el flujo inacabado de programas y las dinámicas actuales bajo las que funciona para atrapar audiencias en la lógica del mercado, la constituyen como entretenimiento masivo integrado en la cotidianidad de un número muy ingente de personas, de allí que sea fundamental saber leer los textos que ofrece para una lucha reivindicativa de la sociedad y de las mujeres en particular. Esto me parece doblemente crucial en un contexto como el colombiano, atravesado por formas de dominación jerárquicas en términos de clase, pertenencia étnica y género como herencia del poder colonial.

1.2. El objeto de investigación

A partir de 2006, como resultado de la competencia entre los canales privados Caracol y RCN, el narcotráfico de los años 80 y 90 ha sido tema central en la producción nacional de series de televisión. La más reciente de ellas es *Escobar el patrón del mal*, emitida durante 2012, una ficción sobre la historia de Pablo Escobar Gaviria, con base en el libro *La parábola de Pablo* escrito por Alonso Salazar, documentos periodísticos y algunos testimonios de la época. Dentro del equipo realizador se encuentran dos víctimas de la violencia de Escobar³, quienes han manifestado que el objetivo del programa es contribuir con la memoria histórica del país para evitar que historias como ésta se repitan.

Elegí analizar esta serie por múltiples razones. Primero, porque este tipo de textos televisivos ha reservado a las mujeres un tratamiento muy particular en torno al cuerpo, la feminidad y la violencia. Segundo, por el éxito que tuvo dentro de la franja *prime time* de la noche; de acuerdo con varias fuentes informativas, dentro de ellas el diario *El Espectador* del 29 de mayo de 2012, fue el estreno más visto en la historia de la televisión colombiana, con un *rating* de 26,9 puntos y 62.7% de *share*⁴ que calculan equivale a once millones de televidentes. Aunque el *rating* promedio descendió a 16 puntos, es uno de los programas más vistos en

³ La productora, Juana Uribe, sobrina del ex-candidato presidencial Luis Carlos Galán e hija de la periodista Maruja Pachón; Camilo Cano, hijo de Guillermo Cano, exdirector del periódico *El Espectador*, ellos asesinados y ella secuestrada.

⁴ El *share* indica la preferencia relativa del público hacia un programa con respecto a otros que se emiten simultáneamente. El *rating* indica el promedio de espectadores(as) que ven un programa en un tiempo establecido.

Colombia según las cifras de la web de *Rating Colombia*. Finalmente, por el impacto que tuvo en internet con la creación de una página web y dos cuentas en Twitter y en Facebook como sitios oficiales, más otras cuentas paralelas creadas por sus seguidores.

2. El juego con la realidad

La televisión, está perdiendo su función referencial de información sobre el mundo - aunque aparenta lo contrario- para convertirse en un espacio ambivalente de juego con la realidad y la identidad a través del espectáculo, el simulacro y, en grado extremo, la duplicación de la realidad (Imbert, *El transformismo* 60). Es lo que autores como Gérard Imbert denominan neotelevisión y postelevisión⁵ (*El transformismo* 30-35), un alejamiento de la realidad como producto de la inserción de la televisión en la lógica del mercado y de la hegemonía del ver sobre el saber, instaurada por el régimen mediático ante la decadencia de los grandes relatos que cohesionaban las representaciones del mundo.

Retomo los conceptos de *espectáculo* y *simulacro* de Imbert (*El transformismo* 26, 58, 59) porque la serie se mueve entre ambos. Un tema tan candente como la vida de Pablo Escobar se convierte en espectáculo en la pantalla televisiva, mediante un régimen del exceso que privilegia el ver -en particular la intimidad- en grado tal que el producto deriva hacia el simulacro, es decir, hacia una recreación artificial de realidad que, basada en situaciones reales, se presenta como realidad, dándonos la ilusión de ser partícipes de ese proceso. Un producto que es, de hecho, en gran parte ficción, en la forma narrativa y en la pequeña información cotidiana destilada, nos da la ilusión de entrar en la intimidad del “malvado” para saber cómo ocurrieron los hechos.

El despliegue de recursos materiales y técnicos ha sido muy notable para llevar a cabo la producción y para procurar un efecto de realidad: tecnología de cine, locaciones, escenografía, vestuario y selección de actores y actrices para construir una especie de réplicas de los lugares y de algunos personajes interpretados; se utilizan mensajes como la frase de Trotsky que aparece en

⁵ La *neotelevisión* se caracteriza por la vinculación del público espectador al medio de múltiples formas y el uso de recursos técnicos (cámaras, sonido, etc.) con la pretensión de eliminar la distancia entre emisión y recepción para producir dos efectos: cercanía afectiva con el público y apariencia de verdad. Deja de ser ventana al mundo para convertirse en espejo del sujeto (Eco, 10). La *postelevisión*, retoma elementos de la neotelevisión como la hipervisibilidad e hibridación de géneros y de categorías simbólicas, pero las lleva al límite para crear mundos virtuales, ambivalentes, centrados en el contacto entre personajes, sin mayor contenido narrativo (Imbert, *El transformismo* 56). Para ampliar estos conceptos ver los trabajos de Eco e Imbert referenciados en la bibliografía.

pantalla al inicio de cada capítulo “quien no conoce su historia, está condenado a repetirla”; se incluyen de manera reiterada imágenes y sonidos registrados en los medios de comunicación de la época. En este sentido, me parece muy reveladora la sinopsis publicada en la web del Canal Caracol Internacional “Mucho se ha hablado de Escobar, lo que hizo, pero no hemos visto cómo lo hizo: su primer cargamento, la intimidad de su vida delincencial, la relación con los socios, con su mamá y lo soberbio de su personalidad”. El efecto que se quiere producir es doble: 1) lo que aparece en la serie, en la pantalla, es verdad y 2) es verdad porque lo “dicen” los medios.

La historia se desarrolla en un espacio ambivalente que se sitúa en las fronteras de categorías narrativas, perceptivas y axiológicas, Imbert (*El transformismo*, 64-68 y *Sociedad informe*, 15-30): entre información (realidad) y entretenimiento (ficción); entre el fuerte contenido dramático y el humor feroz que trivializa los hechos reales que se invocan; entre el consenso y el conflicto, lo íntimo (privado) y lo público; entre buenos y malos con la emergencia de un antihéroe como protagonista. Un recrearse en el placer y el displacer que genera la hipervisibilización de objetos de fuerte contenido simbólico como la violencia, la muerte y el sexo. Se sumerge al público en un espacio confuso –o por lo menos ambiguo- de posiciones contradictorias frente a los hechos representados, como demuestran los comentarios en Facebook y Twitter sobre la serie.

El relato muestra la configuración de un personaje machista y ambicioso que pasa, de una infancia pobre a su consolidación como narcotraficante. Valiéndose de prácticas de corrupción con sectores de poder público y privado del país y por su generosidad con la gente pobre de su región, logra llegar al Congreso, pero es destituido por sus actividades ilegales. Con el apoyo de grupos de sicarios, narcotraficantes y paramilitares desata una ola de violencia en contra del Estado y de quienes lo denuncian. Finalmente, es asesinado por una alianza entre sus dos sectores enemigos: el grupo conformado por policías, militares y agentes estadounidenses y una coalición entre narcotraficantes y paramilitares vueltos en su contra. A pesar de su fatal desenlace, la serie nos muestra el cumplimiento de una especie de ruta heroica en un personaje que durante el 95% del relato cumple las metas que se propone: entre ellas, sobre todo, salir de la pobreza (el deseo de la mayoría de la población colombiana) aunque lo haga a través del camino de la delincuencia.

3. El cuerpo como espectáculo

Retomo las ideas de Laura Mulvey respecto a las mujeres como objeto de la mirada y de las acciones en el cine clásico (9,11), para decir que la serie presenta a los hombres como poseedores de la mirada y sujetos activos que movilizan la trama, mientras las mujeres solo son objeto del deseo de esa mirada y espacio de goce o descanso de la acción. Esta objetualización se refleja en la construcción de múltiples escenas con el vestuario utilizado y el manejo de cámaras que alimentan la escotofilia, bien sea posadas en primeros planos sobre trozos de cuerpos femeninos, generalmente los senos, las caderas o el abdomen, pedazos de cuerpo en los que los hombres de estas escenas fijan sus miradas, a través de las cuales se posan también las de quienes están frente al televisor; o cámaras que promueven la posibilidad voyeur de ver prácticas sexuales sin ser visto. Los libretos y la música completan esa construcción, dejándolas mudas o con mínimas líneas en las que expresan su aparente goce y con la cantidad de diálogos en los que narcotraficantes y sicarios, que se mantienen casi hasta el final del relato, de forma recurrente se refieren a las mujeres con lascivia.

Un elemento adicional es la sexualización explícita del discurso sobre el cuerpo, ya no solo de mujeres adultas, sino de jovencitas. Escenas en las que Escobar sostiene relaciones sexuales con adolescentes, a quienes compra por dinero, hacen espectáculo con sus cuerpos, desde los más desagradables, cuando el personaje revisa a las candidatas de pies a cabeza, las olfatea y termina en una violación, hasta las que nos plantean momentos de goce y sensualidad: la cámara sobre la espalda de una hermosa joven a quien acaricia después del acto sexual o la casi desnudez de una deportista con quien debe emprender la huida, mientras él sí tiene tiempo para vestirse antes de escapar. Ejemplos que muestran la hipervisibilidad del cuerpo femenino, innecesaria, en mi opinión, para la reconstrucción histórica o la denuncia de hechos violentos.

El espectáculo con el cuerpo de los hombres victimarios se torna en la sevicia y el placer de matar, como exploración de los límites de uno mismo y de la violencia sobre el otro; alimenta los deseos siniestros más ocultos, el placer escópico ante el horror, pero mezclado con humor en múltiples escenas, ambivalencia con la cual, el espectador, en palabras de Imbert, “acaba inmunizando contra lo real” (*El transformismo* 221).

En su calidad de simulacro, el relato exhibe fascinación por los restos de la violenta realidad que representa: atrás queda la contextualización histórica para abrir paso al recrearse, durante la mayor parte del relato, en la hipervisibilidad de la violencia; cuerpos que se enfrentan

hasta la muerte: baleados, torturados, suplicantes, destrozados, enterrados o abandonados. Ya sea encarnados en actores y actrices o en las imágenes de los hechos reales grabadas por los medios de la época, las víctimas y el dolor son utilizadas para alimentar el espectáculo.

4. Discursos de exclusión

La serie hace uso de presencias y ausencias que apelan a un orden jerárquico en términos de clase social, pertenencia étnica y género. La representación de las familias es un ejemplo que configura el nexo entre estas tres formas de discriminación, pues todas las familias de élites políticas, económicas, policiales y de medios de comunicación funcionan bajo un ideal de perfección: armónicas, amorosas, sin conflictos, sin infidelidades, sin problemas, salvo el de ser víctimas directas de Escobar. Esta imagen va cambiando levemente en descenso de la escala social y la pertenencia étnica, hasta llegar a las familias de clase baja pues la mayoría son disfuncionales o de madres cabeza de hogar. En estos casos, la violencia contra las mujeres, su uso como objetos de deseo, la infidelidad y las mentiras por parte de sus parejas, reproducen la falsa idea de que son problemáticas exclusivas de estas clases.

En el ámbito laboral, teniendo en cuenta que en los cargos profesionales hay una presencia femenina muy escasa, las mujeres suelen pertenecer a niveles socioeconómicos privilegiados y sus papeles son cortos, es relevante que algunas de ellas son exitosas y respetadas por el mérito de sus trabajos. La periodista Niki es la única con un rol importante en la historia, pues investiga los ilícitos y la corrupción de Escobar, pero sus acciones suelen estar bajo la tutela de su jefe (hombre). Sin embargo, el espacio laboral para las mujeres de clase socioeconómica baja es más limitado y cuando lo ocupan, ejercen actividades de servicio doméstico, ventas ambulantes o trabajo sexual; aparecen por algunos segundos, no tienen voz y en ocasiones sus cuerpos son cortados en el encuadre de la cámara, como un componente más de la escenografía.

La puesta en escena de la población afrocolombiana y homosexual es ínfima y alimenta estereotipos negativos. En el primer caso, los cuatro hombres de esta adscripción étnica son sicarios y la única mujer, que aparece en dos ocasiones, es la madre de uno de ellos, quien vive en condiciones de pobreza, rodeada de niños, niñas y algunos jóvenes, personajes mudos que por algunos segundos lloran la muerte de su familiar. En el segundo caso, además de los recurrentes discursos ofensivos y burlescos en los guiones de numerosas escenas, las únicas prácticas

homosexuales son encarnadas por un narcotraficante y uno de los sicarios más sanguinarios, asociadas con alcohol, drogas, promiscuidad, traición y prostitución.

Lo particular de estas representaciones es que el estado ideal de organización de la sociedad, centrado en la composición de la familia nuclear tradicional, mestiza y heterosexual, está aparejado con la configuración del cuerpo y los poderes político y económico que legitiman la jerarquía de las élites en la pirámide social, atrapando al resto de la población, sobre todo la de la base, entre la pobreza, la delincuencia, la corrupción, la violencia y la imposibilidad de ejercer acciones que dignifiquen su existencia.

5. Representaciones de la feminidad y la masculinidad

La realidad simulada en la serie es eminentemente masculina, como lo son los campos del narcotráfico, la guerra y la política, no porque no existan mujeres allí o porque no puedan ejercer acciones de cambio importantes, sino porque su participación, problemáticas y apuestas suelen ser consideradas de segundo plano por ser asuntos de la esfera pública, históricamente dominada por varones. La serie reproduce estas representaciones sociales porque, además de triplicar la cantidad de personajes de hombres respecto a la de mujeres, los espacios más comunes en los que se desenvuelve la trama para los dos grupos son eminentemente sexistas: ellos suelen estar en sus espacios laborales o en reuniones con otros hombres encargándose de asuntos que tendrán incidencia en el orden nacional, mientras ellas habitan el ámbito del hogar, dedicadas al cuidado de la familia y con ningún tipo de reunión entre mujeres.

Todas las relaciones de género puestas en escena se encuentran vinculadas en distintos grados a estructuras de “dominación masculina” de la que nos hablara Bourdieu (51), matizadas en algunas parejas bajo el cariz del amor o la clase social. Sin embargo, el mundo narco es la exacerbación de esa dominación, construyendo un orden machista y patriarcal donde ellos, únicos sostenedores del poder económico, ejercen dominio sobre las mujeres como una más de sus posesiones; ellas fungen como objetos de placer sexual o como madres y esposas sujetas a los roles y estereotipos de género tradicional: Eva o María, una dicotomía en razón a la cual estos hombres les asignan el trato que “merecen”.

El modelo de masculinidad, entendida como fuerza, agresividad y “valentía” para enfrentarse cuerpo a cuerpo a otro hombre llegando a causarle la muerte “si es necesario”, no es

exclusivo de los personajes de narcotraficantes o sicarios, se extiende también a policías, militares y paramilitares; sin embargo, es importante subrayar que la forma como estas acciones son puestas en la narración justifica y convierte en héroes a quienes las encarnan, generando, desde mi punto de vista, ambivalencia en la valoración de la violencia.

5.1. Madre, esposa y amante: sacrificios femeninos en nombre del amor

A partir del análisis de las relaciones de género entre Escobar, Enelia, Patricia y Regina, quiero mostrar cómo el relato hace uso de personajes principales para reproducir la femineidad en las figuras tradicionales de madre, esposa y amante, como posiciones de existencia abocadas a la realización de los hombres, únicos sujetos de la acción.

La formación machista recibida por Escobar y la ausencia del padre simbólico⁶, marcan la vida de este personaje, afectando su ética para actuar en el mundo y su forma de relacionarse con las mujeres. Ante la figura poco relevante del padre, es educado por una madre que en nombre de su excesivo amor, le ofrece permisividad total frente a la ley desde la infancia, convirtiéndose en su apoyo incondicional hasta la muerte. Usando la expresión de Ramírez, Escobar se encuentra “atrapado por el amor de la madre”, su idealización por Enelia llega a tal grado que reemplaza al padre en casi todos los aspectos de su vida. La simbiosis entre ese ideal único de madre (virgen, permisiva, incapaz de centrar su vida en un hombre que no sea él) interviene en su relación con otras mujeres, pues buscará como esposa alguien que encarne ese ideal. Entre tanto, el resto de mujeres tendrá una categoría inferior y merecerá un trato diametralmente opuesto, si la esposa es una santa, las otras serán pecadoras.

Justamente ese ideal de esposa lo encuentra en Patricia, a quien conoce y enamora siendo una niña, asegurando su inocencia y estado virginal. Proyecta sobre ella la figura idealizada de la madre, por tanto, ella y sus hijos reciben todo su amor y bienes materiales en forma desmedida. Patricia, además de encarnar el estereotipo de mujer tradicional, asume la misma posición de la madre permisiva frente a las actividades delincuenciales de Escobar; el amor, el sacrificio y la lealtad hacia su esposo están presentes, aún en detrimento de ella misma y de sus hijos. El relato

⁶No es el padre real, sino la función simbólica que representa la ley o la autoridad en el niño. Es transmitida a través de la palabra de la madre y por la actuación del padre, como elemento integrador principal de la prohibición del incesto y reforzador de la necesidad de asumir las normas. (Ramírez, “Madre Santa, hijo perverso”)

exhibe momentos en los que se mueve entre la ambivalencia ética, pero aunque constantemente le reclama por los asesinatos, solo sufre y calla. Es la “mujer redentora”, presente para recomponer su ánimo, su interior y su entorno, Carmona (257).

Haciendo uso de las estrategias posibles para que Patricia no se entere, Escobar sostiene relaciones sexuales con las mujeres que desea. Así, establece una relación con Regina, una exitosa presentadora de noticias, independiente, glamurosa, de clase social alta, hermosa, soltera y ambiciosa. Por momentos hace las veces de *mujer fatal*, ante cuya irresistible sensualidad Escobar cae. Está definida por su sexualidad, puede acceder a ella cuando y con quien lo desea, esto la convierte en la Eva de la historia, contrario al papel de Patricia, la esposa Virgen para quien esta facultad es negada. Regina es selectiva en sus elecciones porque es consciente del poder que tienen su posición, belleza y sexualidad para conseguir lo que desee.

La independencia y libertad sexual de este personaje son condenadas en el relato. Regina se enamora de Escobar, con lo cual limita su vida personal a los encuentros con él y se involucra en sus asuntos políticos para ayudarlo, exponiendo su carrera profesional y su prestigio. En la medida en que conoce su capacidad de maldad, intenta persuadirlo pero al no tener éxito, decide abandonarlo. Después de repetidos momentos de intimidación, acoso sexual y violencia física por parte de Escobar para recordarle que es de su propiedad, la deja en paz ante el cansancio, la aflicción y el aparente desamor que ella le manifiesta. Como lo plantea Carmona “La operación ideológica del mito (la necesidad absoluta de controlar a la mujer fuerte y sensual) es así llevada a cabo mostrando primero el peligro de su poder y sus asombrosos resultados, y, después destruyéndolos” (259)

6. Para concluir

Un texto televisivo que pretende hacer memoria a través del espectáculo, lejos de ello, no deja de ser una tecnología social y de género que no da espacio a modelos de transformación. A través del juego ambivalente que establece con la realidad, produce efectos de verdad asociados a la reproducción del orden hegemónico de dominación y exclusión en términos de clase, pertenencia étnica y género, atribuyendo la responsabilidad del narcotráfico, la delincuencia, la violencia y el machismo a las personas que viven en la pobreza, bajo un mensaje moral que reduce la problemática social colombiana a una elección individual entre el bien y el mal.

La exacerbación de la violencia, la muerte y el machismo en las relaciones de género del mundo narco, aparecen en función de darnos la ilusión de vivir en un país mejor porque esos hechos quedaron atrás con la muerte de Escobar y su círculo de hombres asesinos; una forma de inmunizarnos contra lo real. Además, legitima la polarización del país y la violencia como única solución a las situaciones conflictivas o de guerra por parte del Estado.

Promueve la imposibilidad de pensar las relaciones de género por fuera de la razón androcéntrica heterosexual que asigna posiciones diferenciales a las mujeres y a los hombres en todos los ámbitos del orden social, las cuales se acrecientan en descenso de la clase, la pertenencia étnica y la sexualidad no heteronormativa. Las posiciones menos privilegiadas en el entramado social, son representadas por fuera de toda posibilidad de agencia, atrapando a estas mujeres en un modelo de feminidad donde la carencia económica y/o el amor les hace imposible escapar a la dominación, la condición de víctimas o la objetualización; y a los hombres en el modelo de masculinidad donde deben ejercer su dominio, sexualidad, poder y agresividad.

Puedo afirmar, tal como plantea De Lauretis (*Alicia ya no*, 30, 64), que hay una distancia entre las mujeres como objeto de representación y como sujetos históricos, de modo que discursos de género como el de esta serie son ideológicos porque hacen caso omiso de incluir personajes progresistas asociados a la diversidad de mujeres que existen en la realidad histórico-social colombiana, reduciendo la mayoría de papeles femeninos a madres, esposas, amantes o trabajadoras sexuales, con roles nulos o secundarios en el desarrollo de las acciones. Además, legitima la representación de las mujeres como puro espectáculo y la de sus cuerpos como sede de la sexualidad.

Teniendo en cuenta que el género y la subjetividad están en permanente construcción como producto de diversas tecnologías, discursos y prácticas, de las que no escapan los significados y posiciones asignados a la clase y la pertenencia étnica, la televisión podría ser un espacio para la crítica y la deconstrucción del orden hegemónico y de la representación de género androcéntrica-heterosexual, poniendo a circular discursos alternativos que promuevan la reflexión sobre la realidad y sus posibilidades de transformación social. No se trata de satanizar la televisión, sino de replantear la lógica bajo la cual orienta su función social.

Bibliografía

- Barbero, Jesús y Rey Jesús. *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona: Gedisa, 2004. Imprimir.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000. Imprimir.
- Carmona, Ramón. *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra, 1995. Imprimir.
- Casetti, Francesco y Di Chio Federico. *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1999. Imprimir.
- Colaizzi, Giulia. *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*. Madrid: Biblioteca nueva, 2007.
- De Lauretis, Teresa. *Alicia ya no. Feminismo, semiótica y cine*. España: Cátedra, 1992. Imprimir.
- _____. “Tecnologías del Género”. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Ed. Teresa De Lauretis. Madrid: Horas y horas, 2000. 33-69. Imprimir.
- Eco, Umberto. “TV: La transparencia perdida”. *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen, 1986. 200-223. Imprimir.
- Foucault, Michael. *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 1990. 45-94. Imprimir.
- Imbert, Gérard, ed. *Televisión y cotidianidad (la función social de la televisión en el nuevo milenio)*. Madrid: Universidad Carlos III de Madrid, 2002. Imprimir.
- _____. *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*. Madrid: Cátedra, 2008. Imprimir.
- _____. *La sociedad informe. Postmodernidad, ambivalencia y juego con los límites*. Barcelona: Icaria Antrazyt, 2010. Imprimir.
- Mulvey, Laura. “Placer visual y cine narrativo”. *Eutopías. Documentos de trabajo*. Valencia: Episteme, 1988. Imprimir.
- Palacios, Diana Liceth. “Biopolítica, género y duelo en el cine colombiano (2000 - 2011)”. Trabajo fin de máster. Universidad de Valencia, 2012. Imprimir.
- Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo, 2010. Imprimir.

Vilches, Lorenzo. *Culturas y mercados de la ficción televisiva en Iberoamérica*. Anuario OBITEL (Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva). Barcelona: Gedisa, 2007. Imprimir.

"Escobar, El Patrón del Mal el lanzamiento más visto en la historia de Colombia". El Espectador, 29 de mayo de 2012. <http://m.elespectador.com/entretenimiento/arteygente/medios/articulo-349688escobar-el-patron-del-mal-el-lanzamiento-mas-vis>. 2 de Agosto de 2012.

Ramírez, Elkin. "Madre Santa, hijo perverso." El tiempo, lecturas de fin de semana. 12 de marzo de 1995. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-272936>. 2 de abril de 2013.

Pablo Escobar, el patrón del mal / sinopsis. Canal caracol. 2012. <http://www.caracolinternacional.com/es-co/p/107/pablo-escobar--el-patron-del-mal>. 5 de abril de 2013.