

## **El espectáculo de la memoria<sup>1</sup>.**

**Milton Andrés Salazar<sup>2</sup>**

“Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra”

**Jacques Rancière**

### **Introducción**

El artículo versa sobre la construcción de memoria histórica en Colombia, a partir del reciente movimiento mediático de las narconovelas, que se han configurado en factorías de memoria, que ponen a circular "imágenes-archivo" que terminan colonizando el universo de las representaciones y "regímenes de verdad" de la memoria de los colombianos. Producciones como "El patrón del mal" (sobre el narcotraficante Pablo Escobar), "Tres Caínes" (serie que retrata la vida de los hermanos Castaño Gil fundadores de las

---

<sup>1</sup> El Artículo fue escrito en el año 2014. Nunca fue enviado a publicación.

<sup>2</sup> Antropólogo, Magíster en Estudios Culturales. Integrante de Pluriversos, Cultura y Poder.

Autodefensas unidas de Colombia, grupo paramilitar oficiante de cientos de asesinatos y masacres) o “El cartel de los Sapos(que narra la historia del cartel de norte del valle) serán comprendidas como máquinas de archivo que hacen parte de un dispositivo mediático de gubernamentalidad que administra imágenes que circulan por el imaginario popular de los televidentes colombianos, produciendo una memoria espectacular.

En un primer momento, contextualizaré el interés por la memoria que se ha generado en los últimos años en Colombia. Luego describiré el potencial constructor de realidad que tienen las narconovelas, como un nudo más del poderoso sistema/mundo/ mediático que a partir del flujo global de imágenes produce nuestras memorias, afectos y subjetividades como marca de las sociedades de control; vislumbrando una hipótesis sobre la gubernamentalidad de la memoria. En un tercer momento, pondré en tensión las versiones sobre la memoria narradas desde la academia, algunas veces encriptadas, elitistas y que gozan de cierta legitimidad intelectual y la memoria mediática, popular, hiperreal, que es desestimada desde los círculos académicos por su poco rigor historiográfico pero que termina produciendo una memoria popular que coloniza el imaginario nacional sobre el horror y la violencia. Finalmente, reflexionaré sobre el movimiento pendular que presentan las imágenes intolerables y la pensatividad de las imágenes de la memoria, a partir de las imágenes de las narconovelas colombianas.

### **Memoria y conflicto en Colombia**

Colombia es un país con una larga historia de violencia, en los últimos 50 años ha estado sumida en un conflicto armado que ha dejado las espeluznantes cifras de: 220.000 muertos,

27.000 secuestrados, 2000 masacres, 25.000 desapariciones forzadas y cerca de 5.000.000 de desplazados (Grupo de Memoria Histórica, 2013). Esta hecatombe humanitaria, sin duda una de las más aterradoras del globo, ha tenido como centro, las disputas por la tierra y el cerramiento de espacios democráticos para la participación política, trayendo como consecuencias, entre otras, la exclusión de amplios sectores de la sociedad, la ampliación sistemática de la brecha de la desigualdad, la corrupción de las elites políticas y económicas engolosinadas con debilitar las instituciones estatales, el control territorial de mafias que en alianza con políticos, empresarios y militares cooptan la vida social, económica y política de las poblaciones y la percepción generalizada de injusticia e inequidad. Todos estos elementos nutren la hoguera de la violencia que década tras década cuenta con guerreros heridos en su dignidad, que con “fierro” en mano, han estado dispuestos a matar, secuestrar, desaparecer, violar, robar, extorsionar, masacrar o desplazar a sus propios compatriotas.

Con el inicio del proceso de desmovilización de los paramilitares de las Autodefensas unidas de Colombia (2003) y la sanción de ley de Justicia y Paz (2005) que fue el marco jurídico que facilitó dicha desmovilización, empieza a emerger un interés estatal por comprender las razones del surgimiento y evolución de los grupos armados ilegales, los episodios más representativos del conflicto y la visión de las víctimas de la guerra en la que han participado guerrillas, paramilitares, grupos narcotraficantes, bandas criminales y las fuerzas del estado. La ley de justicia y paz consagró la creación de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, que creó un grupo conformado por reconocidos académicos denominado “Grupo de memoria histórica” y que tiene como objetivo elaborar y divulgar una narrativa sobre el conflicto armado en Colombia, visibilizando las distintas

verdades y memorias de la violencia, buscando dignificar las voces de las víctimas que han sido suprimidas o silenciadas. A partir de la ley de víctimas y restitución de tierras del 2011, se crea el Centro Nacional de Memoria Histórica al que pertenece hoy en día oficialmente este grupo de investigación, que en los últimos años ha publicado cerca de 25 informes que rastrean, desentrañan, recopilan y divulgan los más tenebrosos episodios de la violencia política del país de los últimos 50 años, haciendo un esfuerzo por construir una memoria oficial del conflicto armado Colombiano.

Paralelo a esto, en los últimos años, la televisión colombiana viene experimentando la presencia de una camada de producciones conocidas popularmente como las “narconovelas”. Este tipo de formato, se caracteriza por narrar las historias de vida de narcotraficantes, guerrilleros, paramilitares, policías o políticos, centrándose en sus experiencias en o contra el crimen y en sus relaciones amorosas, familiares y sociales. Especialmente sus protagonistas suelen ser sujetos marginales, revanchistas sociales, inconformes, entregados a la ambición y la superación, que a través de un camino vertiginoso que violenta todos los mínimos éticos se convierten en pequeños héroes populares, respetados y/o temidos. Las narconovelas nos hablan de Colombia, del “todo vale” para “salir de pobre”, de las cabalgatas como dramatización de estatus, de mujeres trofeo con siliconas, de niños sicarios, del comprarle la “casita a la cucha”, de rezar las balas, de arquitecturas suntuosas y escandalosas, del que “soy alguien” porque soy “bravero” tengo “billete” y “tote”, de los corruptos de “cuello blanco”; nos hablan de esa que es una de las tantas Colombia.

Algunas de las narconovelas más exitosas, que lograron una importante pauta publicitaria, que fueron retransmitidas en diferentes países y que terminaron siendo todo un fenómeno

comercial han sido: Sin tetas no hay paraíso (2006), El cartel de los sapos 1 (2008) y 2 (2010), El capo 1 (2009) y 2 (2012), Las muñecas de la mafia (2009), La mariposa (2011), Correo de inocentes (2011), El patrón del mal (2012), Tres Caínes (2013), Alias el mexicano (2013), Comando elite (2013).

La mayoría de estas producciones están inspiradas en hechos, personajes y grupos ilegales reales, y se han configurado como otra forma de narrar la violencia del país. A través de un formato narrativo y melodramático como es la telenovela, en algunas de estas producciones se han representado algunos de los episodios más dolorosos y significativos del conflicto colombiano: magnicidios, masacres, secuestros, ataques terroristas, parapolítica, narcopolítica. Estas narconovelas, se configuran entonces en máquinas de archivo que producen imágenes para la memoria, máquinas que al tomar hechos “reales” (re)producen versiones de la realidad, imágenes hiperreales que serán vistas por los televidentes colombianos que construirán parte de su memoria colectiva a partir de una memoria mediática ficcional. A su vez las narconovelas, son máquinas del horror que a través de imágenes “intolerables”, comercializan el terror y el dolor de las víctimas de la violencia Colombiana. Estos melodramas profanan estética y comercialmente las imágenes de la memoria, convirtiéndola en una industria cultural, en un espectáculo.

### **Dispositivo mediático de gubernamentalidad**

Gilles Deleuze en un valioso texto de 1991 desarrolló la noción Foucaultiana de “Sociedad de control”. A diferencia de las sociedades disciplinarias donde los dispositivos de poder son más tendientes a la vigilancia, corrección y producción de “almas dóciles”, las

sociedades de control se caracterizan porque los mecanismos de poder son sutiles y “democráticos”. Mientras el poder disciplinario funciona a través de instituciones de encierro como la cárcel, el manicomio, la escuela, la fábrica que más que albergar cuerpos, los producen; el poder de control circula a través de sistemas de comunicación y bienestar, redes de información que incitan a los sujetos a producirse de determinadas maneras. El paisaje mediático contemporáneo, la vídeosfera, la pantalla global, las imágenes/mundo/modernas/coloniales son los escenarios exclusivos del poder de control que no obliga sino que seduce. En este sentido, el paisaje mediático es el lugar de lucha por la hegemonía cultural, es a través de los medios masivos de comunicación donde se construyen los más poderosos discursos sobre la raza, el género, la sexualidad, la espiritualidad, el capital, la estética, la naturaleza, la democracia y por supuesto la memoria.

Las máquinas de archivo televisivas, como las narconovelas, se están constituyendo en parte esencial de la memoria colectiva de Colombia, convirtiéndose en un soporte testimonial hiperreal de la historia popular que se construirá en este siglo XXI. Las telenovelas, uno de los más respetables productos de exportación colombiano, gozan de la aceptación y fidelidad de millones de televidentes que desde hace 30 años, sienten que su realidad está mejor narrada por ellas que por los noticieros o la literatura. Las telenovelas son una poderosa instancia de producción de discursividad en Colombia, entendiendo la noción de “discurso” como todo lo dicho en campos de poder y con efectos de verdad; ellas dan cuenta de las “formaciones discursivas” sobre por ejemplo: el amor, la sexualidad, la belleza, la maldad, la pobreza, el terror, que devienen en “régimenes de verdad”, es decir en una política general de verdad de la sociedad colombiana esto es: “los tipos de discursos que ella acoge y hace funcionar como verdaderos; los mecanismos y las

instancias que permiten distinguir los enunciados verdaderos o falsos, la manera de sancionar unos y otros” (Foucault, 1992, p.187). Así, las telenovelas como parte del engranaje mediático global juegan un importante papel en la producción de subjetividad y memoria. En este sentido vale la pena preguntarse ¿Qué imágenes y narrativas presentan las narconovelas sobre la memoria de la violencia política en Colombia? ¿Dan cuenta de los procesos de aniquilación y silenciamiento de individuos y colectivos? ¿Visibilizan la lucha política de las víctimas y sus organizaciones? ¿Qué cuerpos visibilizan y ocultan? ¿Cuál es la imaginación que producen en sus televidentes? ¿Cómo trafican con el horror, convirtiéndolo en espectáculo? ¿Cómo podrían constituirse en escenario de disputa de múltiples memorias oficiales, subalternas y alternativas? ¿Cuáles son las imágenes-archivo que legan como testimonio para la construcción de la memoria histórica?

Atisbando una beta de análisis para profundizar con mayor detenimiento en otro momento, considero pertinente entender las narconovelas como tecnologías noopolíticas, que hacen parte de todo un dispositivo mediático de gubernamentalidad.

Foucault distinguió diferentes tecnologías de poder: tecnologías de producción, de significación, de dominación, de gobierno, y del yo. Las primeras ocupan un lugar irrelevante en su obra, en cambio las tecnologías de dominación son las más conocidas y a las que ciertamente el filósofo francés dedico mayor atención. Sin embargo; en el ocaso de su vida académica, Foucault empezaría a desplegar un notable interés tanto en las tecnologías de gobierno como en las del yo. A partir de 1976 cuando publica el primer volumen de “La historia de la sexualidad” “la Voluntad del saber”, la analítica Foucaultiana dejaría atrás su modelo bélico y pasaría a uno, diríamos, bio-ético y gubernamental. En sus seminarios “Defender la sociedad” (1976) “Seguridad, territorio, población” (1977-1978) y

“Nacimiento de la biopolítica” (1978-1979) y en los últimos volúmenes de la “Historia de la sexualidad”: “El uso de los placeres” (1984) y “La inquietud de sí mismo” (1984) se deja entrever este giro analítico. Si bien, el concepto más renombrado de esta etapa final de su obra es el de “Biopolítica”, algunos comentaristas han sugerido que dicha noción jugó más un papel transitorio en su obra, y que lo que pretendía Foucault era a través de este llegar a su otro concepto, menos comentado: “Gubernamentalidad”. Este concepto será entendido por Foucault como:

el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esta forma tan específica, tan compleja, de poder, que tiene como meta principal la población, como forma primordial de saber, la economía política, y como instrumento técnico esencial, los dispositivos de seguridad (1999, p.195)

Y en su seminario titulado “El gobierno de la vida” expresará que la gubernamentalidad es: “entendida en el sentido amplio de técnicas y procedimientos para dirigir el comportamiento humano. Gobierno de los niños, gobierno de las almas y de las conciencias, gobierno del hogar, del estado o de sí mismo” (1997, p.82). Para Foucault la gubernamentalidad tiene que ver con las estrategias utilizadas para gobernarse a sí mismo y gobernar a los demás. Ahora; para gobernar a los demás ya no será necesario, ni conveniente hacerlo a través de mecanismo disciplinarios o tecnologías finamente calibradas de producción de sujetos dóciles y fuerza de trabajo, que normalizan cuerpos extraños y ejercen estados de dominación que cooptan libertades, sino que estas tecnologías de gobierno se centraran en los deseos de los sujetos, en la fabricación de libertad y en la alimentación de la creencia que el orden social es producido por los propios



sujetos, es decir como lo enuncia el filósofo colombiano Santiago Castro-Gómez estudioso de la obra Foucaultiana:

lograr que el gobernado haga coincidir sus propios deseos, decisiones, esperanzas, necesidades y estilos de vida (Lebensführung) con objetivos gubernamentales fijados de antemano. Por eso gobernar no significa obligar a que otros se comporten de cierta forma (y en contra de su voluntad), sino lograr que esa conducta sea vista por los gobernados mismos como buena, honorable, digna y, por encima de todo, como propia, como proveniente de su libertad (2010, p.43)

Foucault distinguió dos estrategias que aparecieron en el siglo 18, que serían claves para que se lograra el objetivo de gobernar las conductas de los sujetos: una que va estar dirigida a los procesos biológicos de las poblaciones y otra que se centrará en los deseos de los sujetos: “Es por esto que en la clase del 7 de marzo de 1979 Foucault hablará del nacimiento de la "sociedad civil" como blanco y objeto del nuevo arte de gobernar” (Castro-Gómez, 2010, p.86). Aquí será especialmente el teatro y el desarrollo de la publicidad en el siglo 18, las técnicas que cumplirán con la finalidad de gobernar y conducir las opiniones de la naciente sociedad civil. Esta segunda tecnología de poder, Foucault no la analiza en profundidad, pero va a ser llamada por Mauricio Lazzarato (2006) como Noopolítica; que opera a través de la “modulación y captura” de los deseos, la memoria y los afectos, teniendo su origen en el siglo 18 con el nacimiento de la población-pública gracias al teatro, y el desarrollo de la prensa escrita y la publicidad. Para Lazzarato, quien encarna hoy por excelencia el poder noopolítico son los medios de comunicación. Desde una perspectiva Foucaultiana tenemos entonces una anatomopolítica del cuerpo

(poder disciplinario), una biopolítica de las poblaciones y una noopolítica de los deseos (poder de control). Siguiendo esta línea analítica sugerida por Foucault, Deleuze y Lazzarato, diría entonces que el marco por excelencia de las tecnologías gubernamentales son las sociedades de control contemporáneas, y que ha sido la emergencia de un “dispositivo mediático de gubernamentalidad”, a través de sus tecnologías noopolíticas, la red de poder más efectiva para gobernar el deseo de los sujetos.

Las máquinas de archivo, son productoras de deseo, son como las máquinas deseantes de las que hablaban Deleuze y Guattari. El deseo es puesto a circular por el capitalismo que más que un sistema económico, es un sistema de producción de deseos, es una poderosa máquina que produce realidad social. El terror, el miedo, el dolor es capturado por máquinas de archivo deseantes, que producen y administran deseos y versiones de realidad.

Las narconovelas, sugiero entonces, hacen parte de ese dispositivo mediático de gubernamentalidad, configurándose en tecnologías gubernamentales que administran imágenes-archivo del horror, que tiene como fin, más que producir la memoria, gestionarla. Es decir; junto con ciertas museografías de la memoria, las telememorias y otros productos estético-documentales, las narconovelas presentan unas versiones autorreguladas de memoria, versiones ajustadas a las necesidades del mercado, ocultan y revelan, presenta las dosis de memoria necesaria, liberan el secreto en sus justas proporciones, en los momentos indicados, con la medida de violencia necesaria, la ponen a circular por los canales apropiados, esa memoria gubernamentalizada es hiperreal y espectacular.

## **Memoria intelectual y memoria mediática**

Toda forma de conocimiento crítico debe comenzar con una crítica al conocimiento mismo, a los supuestos, divisiones y lugares que sustentan las formas instituidas del conocer. Uno de los cuestionamientos más reiterativos de los que han sido objeto las ciencias sociales y las humanidades en las últimas décadas, reside en su encriptación, esto es, en el desarrollo de cierto tipo de lenguajes abstrusos, “técnicos”, que circulan por espacios limitados y exclusivos (revistas académicas, universidades), y que es manipulado por una elite de sujetos expertos, es decir los intelectuales y científicos sociales. El lenguaje de las ciencias sociales y las humanidades esta encriptado en una verborrea artificiosa y enmarañada que define los lugares de aquellos que saben y aquellos que no saben. Son entonces los científicos e intelectuales los únicos capaces de revelarnos nuestras verdades, los únicos que saben cómo hacerlo, los no científicos no saben, no pueden revelarnos nada.

La noción decolonial de “Hybris del punto cero” rotula muy bien esta superioridad de los intelectuales que se atribuyen la misión de instruir a las masas indoctas. La Hybris del punto cero, alude a un modelo epistémico moderno/colonial, es el pecado de la desmesura, donde los intelectuales, científicos y académicos quieren ser como los dioses:

Como Dios, el observador observa el mundo desde una plataforma inobservada de observación, con el fin de generar una observación veraz y fuera de toda duda. Como el Dios de la metáfora, la ciencia moderna occidental se sitúa fuera del mundo (en el punto cero) para observar al mundo, pero a diferencia de Dios, no consigue obtener una mirada orgánica sobre el mundo sino tan sólo una mirada analítica (Castro-Gómez, 2007, p.83)

Los intelectuales quieren ocupar el ojo divino del que nos habla Haraway (1991) que lo ve todo y que por tanto tiene la verdad para ser revelada a los vulgos mortales.

La memoria al ser objeto de interés intelectual, ha entrado en este juego de la encriptación y la desencriptación. Muchos científicos sociales, intelectuales y artistas al acercarse a la comprensión de los secretos de ciertas violencias y al desear con buenas intenciones desclasificar, terminan gracias a las lógicas del mercado y la institucionalidad académica desclasificando para sus pares doctos y clasificando para el grueso de la sociedad de “indoctos”. Los secretos de la violencia siguen clasificados en el lenguaje elitista y rimbombante del intelectual y en las lógicas de los mundillos académicos.

De otro lado, el lenguaje de las telenovelas es popular, están hechas para que cualquier televidente sin importar quien sea, las vea, las disfrute y las comprenda. Pareciese entonces que los secretos de la violencia son desclasificados en las narconovelas, tanto por sus estructuras narrativas desencriptadas, como por que fluyen de manera masiva llegando a cualquier rincón del globo. No obstante, algunas de estas narconovelas, si bien visibilizan y ponen a circular imágenes-archivo importantes para la comprensión de fenómenos de la violencia del país, también ocultan hechos trascendentales abofeteando a las víctimas. Por citar dos ejemplos: en la narconovela “El Cartel de los Sapos” que narraba la historia del cartel del norte del Valle, conformado por sanguinarios narcotraficantes, uno de sus protagonistas era “alias don Mario” que personificaba a quien en la vida real se llama Diego León Montoya Sánchez alias “Don Diego”, temible narcotraficante vinculado como uno de los autores intelectuales y materiales de “la masacre de Trujillo” que dejó el fatal saldo de 245 víctimas entre 1986 y 1994. La narconovela desestima esta terrible tragedia. Igual sucedió con “Los Tres Caínes” la narconovela basada en la vida de los hermanos

Castaño Gil, líderes y fundadores de las Autodefensa Unidas de Colombia, estructura paramilitar a la que se asignan cientos de masacres y miles de asesinatos. La producción desconocía la voz de las víctimas, estigmatizaba a ciertos sectores de la sociedad como aliados de los grupos guerrilleros, como a profesores y estudiantes de universidades públicas y además en la manera narrativa de presentar la historia, justificaba la emergencia de esa estructura criminal, basados en la defensa personal y en la debilidad del estado para contrarrestar la influencia guerrillera. Las narconovelas desclasifican y clasifican.

“¿A costa de qué olvidos recordamos?», se pregunta Beatriz Sarlo. Las narconovelas se presentan como maquinas pedagógicas que en el “prime time” y de forma masiva acerca a los televidentes a la memorización de magnicidios, masacres y asesinatos; desclasifican, revelan secretos y ponen a circular sus verdades hiperreales por millones de televisores que son vistos por familias que esperan ansiosamente el próximo capítulo, la próxima imagen-archivo, el próximo secreto mercantilizado, el próximo cuerpo invisibilizado, la próxima dosis espectacular de memoria histórica.

Los académicos de la memoria por su parte, despotrican de la banalidad de estas producciones, de su impertinencia ética e histórica, y de la poca rigurosidad académica que estas reflejan. Arguyen, que ellos a través de sus métodos y técnicas de investigación, si desclasifican, si revelan los secretos y tal vez así lo sea, no obstante, posiblemente por habitar el ojo divino de la ciencia siguen encriptando ya que la encriptación difiere del secreto, como lo explica Derrida (1985):

*Por ejemplo, puede haber algo escrito que yo no puedo descifrar (una carta en chino o en hebreo, o simplemente un escrito a mano*

*indescifrable) pero que permanece perfectamente visible a pesar de que su verdadero significado esté oculto a la mayoría de lectores, de manera que lo que está escrito no está oculto sino codificado o encriptado (p. 89).*

### **Espectáculos intolerables y la pensatividad de las imágenes de la memoria**

Ciertamente algunas imágenes de las narconovelas resultan ser un espectáculo intolerable; no tanto porque exhiban imágenes disimuladas de muertes y torturas, sino por la manera en que el horror es banalizado en reiteradas escenas donde muestran a los narcotraficantes y paramilitares de fiesta con sus amantes y “prostitutas”, o por imágenes que simplifican y caricaturizan fenómenos que explican el nervio del conflicto del país. Pero ante todo, por las ausencias y silencios a los que someten a las víctimas, salvo alguna excepción; cuerpos, ideologías, e imágenes del horror, son condenadas a un déficit de exposición; lo intolerable es la negación del terror.

De otro lado y siguiendo en esta discusión a Jacques Rancière que precisamente reflexiona sobre “la imagen intolerable”, y propone la sugerente noción de “imagen pensativa”, podría decirse que en las imágenes de las narconovelas, no hay nunca un solo sentido, no hay nunca una sola imagen. Para el filósofo francés, como lo cita en su libro “El espectador emancipado” (2010), es claro, que si bien, el artista produce la obra (o en la lógica de esta discusión un equipo que incluye libretistas, directores, editores, productores que inventan telenovelas) no necesariamente produce su efecto, el espectador no es un ente pasivo, él tiene la capacidad de ver en la imagen algo que el autor no pensó, como hallar en la imagen

pensamientos que él tampoco ha pensado. A esto alude su noción de “imagen pensativa” o “pensatividad de la imagen”, las imágenes están colmadas de pensamientos que no han sido pensados ni por el autor, ni por el espectador. La mirada no tiene, ni puede ser conducida por un equipo de televisión que piense (como lo piensan los intelectuales de la memoria) que el televidente no puede ver por sí mismo; los televidentes cuentan con diversas formas de ver, ya que la imagen es una indeterminación que puede tomar múltiples caminos ante la mirada de quien la ve. En tal sentido, a partir de la ráfaga de imágenes que disparan las narconovelas, los televidentes pueden hacerse múltiples pensamientos, entre ellos unos que estén ligados a la indignación, al extrañamiento, al dolor, a la memoria, a las víctimas, a la violencia política, a la acción, al perdón, al odio, al morbo, a la verdad, a la indiferencia, a la justicia, a la reparación, al olvido.

Expresará Rancière (2010):

La cuestión de lo intolerable debe entonces ser desplazado. El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución delo visible. Una imagen jamás va sola. Todas pertenecen a un dispositivo de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que merecen (p.99)

Una hipótesis sugerida en el decurso del trabajo, propone indagar en un dispositivo mediático de gubernamentalidad, en el sentido de sus imágenes de la memoria y comprender desde allí, el tipo de emplazamiento a las víctimas en los territorios de lo

visible y lo no visible. Como lo he señalado, la gubernamentalidad del deseo opera desde la vídeosfera, desde el poder de las imágenes:

Lo que se llama imagen es un elemento dentro de un dispositivo que crea un cierto sentido de realidad, un cierto sentido común. Un “sentido común” es antes que nada una comunidad de datos sensibles: cosas cuya visibilidad se supone que es compartible por todos, modos de percepción de esas cosas y de las significaciones igualmente compartibles que le son conferidas (Rancière, 2010, p.102)

Ese “sentido común”, tejido por las imágenes de las narconovelas, obedece a un dispositivo de gubernamentalidad de la memoria, a su gestión y al espectáculo de la misma.

Las imágenes cambian nuestra mirada y el paisaje de lo posible. Las narconovelas colombianas prefiguran por el momento, un paisaje de lo posible repetido al paisaje del pasado.

### **Referencias bibliográficas**

Castro-Gómez, S. (2007). Decolonizar la universidad. La hybris del punto cero y el diálogo de saberes. En: Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (eds.) *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (79-91). Bogotá: Iesco-Pensar-Siglo del Hombre Editores.



Castro-Gómez, S. (2010). *Historia de la gubernamentalidad. Razón de Estado, liberalismo y neoliberalismo en Michel Foucault*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Pontificia Universidad Javeriana - Instituto Pensar; Universidad Santo Tomás de Aquino.

Deleuze, G. & Guattari, F. (1998) *El Anti Edipo. Capitalismo y Esquizofrenia*. España: Ediciones Paidós.

Deleuze, G. (1999). "Postdata sobre las sociedades de control". En: Christian Ferrer (Comp.). *El lenguaje libertario* (115-122) Buenos Aires: Altamira.

Derrida, J. (1995). *The gift of death*. Chicago: University of Chicago Press.

GMH (2013). *¡Basta ya! Colombia: Memorias de guerra y dignidad*. Bogotá: Imprenta Nacional.

Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Madrid: La picota.

Foucault, M. (1997). Ethics: Subjectivity and Truth. En: Paul Rabinow (ed.) *Essential Works of Michel Foucault, 1954–1984*. Volumen 1. New York: New Press.

Foucault, M. (1999). "La gubernamentalidad". En: Ángel Gabilondo (ed.) *Estética, ética y hermenéutica Obras esenciales. Volumen III* (175-197). Barcelona: Paidós.

Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad. Volumen 2. El uso de los placeres*. España: siglo xxi.

Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2003). *Historia de la sexualidad. Volumen 3. La inquietud de sí*. Argentina: siglo xxi.

Foucault, M. (2005). *Historia de la sexualidad. Volumen 1. La voluntad del saber*. Madrid: siglo xxi.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. México: Fondo de Cultura Económica.

Lazzarato, M. (2006). *Por una política menor. Política y acontecimiento en las sociedades de control*. Madrid: Traficantes de sueños.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.