

# Ciudad y Cuerpo desde la violencia del narcotráfico en el cine latinoamericano del siglo XXI

TANIUS KARAM (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO)

## Resumen

*En este trabajo analizamos dos aspectos del cine sobre el narcotráfico en América Latina. Indagamos el tipo de construcciones que se hacen a partir de la ciudad, la pobreza, la identidad urbana y la periferia a partir de las películas *Cidade de Deus* y *Tropa de Elite*, de las que destacamos el punto de vista de los habitantes de la favela con respecto al resto de la ciudad; estas películas nos ayudan a reflexionar sobre la relación entre criminalidad y legalidad. Exploramos cómo se experimenta la vida en las ciudades a propósito del narcotráfico como un tema transversal que cubre muchos temas más allá de la violencia y la corrupción. En la segunda parte comentamos las cintas colombianas *María llena eres de gracia* y *Rosario Tijeras*, para explorar la construcción de género sobre todo desde una caracterización de lo corporal en las protagonistas y lo que simbólicamente nos deja ver de la violencia del narco-mundo, en donde tampoco pueden obviarse las características del mercado en el cine y los temas transnacionales.*

**Palabras claves:** Subjetividad, Dimensión Simbólica, Neoliberalismo, Cine global

## Partiendo de algunos elementos estructurales

Uno de los temas que ha tomado mayor relevancia en el siglo XXI dentro de las producciones mediáticas de América Latina ha sido el narcotráfico. En realidad, este tema no lo es solamente de la producción de enervantes, sino que estamos ante un tema transversal en torno al cual se aglutinan temáticas como violencia, inseguridad, corrupción; todo ello forma una red difícil de separar porque en realidad son temas conjuntos en su producción social. El narcotráfico ha dejado de ser desde hace tiempo un asunto aislado y ocasional propio de la nota roja o de novelas negras. Desde hace unos años, ha migrado de las páginas y secciones posteriores a las primeras planas. La narco-violencia es un macro-tema que permite aglutinar distintas problemáticas; y es un “molde” que permite ver otros temas.

Por otra parte, la relación entre violencia y narcotráfico es cercana, aunque no igual a la violencia política, social, callejera. La

violencia derivada del narcotráfico en la ficción cinematográfica tiene algunos signos evidentes en su construcción discursiva, como es la exaltación de cierta violencia física dentro de contextos específicos como enfrentamientos, amedrentamiento de posibles víctimas y una larga lista de situaciones donde se presenta el uso de esta violencia y se explica verbal, corporal y socialmente. En el marco de estas acciones, vemos la clara presencia de distintos tipos de armas y herramientas para causar daño físico. A otro nivel, cualquier mención al narcotráfico como negocio y realidad social pide el vínculo con la violencia estructural, así como con las condiciones que hacen posible la expansión del negocio y su expresión social en la corrupción o la complicidad que los grupos del narcotráfico tienen con otros sectores de la sociedad, policías, narco-menudistas y también con agentes del gobierno.

Quienes han estudiado las expresiones periodísticas, literarias o audiovisuales del narcotráfico han prestado interés a los temas de género. [1] Esto porque, en principio, el

narcotráfico parece un negocio y asunto central, aunque no únicamente, femenino. Así la mujer, por ejemplo, en el caso de los famosos narcocorridos mexicanos pasa de ser la mujer-objeto a ser la mujer-narcotraficante, que hace igual o mejor las labores masculinas. Ello parece un aparente empoderamiento de la mujer, que en realidad se trata de una imagen idealizada, hiper-masculinizada de esa mujer, pero lleva a pensar la inmersión del género en un medio de fuerza y confrontación centralmente masculina. En ese sentido, si en las dos películas brasileñas se edifican más o menos sobre la cosmovisión masculina dominante, en el uso y resultado de la fuerza; en las dos películas colombianas identificamos una reelaboración de la corporeidad como arquetipo dominante de la mujer-objeto, en donde por ejemplo *Rosario Tijeras* reconvierne la sexualidad como medio para ejercer la violencia y confrontar de alguna manera ese poder masculino.

En la producción audiovisual latinoamericana la lista sobre asuntos de narcotráfico es muy amplia. Cada país tiene su secuela, quizá siendo los principales Brasil, Colombia y México. En cada uno de estos países, el narcotráfico se inserta en el cine de una manera particular, como parte de una tendencia y en un momento determinado. El cine es un medio más de las ecologías mediáticas sobre el narcotráfico, como por ejemplo lo vemos en el mismo caso de *Rosario Tijeras*, que de novela literaria pasa a película, luego a distintas versiones de telenovelas, primero en una versión colombiana, y luego en una mexicana. Esta condición de transmedialidad es importante porque, si bien no sucede en todos los casos y seriales, sí podemos reconocer personajes (La famosa “Reina del Sur” tomada del personaje de Pérez Reverte de la que hay diversos materiales audiovisuales, así como un importante corrido) o tramas (como el caso de “El Cartel de los Sapos” con versiones para telenovela y película) que sirven de modelos para articular y adaptar historias, algunas de las cuales llegan a la pantalla grande.

La ficción sobre narco-violencia se da también como resultado de un mercado audiovisual que sintoniza con la agudización de tres elementos estructurales, donde los seriales y la producción

de ficción permiten adentrarse, conocer o realizar afirmaciones de estos fenómenos integrales que se encuentran interconectados:

(a) *La violencia en América Latina*

Una de las características estructurales de la violencia en la región es la paradoja entre la violencia exterior, internacional, versus la interna. A nivel exterior, América Latina (AL) es actualmente una de las regiones con menos ambición militar; los gobiernos gastan relativamente poco en defensa, sobre todo si se le compara con otras regiones del mundo. Hoy día, América Latina es de las regiones que menos presupuesto dedica a defensa, que incluso no llega al 1% del PIB, y supone un nivel de gasto más bajo que la media de otras regiones del mundo.

El gran tema de los ejércitos en América Latina en realidad es a nivel interno: el panorama en la política interna es enteramente distinto porque aun cuando los ejércitos no son muy grandes en cantidad de integrantes, América Latina es una de las zonas más violentas del mundo. En América Latina vive el 8% de la población mundial, pero se concentra el 33% de los homicidios. Para Arturo Sotomayor, de las 50 ciudades más violentas del mundo en 2016, 42 se encuentra en Latinoamérica. En su texto, el especialista refiere esta región como una “zona de paz” con los mayores índices de inseguridad interna. Así como el eje de la violencia está “dentro de casa”, los militares se centran en labores tales como enfrentarse a guerrillas, luchar contra narcotraficantes locales o, incluso realiza labores que corresponderían a la policía civil. De hecho, esto hace que sea muy común que los militares sustituyan a las policías en muchas tareas, como en México, donde desde 2006, en muchas ciudades quien atiende la seguridad es el ejército, no las corruptas policías locales y el debate sigue extendido en la actual administración, donde se ha discutido un decreto que actualmente permite a las fuerzas armadas realizar labores civiles. Esto genera otros problemas, porque el ejército no tiene el entrenamiento específico para hacer labores de seguridad civil, y las violaciones a los derechos humanos son frecuentes. En países como Brasil

y México, las tasas de criminalidad, lejos de reducirse, han aumentado desde que el ejército participa más activamente en la seguridad ciudadana; de hecho, en las 5 ciudades más peligrosas del mundo en el 2016 (Caracas, San Pedro Sula, Acapulco, Distrito Central y Victoria) hay mucha presencia militar.

La violencia interna posee muy diversas consecuencias, una de las cuales es el aumento derivado de la violencia por el narcotráfico, que está conectado con la falta de seguridad, el deterioro de las instituciones de procuración de justicia, y la debilidad de las instituciones policiales a todos los niveles, generalmente coludidas con los grupos delincuenciales. Es preciso notar cómo la violencia se hace ubicua y afecta de distinta manera a los segmentos sociales.

*(b) La complejidad y extensión de la corrupción.*

La corrupción es un fenómeno complejo muy extendido en las sociedades. La corrupción generalizada de hecho se traduce con facilidad en novelas, series y películas, dentro de un esquema donde este flagelo aparece como algo transversal, caso omnipresente. La corrupción no es patrimonio de una país o región, lo que cambia en América Latina son las características estructurales, la sensibilidad y los relatos que los medios generan de ella. Dentro de los índices de percepción de corrupción que por ejemplo “Transparencia Internacional” estudia, podemos suponer que los niveles de Brasil, Colombia como el de otros países de América Latina son poco deseables. [2] La realidad cotidiana da de hecho muchos ejemplos para repensar la corrupción, no solamente como una acción que por ejemplo el ciudadano realiza con el policía de a pie, sino a nivel más amplio: estructuras complejas para comprar elecciones –como el caso de la empresa constructora brasileña Odebrecht–, o el manejo de los paraísos fiscales (*Panama papers*) para evadir impuestos, entre muchos casos que hacen ver la corrupción caso como una “segunda naturaleza,” que opera a favor de algunos (generalmente ubicados del lado del poder público), usando algunas reglas del sistema para beneficiarse. Así, la corrupción

no solamente es ascendente –el individuo que la usa para tener acceso a bienes, servicios–, sino también descendente, cuando se desvían recursos con usos políticos o bien otro tipo de manejos.

*(c) Rasgos del estado neoliberal*

Las tensiones internas del estado dentro del neoliberalismo y la edificación del necro-estado como una realidad compleja en la que participan el debilitamiento del estado en tanto organizador de la vida social, y la reformulación de las fuerzas fácticas donde frecuentemente es difícil saber quién manda. El concepto de “necropolítica” hace referencia al ejercicio del poder vinculado a dictar quiénes pueden vivir y quiénes no; la raíz “necro” connota muerte, destrucción y ciertamente el filósofo camerunés Achille Mbembe no es el primero en usarlo, sin embargo, la difusión del concepto le corresponde a él. Dicho de otra manera, la “necropolítica” puede definirse como una “política de muerte.” Estevez explica la relación biopolítica-necropolítica:

El primero se refiere al poder sobre la vida a través de tecnologías de dominación tales como leyes y políticas públicas para la gestión de la vida humana en tanto especie, para garantizar que la población, la sociedad en su dimensión existencial y biológica, mantenga su statu quo racial. El segundo se refiere al poder de dar muerte con tecnologías de explotación y destrucción de cuerpos tales como la masacre, el feminicidio, la ejecución, la esclavitud, el comercio sexual y la desaparición forzada, así como los dispositivos legal-administrativos que ordenan y sistematizan los efectos o las causas de las políticas de muerte.

Biopolítica / necropolítica son conceptos que nos permiten caracterizar las dinámicas políticas y económicas del capitalismo neoliberal, definido como narco estado y algunas de sus características son: hiperconsumo, tráfico de drogas, fin de metarrelatos, aislamiento social, permisividad de la violencia, corrupción, creciente deterioro de las instituciones

sociales: en suma, un ejercicio necrófilo de la política. De sus varias manifestaciones, podemos justamente identificar el incremento de 'personas-desechables' y 'generaciones-desechables' como se ven tanto en las favelas de las películas brasileñas o los protagonistas femeninos de las películas colombianas. En lugar de un mercado-nación propio de un capitalismo en vías de desarrollo como el mexicano, cede paso a una narco-nación en donde algunos poderes, como los cárteles de la droga, ejercen con mayor influencia que las propias empresas la gestión de las labores que tendría que hacer el Estado. Dichos cárteles funcionan de tal manera que es necesaria la incorporación de la violencia como parte del funcionamiento del mercado y la lógica en su ejercicio del poder. Esta violencia tiene una expresión física, pero dista de ser su única y más importante dimensión, porque junto con ella se esparce una atmósfera que acelera el deterioro social y margina a las instituciones formales, que obliga a los individuos a redefinirse y adaptar a un entorno donde reglas claras se mezclan con códigos y procedimientos no dichos.

De esta manera, cualquier producción audiovisual que aborde la relación violencia-corrupción-narcotráfico es altamente reconocida como algo cercano a la vida de las personas en las sociedades de América Latina, donde la ficción y la realidad se confunden, lo que también es motivo de gusto y fruición de las audiencias. En estas películas, con frecuencia también encontramos afirmaciones de la realidad más directas y espectaculares que no se encuentran en los medios convencionales, y donde podemos reconocer hechos o situaciones que leemos en los diarios o vemos en la televisión. En realidad, no estamos ante temáticas nuevas, sino ante una nueva reconfiguración y combinación de géneros, estilos, discursos y formatos a propósito del narcotráfico, algunos de cuyos elementos vienen de expresiones previas pero que en su conjunto puede darnos la impresión de algo novedoso. Esta relación entre lo presente y ausente, entre la ficción y la realidad, entre los problemas históricos y sus expresiones cotidianas forman parte del éxito mediático que estas narrativas han tenido en muchos países de la región, por lo que cualquier análisis que se

haga de ellas, nos dice algo de la sociedad y la cultura contemporánea en la región.

### **Breve listado por el cine del narcotráfico**

En términos generales, como es sabido las décadas de 1970 y 1980 representaron la caída del entusiasmo socialista, derrotado por las sangrientas y feroces dictaduras del Cono Sur, así como por gobiernos de facto en Centroamérica. [3] En los ochenta, el cine latinoamericano postergó proyectos y algunos de sus propios representantes marcharon al exilio (en Brasil Raúl Ruiz y Fernando Solanas), dejando por un tiempo la reflexión y el entusiasmo que caracterizaron a épocas precedentes. A partir de finales de los ochenta se instaló el neoliberalismo como paradigma económico-político, con la idea de resarcir los excesos de modelos previos y hacer a la terrible deuda externa —que pesaba sobre muchas economías nacionales. Ello supuso, aparte de fuertes políticas fiscales, un proceso de adelgazamiento del estado que aceleró su desplazamiento como órgano garante de la vida social y la civilidad. Las transformaciones económico-políticas también se reflejaron en lo mediático, donde uno de los temas de consumo que se potencia es el narcotráfico. Cabe decir que ya existían expresiones populares diversas que aludían a la droga, contrabandistas y demás giros o actividades, la convergencia explosiva es un fenómeno de los últimos 20 años del siglo XX, sobre todo en países como Colombia. En este marco es que no solamente vemos cintas que abordan el narcotráfico, sino que se experimenta con los lenguajes audiovisuales en estos temas: el cine de ficción explora con recursos dejando atrás las tramas lineales, el cine de acción con persecuciones y explorando una nueva dimensión de lo social. El cine latinoamericano comienza también a ver el narcotráfico como un tema —entre otros— para posicionarse en el gusto transnacional, lo que por otra parte refleja un problema global no restringido a las fronteras de la región.

En lo que va del siglo, en América Latina los ejemplos donde aparece el narcotráfico van en aumento exponencial en la producción audiovisual y en el cine. El listado es muy

diverso, así como la calidad de las cintas, pero ello es un rasgo de un tipo de producción que no es homogénea. Por ejemplo, en el 2000 encontramos la versión fílmica *La virgen de los sicarios*, del director Barbet Schroeder, basada en la novela de Fernando Vallejo, donde claramente la obra literaria supera el intento fílmico y se arraiga dentro de ese subgénero señero de las expresiones culturales del narcotráfico como es la novela del sicariato. Dos años después aparece *Ciudad de Dios* de Fernando Meirelles y Katia Lund País, con guion de Bráulio Mantovani, basado en una novela de Paulo Lins, que recibió críticas muy elogiosas y se convierte en un icono del tema de violencia y marginalidad en la región. En el 2004 vemos un florecimiento particular del cine de ficción sobre narcotráfico en Colombia, con *El rey, Sumas y restas*, y *María llena eres de gracia* (dirigida por Joshua Marston). Un año después sigue *Rosario Tijeras*, también basada en una novela de Jorge Franco que innova en un particular contenido sexual y de género, como mencionamos líneas arriba. En el 2007 viene *Tropa de élite*, dirigida por José Padilha y con guion de Bráulio Mantovani, que es bien recibida sobre todo por un sector conservador de la sociedad brasileña, que pensaba que el problema podía resolverse con “mano dura”, a la manera que se sugiere en la cinta. La lista sigue: en el 2009, la cinta colombiana *El arriero*, al año siguiente, la segunda parte de *Tropa de élite*. A finales de la primera década, México comienza a despuntar con distintas propuestas como *El infierno* de Luis Estrada en el 2010, *Miss bala* en 2011, *Heli* en 2013, y *Los jefes* en 2015. El periplo de cine colombiano sigue, sobre todo con series de televisión varias, las cuales pasan a ser películas, antes o después, como es el caso de *El cartel de los sapos*, basada en el relato homónimo que dio pie a la serie colombiana de televisión; *Sin tetas no hay paraíso* y la misma *Rosario Tijeras*, que incluso generó sendas versiones televisivas en Colombia y México. [4]

Por si esta lista muy esquemática no fuera suficiente, se puede citar un fenómeno audiovisual poco abordado que es el fenómeno del *home video*, que en el norte de México y sur de los Estados Unidos [5] es particularmente importante en las comunidades

migrantes hispanoparlantes, y tiene una muestra extensísima de materiales de muy bajo costo, que de una manera directa y sin ambages muestra aspectos de la realidad del narcotráfico, el sexo y la migración, entre otros asuntos. El *home video* presenta un complejo panorama que nos permite reflexionar sobre los sentidos de la producción cinematográfica en el neoliberalismo, y conviene tener como marco para interpretar las características del cine del narcotráfico como ese espacio particular de narrativas y de adaptabilidad en tratamientos, generalmente atractivos, por basarse también en viejos principios de la sociedad de la espectáculo: situaciones extremas, lucha de la justicia, policías y ladrones, aunado a las siempre fáciles fórmulas de sexo, violencia y acción.

De cualquier manera, en nuestra mirada nos centramos en un doble eje analítico para explorar otros temas sociales vinculados a la subjetividad y construcción de la realidad desde la ficción cinematográfica del narcotráfico, en la manera como aparece en estas cuatro películas, que han tenido, aparte de impacto en sus cines locales, una proyección internacional en todos los casos, al grado que, por ejemplo, Zavaleta Balarezo ubica a *Rosario Tijeras* y *Cidade de Deus* dentro de una selecta lista de 21 películas emblemáticas para pensar la violencia, marginalidad y los nuevos escenarios en la región.

### **Entre ciudades y tropas. Dos casos del cine de narcotráfico en Brasil**

Dos de las películas más famosas y difundidas sobre narcotráfico en el contexto del cine brasileño fueron *Cidade de Deus* (a partir de ahora *CD*) y *Trope de Elite* (a partir de ahora *TE*). Si bien estas películas son producciones ya del siglo XXI, en su lenguaje audiovisual guardan relación con lo que fue el *cine novo* de los sesenta, que desarrollaron famosos realizadores como Glauber Rocha, Arnaldo Jabor, Nelson P. Dos Santos, entre otros (Gómez y Quintanilla 16; León 26 y ss., 70, 78). El *cine novo* operó con la lógica “una cámara en mano, una idea en la cabeza;” igualmente tuvo como característica el rodar en espacios abiertos (a la

manera del neorrealismo italiano) y con equipos ligeros para poder abordar más cercanamente realidades, historias y personajes locales. Se trataba de acercar al cine con la realidad, por ello era importante el uso de personajes comunes más que de actores, y de espacios naturales más que sets cinematográficos.

Cuando Brasil regresó a la democracia en los ochenta no había recursos. El primer presidente democrático, Fernando Collor de Mello, no apoyó el cine. En 1992 solo se hicieron 2 películas en Brasil. Lentamente vino la recuperación del cine con películas como *Estación Central* (Walter Salles), *Carandirú* (Héctor Babenco) y la ya mencionada *CD*, entre otras. [6]

*CD* supo enfrentar los impedimentos en los presupuestos y regresó a un cine hecho a ras de suelo, con extrema cercanía de los personajes de calle. Por ello, en esta cinta es muy importante el relato verbal construido desde el personaje “Buscapé,” que da un particular sentimiento a los hechos narrados. En la cinta se escucha una voz *en off* que comienza a retratar el armado de la favela más grande de Río de Janeiro: “No tiene donde vivir, mándalo a ‘Ciudad de Dios’, ahí no hay gas, no hay luz ... pero para el mundo de los ricos no importaban nuestros problemas ... ‘Ciudad de Dios’ está bien lejos de formar parte de la postal de Río de Janeiro” (citado en Gómez 5). Desde el discurso relatado de un habitante de la favela, el espectador toma conocimiento de las migraciones internas y cómo sus habitantes van construyen su propia identidad. La favela representa una doble condición: por una parte, es fruto del desplazamiento y la descolocación; por la otra, es el único espacio donde sus personajes se pueden hallar y desde ahí se relacionan con el resto de la ciudad.

El título de la película (“ciudad de Dios”) permite evocar remotamente la imaginaria renacentista: [7] la posibilidad de pensar nuevos espacios donde los hombres podrían revertir los vicios y los signos de la maldad humana. En su lugar, dicha ‘ciudad’ se convierte en una crítica a cualquier lugar utópico e ideal. La ‘ciudad’ representaría la posibilidad de una ‘nueva vida,’ pero en realidad es la expresión de los males sociales, morales y urbanos. Dentro de ese lugar, que vemos cómo se fue formando, sus habitantes –y entre ellos, las bandas juveniles

como una metonimia de toda la ‘ciudad’– van desarrollando una interiorización particular: conjunto de disposiciones, matriz de percepción y apreciaciones donde figura-fondo no se puede diferenciar, o bien donde no es posible reconocer la frontera entre violencia y no-violencia. En ese caso, el personaje de Buscapié es muy claro: incapaz de identificar aspectos distintos a su estado de alteración y exacerbación, solo le es posible resolver, atender y relacionarse con el mundo por medio de la violencia de las armas.

La convivencia de los personajes se caracteriza por un entorno de un tipo de “violencia bruta,” que es una especie de *habitus marginal*, aplicación el concepto de Pierre Bourdieu, disposiciones, procesos de interiorización de esquemas y mapas perceptuales que da una sensación de estabilidad en su comportamiento social al individuo (Martínez García). A través de ella, las bandas no solo sobreviven, sino que son reconocidas y respetadas, adquieren un estatus muy diferente cuando están fuera de la ‘ciudad.’ La violencia física y verbal está interiorizada por los personajes dadas sus prácticas históricas de formación dentro del espacio en que se criaron (la calle, el barrio, con una familia disgregada, la favela, la religión) y en su cotidianeidad.

Por su parte *Tropa de Élite (TE)* del realizador José Padhila, se erige sobre otro eje semántico básico en la nueva ficción cinematográfica y de hecho como proceso de construcción en las expresiones audiovisuales del narcotráfico en tanto la mezcla de ficción y realidad. El director de *TE* trabajó dos años con agentes del batallón especial de Policía (BOPE), así como con psicólogos y psiquiatras de la PM (policía brasilera) y con traficantes; también recolectó material y escuchó a sociólogos. Logró así una película muy buena narrativa y estéticamente, con escenas de acción al estilo clásico hollywoodense y pasajes dramáticos con giros temporales muy bien logrados técnicamente. Lo mismo ha sucedido en *CD*, donde los directores trabajaron 6 meses con los chicos de la propia favela para filmar la película. Gómez y Quintanilla explican detalles del proceso de preparación: Leandro Firmino, actor que interpreta a Zé Pequeño (el mayor traficante de la favela constituido en mito hoy) en *CD* vive en la región y llegó al film a través de un casting

que hicieron los productores de la película; para el equipo de producción fue un proceso de 5 meses de trabajo con los jóvenes, una filmación de un corto previo al film para acostumbrarse con la cámara: “La película terminó siendo una parte natural del proceso” (Gómez y Quintanilla 161).

Con frecuencia, series y películas advierten que las historias se basan en hechos reales, pero han sido trastocadas con finalidades dramáticas. Así, se da un doble juego en el que todo parece real, pero se puede argüir que gran parte es ficción. El lector o televidente puede con facilidad dar el estatus de real a lo que lee en los periódicos y ahora ve en la película, aun cuando los personajes audiovisuales sean ficticios. *TE* surge como un documental, pero se fue modificando a ficción ante la imposibilidad de filmar al Batallón Especial de Policías (BOPE) verdadero. El director de *TE*, José Padilha, recogió testimonios de oficiales y aspirantes y a partir de allí construyó el guión, que logra verosimilitud y contundencia sobre todo con la actuación de Wagner Moura, quien personifica al policía de elite “Nascimento.” La dimensión ideológica del film se basa en el hecho de ver al delincuente como ente del mal, alguien perdido socialmente sin posibilidad de reinserción real, lo que justificaría la tortura como medio para llegar a la justicia.

Por su parte, el policía en *TE* no representa al sujeto convencido por lo que hace, ni alguien necesariamente convencido con la justicia y el desarrollo social. El policía, que junto con el detective son dos tipos de personajes muy recurrentes en la novela policiaca y la literatura negra, es presentado no solo como defensor de la ley, sino como alguien que debiendo cuidarla no lo hace. Estos personajes no representan los ideales de la modernidad, ni siquiera el resguardo de la razón institucional que supuestamente representa su lucha, sino que son resultado de las contradicciones y muestras de su deterioro social. Nascimento se encuentra en un dilema de vida: dejar su vida de policía de élite para poderse dedicar a su hijo. De hecho, su profesión ha sido una constante discusión con su esposa, por sus horarios de trabajo y su aspecto poco motivado. Cuando el personaje asiste al psicólogo, termina desertando de

cualquier tipo de intervención o ayuda, como si creyera que su realidad está por encima de cualquier explicación racional; o como si su propia vida y los síntomas que enfrenta fueran producto de una enfermedad. Como la violencia que enfrenta en la favela, su insomnio y ansiedad no son resultado de su tipo de vida, sino que es una condición que no pide explicación, que tiene su propia lógica y realidad. Vive así una relación paralela a la de Buscapié: mientras el adolescente vive en una especie “estado natural de violencia,” traducida en las leyes urbanas y de la favela del más fuerte, “Nascimento” lo hace de su ansiedad, su angustia interna y un tipo de vida que no quiere vivir, pero tiene que hacerlo para responder también al imperativo social del padre que cuida a su hijo. De esta manera, el papel de Nascimento nos muestra la agresión del estado contra los habitantes de las favelas, pero también los monstruos internos del *sujeto del hacer*, como si en su condición exorcizara esa decadencia social que no puede resolver en la favela.

*TE* y *CD* construyen una cierta idea sobre las favelas y la violencia en Brasil, al hacerlo sobre los códigos del *cine novo*, con una cámara delirante y sobrepuesta, ello contribuye a un efecto de vertiginosidad por momentos en el espectador. Estos efectos lo que hacen es fragmentar la realidad para poder construir una visión sobre ese universo. *CD* sobre todo ensaya el punto de vista de los sujetos que conciben al narcotráfico no como un problema social con consecuencias negativas, sino como algo sustancial a sus propias relaciones sociales, a su forma de vivir resumido quizá en la expresión “el mundo es así, no puede ser de otra manera y no hay otro,” donde lo que queda es aprender a sobrevivir. Lía Gómez cita este texto en off que puede leer como un epígrafe de la cinta:

“El negocio de la droga es como cualquier otro. La marihuana es embalada en un paquete llamado dólar, la cocaína en papelote y después dividida en paquetes de 10 y de 100 gramos. El proveedor entrega la mercadería. Los chicos empiezan a trabajar de pequeños siendo avioncitos, reciben buen dinero por traer gaseosa y enviar mensajes, luego pasan

a ser ‘olleros’ y cuando la policía llega, ellos bajan los barriletes que vuelan en el cielo. De olleros pasan a vapor, venden droga en la favela y cuando la policía llega deben evaporarse rapidito. Soldado es un cargo con más responsabilidad, son la contención, se es inteligente se puede llegar a gerente, brazo derecho del patrón. La policía también hace su parte, recibe bien y no perturba.” (7-8)

El texto explica las condiciones en las cuales más que delito, las acciones violentas se convierten en parte de un proceso racional y explicable, incluyendo tanto los asesinatos como el tráfico de armas. La banda de Zé Pequeño (líder del narcotráfico en el film) actúa con la finalidad de obtener, en la forma de prácticas sociales recurrentes –enraizadas en la estructura del trabajo, a nivel local, nacional e internacional– ganancias rápidas sin inversión previa de capital y poder en su territorio: la favela, que de alguna manera es el lugar central del relato en *CD* y *TE*. Desde la favela se constituye el sujeto identitario, un ‘nosotros’ donde los personajes paradójicamente se sienten seguros, porque viven con las leyes que han creado; tienen sus propios códigos de sobrevivencia y algunas reglas básicas –las cuales también se rompen– como es no matar a gente común dentro de la propia favela; la favela es un contenedor que protege a quienes siguen sus reglas, expulsa a quienes no, y puede ser indiferente al mundo exterior al barrio. La favela, por tanto, es un proveedor de proyecto común, donde se reconocen cuáles son los sueños o ideales, quiénes son aliados, con quién se tiene conflictos, una meta.

Las cintas tienen una conclusión que se antepone a cualquier idea de *happy end*. En el caso de *CD*, la cinta concluye con la referencia al ciclo inevitable de los sucesores, tras la muerte de los grupos dominantes: un grupo de niños-adolescentes va a sustituir a la banda de Zé Pequeño, que se ha dispersado, han sido asesinados o detenidos por la policía. En *TE* asistimos a una renuncia de cierta razón y ética representada por el personaje Andrés Matías, policía que también estudia leyes, y está convencido de que el narcotráfico y la

violencia se puede atender de otra forma, que la corrupción se puede erradicar de los cuerpos policíacos. Sin embargo, la confrontación con la realidad, los hechos de sangre que lo van rodeando, llevan a que deje de lado su intachable moral y sus principios para adaptarlos a la realidad de la favela, que deviene en el gran modelador no solo de la realidad exterior, con afectaciones más allá de su micromundo, sino también de la realidad interior de los personajes con respecto a la naturalización de la violencia y la imposibilidad de su erradicación, así como todo lo que le circunscribe.

### Dos miradas para el género y el narcotráfico

La mujer en el mundo del narcotráfico ha ido diversificando su rol y papel. Desde una caracterización pasiva y casi decorativa en ciertos imaginarios masculinos, pasa por ser hija, amante, novia, abuela, familiar más activa en la dinámica misma del negocio, hasta una caracterización de mujer empoderada y fortalecida que pareciera dar una perspectiva alternativa.

*María llena eres de gracia* (a partir de ahora *MG*) es una película colombiana que nos permite reflexionar sobre distintas dinámicas migratorias, corporales y transnacionales, que a partir del tráfico de cocaína con seres humanos muestra la coproducción colombiano-estadounidense. La visión de los movimientos migratorios, con las drogas como carga y los seres humanos como vehículo, muestra el deseo de superación personal del personaje principal (González del Pozo).

María, el personaje principal, es una adolescente que vive en un pequeño pueblo de Colombia. Mantiene a su familia con el modesto sueldo que gana trabajando en una factoría de procesamiento de flores. Después de perder su empleo y, dadas las pocas expectativas de encontrar otro además del escaso futuro con su novio, decide aceptar una oferta para desarrollar el trabajo de correo de la droga, llevando cocaína en el interior de su cuerpo a Estados Unidos y convirtiéndose así en una “mula.” Al llegar a Nueva York, su perspectiva ante la vida cambia; duda entre si regresar o no. El tema de la decisión de María es central, si



se queda en Estados Unidos o no, como si lo primero correspondiera a un final feliz. La propia experiencia, el traslado y las condiciones que la llevan a migrar y quedarse, en sí mismos, reflejan una narrativa de tensión (Alba D. Skar 125-131).

Uno de los primeros ejes que el filme nos permite problematizar es cómo las esperanzas de los individuos, y de manera particular en el caso de adolescentes o jóvenes, tienen que madurar más aceleradamente para hacer frente a decisiones en las que, por lo general, su vida está en peligro. [8] En la película se retrata cómo la droga permite insertarse en las corrientes migratorias y económicas favorecidas por la globalización y simbólicamente presentadas por medios como esta película. El estudio transnacional de este texto se genera desde la perspectiva por la que *MG* expone el carácter de un tipo de globalización a través de la dura historia de la “mulas”, que también subraya la dimensión del cuerpo-mercancía, y hace de éste un simple contenedor en el que poco o nada importa la persona. [9]

En *MG* hay una redefinición de la globalización, de las implicaciones de esos mercados económicos, geográficos y culturales y, sobre todo, qué consecuencias sociales se producen tras esta nueva situación. El antecedente remoto de la cinta puede verse en el documental de Jorge Silva y Marta Rodríguez *Amor, mujeres y flores* (1988), en el que se presenta la problemática de la industria colombiana de flores y que se vincula con la primera parte de la película, en la que vemos que María sustenta a su familia mediante el trabajo en una fábrica de cortado y preparado de flores para ser exportadas

Parte del cine sobre narcotráfico en América Latina hay que entenderlo también en la dinámica y esfuerzos por insertar al cine latinoamericano en el consumo global. En ese sentido, en el filme de Marston se puede ver la interrelación con el mercado comercial, que gusta de manera creciente de historias sobre narcotráfico; así como una cierta voluntad realista que permea en este cine por los hechos mismos que remiten a situaciones reales. Lo que hace la película es adaptar el narco mundo a los nuevos mercados del consumo cinematográfico, y alinearse con la descripción de los elementos que han

provocado la reciente emergencia de un cine latinoamericano de amplio interés.

La cinta recrea en numerosas ocasiones la simplicidad comercial de su esencia. A pesar de esta característica, la sensibilidad de la obra y la voluntad de generar una conciencia en cuanto a las problemáticas relacionadas con las drogas están presentes en el filme. Se aproxima a las drogas a partir de un tema menos tratado, en el que la modalidad de violencia no son las balas, sino el recorrido de la protagonista adolescente por el mundo del narcotráfico y las estrategias que usa para intentar responder al dilema existencial de su sobrevivencia y de su familia. Si bien el cine de narcotráfico con frecuencia conecta las cuestiones locales con las transnacionales, porque la droga se mueve en esos circuitos, aquí también vemos la relación entre la producción y el consumo, a través de la chica –por la que resulta imposible no sentir empatía y cercanía– que pone en riesgo su vida para constituirse como ‘transmisora’ de la droga.

La conexión entre drogas y criminalidad es un elemento central en los relatos de narcotráfico (Gómez 7). El estatus criminal de María pasa no por el hecho que ella sea violenta o sicario, sino porque inserta su cuerpo en el mercado; sus vísceras son la nueva mediación, y donde lejos de cualquier placer, su propia vida está en riesgo. El cuerpo esencializa la paradoja vital del consumo, y añade una tipología más de víctima a la cadena productiva del negocio: la “mula”. El cuerpo de María vale, no por las cualidades estéticas del imaginario hiper-sexualizado de la mujer en los narco-relatos, sino como una entidad física portadora que añade valor al producto que transporta.

El cuerpo de María se convierte en el hilo conductor de este ciclo necrófilo que aprecia más el cuerpo como contenedor que a la persona misma, y que igualmente, en alusión religiosa, intenta redimirse y redimir al producto de su embarazo. El cuerpo aparte no solamente afecta el símbolo que María representa, sino también nos presenta una sociedad desajustada, en tanto impone una serie de tensiones a los individuos, quienes tienen que realizar esfuerzos sobrehumanos para adaptarse y ajustarse a ese nuevo mercado y a las condiciones de la economía transnacional.

Todo ello se traduce en un nuevo tipo de violencia, menos espectacular que las balas y los gritos, pero más aguda y trágica en cuanto a manipulación del cuerpo-transporte. De hecho, en la cinta la única escena explícitamente violenta consiste en el asesinato del personaje Lucy por parte de los narcotraficantes para obtener las preciadas pepas, abriendo el cuerpo de esta “mula;” sin embargo, a pesar de este pasaje crudo, la violencia no adquiere la dimensión que otras producciones le otorgan, porque el hecho mismo de la situación y de la resignificación del cuerpo de María es ya la mayor violencia que se nos puede presentar.

Películas como las de *María llena eres de gracia* y *Rosario Tijeras* tiene la posibilidad de mostrarnos nuevos significados del cuerpo para el capitalismo necrófilo y neoliberal, como nuevo ejercicio del control por parte del estado y de las fuerzas que actúan para sojuzgar a las personas y los grupos sociales en aras del Mercado-Nación, que requiere de la violencia que ejerce para funcionar. El poder y dominio sobre el cuerpo de la “mula” se convierte en una herramienta más del engranaje del narcotráfico. El cuerpo de las “mulas” son cápsulas para el transporte internacional de esta preciada mercancía. El cuerpo de María, adicionalmente, se convierte en el medio de desplazamiento ideal debido a que su embarazo lo hace perfecto para pasar cualquier tipo de control de forma inmune, lo que por otra parte arriesgaba aún más su vida. Así, su cuerpo es ‘texto’ que da cuenta de la migración en tanto posibilidad para salir temporalmente de la situación en su localidad: ella no persigue el sueño americano, sino que, de alguna manera, huye de las condiciones que la aprisionan en su ciudad. El cuerpo simboliza dos operaciones: expone las vías por las que se despliegan los movimientos migratorios, independientemente de su legalidad, al ser un recipiente idóneo para transportar cocaína de un país a otro; por otro lado, el cuerpo se erige como resistencia a la influencia globalizadora que explota a una serie de individuos para beneficiar a otros.

En el marco de la droga es importante la caracterización de Estados Unidos como parte de un engranaje fundamental para comprender la cadena productiva de este negocio, que tiene

en ese país a su principal consumo. De esta manera, en muchas películas hemos visto sobre todo una caracterización legal y justiciera de la DEA, que se contrapone al origen delincriminal generalmente en otros países; así, en muchos seriales y telenovelas sobre narcotráfico en América Latina, la DEA es un actor que permite el contrapeso narrativo. Nada de eso se observa en las dos cintas brasileñas, donde tanto la justicia como la delincuencia quedan en el ámbito cerrado de la favela y la ciudad. En cambio, en *MG* sí vemos la construcción ideológica de una especie de “tierra prometida” y lugar en el que finalmente decide quedarse María, y en el que ciertamente no se muestran las contradicciones del consumo en este país. Estados Unidos es el país de leyes. Incluso sabiendo la policía migratoria que María porta droga, deciden observar el principio de no revisar a personas embarazadas, como es su caso. Los primeros contactos de María en Estados Unidos aluden también al mundo legal, en un país que generalmente se opone a la discrecionalidad de la ley en Colombia o México. Si bien no hay claramente una crítica a los Estados Unidos, la cinta demuestra cómo el impulso capitalista extendido a nivel mundial dudosamente mejora la situación vital de los individuos, y claramente no acorta la distancia entre occidente y el resto de territorios no plenamente desarrollados. Estamos ante el cuerpo vejado, en su valor de uso, y signo también de las falsas igualdades y de los sueños vacíos, que cuestiona el impacto real de la globalización cuando las personas tienen que regresar a una redefinición de su cuerpo.

Por su parte, *Rosario Tijeras* (a partir de ahora *RT*), con guion de Marcelo Figueras y dirección de Emilio Maillé, hace un planteamiento distinto pero complementario al que hemos leído en *MG*. En sus antecedentes, hay que remitirse probablemente al primer subgénero literario del narcotráfico en Colombia, que es la “sicaresca” que data del último cuarto del siglo pasado. Dicha estética se originó en una literatura urbana inspirada por el surgimiento de la violencia antioqueña durante la época contemporánea dominada por el narcotráfico. En su centro, la literatura “sicaresca” explora la marginalidad y el materialismo dentro de un

marco de hegemonías en pugna. El antecedente inmediato el hiperrealismo lo podemos ver en películas como *Rodrigo D: No futuro* (1990), *La vendedora de Rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2004).

*Rosario Tijeras* es originalmente una novela del escritor antioqueño Jorge Franco Ramos publicada en 1999. La novela es parte de esa narco-narrativa como la que fuera también la famosa *La virgen de los sicarios* (Fernando Vallejo, 1994), ambas llevadas al cine al cine por directores no colombianos; en el caso de RT incluso tiene dos versiones de telenovela, una mexicana y otra colombiana.

La protagonista de *RT* es la misma mujer de la famosa canción popular del cantante colombiano Juanes, lo que hace de esta figura ficticia un ícono de la producción cultural en la literatura, el cine y la música popular. La novela relata la vida de una joven sicaria de origen humilde, que asesina a sus víctimas al mismo tiempo que les da un beso. La adaptación cinematográfica, siguiendo el orden narrativo del texto original, comienza y termina con la muerte a balazos de Rosario en un hospital público adonde la ha llevado Antonio, su amigo/amante. Éste es uno de los dos amigos de clase privilegiada—el otro es Emilio— quienes entran en el mundo de Rosario—el sicariato— en las comunas de Medellín, el deseo y el peligro, todo como si únicamente fuera una aventura amorosa. Es decir, un entrar y salir de emociones, de encuentros físicos, un juego de Eros y Tánatos, de placer y de la euforia como cualquier adicción. La trama se forma por ese triángulo amoroso que transcurre dentro de un ciclo de total autodestrucción entre droga, sexo y violencia, donde ninguno de los personajes parece estable.

*RT*, a primera vista, parece representar una serie de transgresiones a tabúes y normas sociales, entre abusos y venganzas, particularmente en cuanto a su cuerpo y a su sexualidad, pues fue violada a los ocho años por “uno de los tantos que vivieron con su madre” (Alba D. Skar 118). Rosario cuenta a su amigo Antonio, el narrador, que su madre no quiso creer la historia, que su hermano castigó al abusador y que se fue del lugar a los once años. Víctima de una segunda violación por dos vecinos de otro combo (pandilla), Rosario

planifica su venganza. Cuando se encuentra de nuevo con uno de los violadores y viendo que éste no la reconoce, lo invita, supuestamente para un encuentro sexual, pero lo sorprende al castrarlo con un corte usando las tijeras de su madre.

En la novela, Rosario se presenta como una niña víctima que debe defenderse cuando apenas tiene trece años, y que agrede por necesidad para sobrevivir en un ambiente brutal. Según una serie de comentarios sobre los infortunios de la familia, Rosario y su madre se caracterizan como víctimas de la pobreza que las rodea. La novela provoca una simpatía hacia Rosario por su condición de niña víctima de abusos múltiples. A su vez, suscribe una crítica al papel de los medios masivos—las telenovelas— como productores de ilusiones para la mujer pobre en busca de una vida mejor. La falta de esperanza de Rosario, sus transgresiones sexuales y su adhesión a la vida del sicariato se plantean como desesperación dentro de un ciclo socioeconómico que es un verdadero callejón sin salida.

El director de la cinta dibuja a la protagonista desde el comienzo del filme como una mujer agresiva, en lugar de niña violada y atrapada en un ciclo de marginación femenina. La diferencia entre el texto narrativo y la adaptación cinematográfica son un ejemplo clave de varias modificaciones hechas por el director, que hacen de la protagonista más una *femme fatal* que una víctima obligada a defenderse en un mundo que la agrede constantemente. Para Alba D. Skar (117-121), tanto la novela como la película desarrollan la identidad de Rosario a partir de su decisión de vengarse de la violencia masculina de dos maneras. Rosario va a escoger como una de sus armas para defenderse las tijeras de su madre costurera, lo que no supone quiera seguir el sueño del mejoramiento económico de su madre, sino por el contrario quiere romper, cortar literalmente, y castrar de alguna manera la reproducción masculina; para ello también se redefine con el nuevo apodo/apellido “Tijeras” que excluye a su nombre Rosario del contexto/tradición de una historia familiar.

La dimensión religiosa es uno de los aspectos más importantes. Por ejemplo, el nombre mismo de “Rosario” aparece desdoblado: Su nombre

es una clara alusión al rito que aparece en más de una ocasión en el filme cuando grupos de mujeres rezan por la muerte de un familiar difunto. A pesar de su devoción religiosa, Rosario no entra en ese discurso religioso: un ejemplo de lo anterior lo vemos en la escena donde aparece desacralizando el velorio de un enemigo baleándolo dentro del mismo ataúd mientras que las señoras vestidas de luto le están rezando el Ave María. La veneración tradicional a lo femenino en la figura de la Virgen no debe confundirse con el personaje femenino de “Rosario Tijeras” como sicaria, aunque su historia vital sí entra en contacto con el catolicismo popular. Esta dimensión religiosa también la vemos codificada desde la primera escena, que funge como el *leitmotiv* que se inserta a lo largo de toda la cinta, pues en ella encontramos algunos signos que nos permiten subrayar la impronta religiosa que hay a lo largo de esta película: Antonio lleva herida de muerte a Rosario a un hospital. Una vez que ella entra, él mira la hora del reloj, el centro más alto de la madrugada, 3.30, hora que se repite como recuerdo continuo de que todo el filme es nada más que un instante. Los números 3:30 hace saltar a la vista el número 33, la edad que Cristo tiene cuando muere en la cruz; las manecillas del reloj también pueden recordar las tijeras.

Un aspecto adicional al religioso es el social, en el sentido que Rosario funge como puente entre clases sociales. La protagonista guarda una relación cercana con dos amigos-amantes que pertenecen a clases sociales distintas: Emilio, su amante de la clase alta, le dice que quiere bajar con ella al infierno, comentario que Rosario repite a Antonio, confesándole que en lugar de bajar al infierno, preferiría subir con Emilio hasta el cielo, referencia que se repite casi al final de la película, cuando Rosario entra en la casa del jefe de la organización para asesinarlo. Antonio es el amigo-amante de la clase popular, que está de manera más cercana, que incluso cede el derecho de posesión a Emilio, aun cuando es él quien vive más cercanamente el mundo de Rosario. Esta mirada tras-clasista tiene un correlato en la fotografía, donde encontramos la antítesis entre los espacios cerrados de los bares, las sinuosas calles de los barrios y las tomas panorámicas de la ciudad, a diferencia del

mundo intrincado y ensimismado de las favelas brasileñas. Esta división de los “dos mundos” sociales de Medellín permite articular a la ciudad también como “dos ciudades,” dueñas cada una de sus propios sistemas de sociabilidad, actitudes y expresiones culturales particulares y definitorias. “Medellín y ‘Medallo’ (el apodo de la ciudad que surge de las comunas) nombran esos dos universos que comparten el mismo punto geográfico en el mapa” (Alba D, Skar 120). Al entrar y salir de estos espacios, los tres personajes transgreden límites y fronteras sociales preestablecidos. Emilio y Antonio parecen jugar con el mundo prohibido para ellos, el de “Medallo,” siempre con la puerta abierta para volver al seno familiar. Si Rosario no puede habitar la casa de doña Rubí, la mamá de Emilio, tampoco puede ser aceptada en el mundo burgués. Como consecuencia, sigue en su análisis Alba D. Skar (120-123), Rosario queda desterritorializada de ambas ciudades para habitar un espacio liminal.

Finalmente, una consideración a la dimensión sexual que presenta aspectos originales, en el sentido que no abunda en la ficción audiovisual el protagonista femenino con los rasgos ya mencionados de Rosario, que relacionan de manera particular la sexualidad y la violencia. Estamos ante un acercamiento exótico a la dimensión sexual del narco mundo. Es una paradoja de Rosario, en tanto figura transgresora y castigada, lo que explica su sexualidad exagerada. En lugar de aceptar su papel de víctima silenciosa, Rosario elige la violencia activa como única opción para la supervivencia, aunque ésta resulte efímera ya que muere, como tantos otros sicarios, asesinada a balazos a una temprana edad. Además, por las violaciones sufridas y por el ejemplo de su madre soltera, se cría al margen del modelo mariano de virgen y madre/esposa que le prohíbe a la mujer experimentar su sexualidad fuera del matrimonio. En cuanto a la relación que guarda con Emilio y Antonio, Xochitl Shuru (citado por Alba D. Skar 122-124) considera que la mejor explicación de Rosario deriva de su función de objeto de deseo para Emilio y Antonio, dentro de un contexto de violencia y una conciencia de clase.

De manera comparada, podemos encontrar

algunas similitudes de las protagonistas en las dos películas colombianas. Ambas son historias verosímiles de jóvenes afectadas por la desesperanza económica y la criminalidad social. Las dos obras plantean una relación entre estructuras socioeconómicas patriarcales yuxtapuestas a expresiones vitales de lo femenino al tratar, específicamente, vidas de mujeres colombianas. Al final de su análisis, Alba D. Skar sugiere que estas películas no logran ofrecer rupturas que puedan transformar los códigos socioculturales, económicos ni sexuales (127-129). Ello quizá se explique por los circuitos mismos de difusión y consumo global de cine, con mensajes que reafirman las jerarquías nacionales e internacionales de reproducción masculina. Las historias narran transgresiones en las vidas de sus protagonistas femeninas, pero ambas películas siguen reafirmando las tradiciones del género sexual y las jerarquías socioeconómicas dentro y fuera de Colombia.

La protagonista de *MG* es una muchacha de pueblo que viaja embarazada a Bogotá y después a Nueva York, trabajando de “mula” para un cartel que trafica la heroína. Por otro lado, en *RT* tenemos a la que vive y muere como sicario y prostituta sin salir del ciclo de la violencia. Ambas mujeres desenvuelven trayectorias vitales que transgreden las normas tradicionales del género, aunque, al final, paradójicamente terminan confirmando órdenes socioculturales y económicos tanto nacionales como internacionales. Si bien ambas protagonistas se caracterizan como mujeres transgresoras de tradiciones religiosas, sexuales y económicas, las dos historias recurren a las mismas prácticas culturales que, tradicionalmente, han definido los límites de lo femenino en Colombia, así como en otras naciones latinoamericanas. Mediante el tratamiento de la mujer y la violencia del narcotráfico, tanto *MG* como *RT* parecen reafirmar la marginalidad y el desplazamiento como efectos de la pobreza y falta de opciones locales. En contraste con las transgresiones de Rosario, María Álvarez, aunque entra en el mundo del narcotráfico, siempre respeta los límites de su género sexual y no representa peligro para el control masculino; en María, aunque en su personaje se desarrolla una ilusión de “liberación femenina”, su sexualidad

se define siempre ligada a su embarazo.

## Conclusión

En suma, el haber revisado estas cuatro cintas nos muestra la complejidad y las posibilidades que el tema del narcotráfico ofrece como un particular contenedor simbólico. Estas películas, a un nivel, han presentado innovaciones en las expresiones cinematográficas del narcotráfico, pero a otro, parecen reproducir los elementos convencionales del mundo violento, empobrecido y marginal que conduce al narcotráfico a cada uno de estos protagonistas: todos ellos jóvenes, con la excepción del policía Nascimento, que enfrentan situaciones vitales, formas de autodestrucción que metonímicamente reproducen algo de las propias dinámicas sociales donde se insertan. Queda claro que aun cuando intentan, en algunos casos, brindar explicaciones sobre los rasgos de este negocio, estas cintas más que aconsejar nos permiten recorrer los complejos procesos simbólicos, intersubjetivos e interpretativos que hay en torno al narcotráfico dentro de algunos de sus actores. Esto reelabora el significado social de muchos fenómenos sociales, como por ejemplo el caso de la religión a la luz de sus necesidades de funcionamiento, o de la violencia misma que no es comprendida como un elemento disfuncional.

Omar Rincón ha insistido en la funcionalidad social de los narcos relatos, y cómo reflejan a la propia sociedad en la que se encarnan (1-2). Los sectores más estables o conservadores pueden marcar una distancia respecto el narco mundo, pero Rincón confronta esa perspectiva con “Todos llevamos un narco adentro,” como titula su ensayo de 2013. Las expresiones mediáticas del narcotráfico a su manera reflejan las tensiones culturales de la modernidad: la premoderna, tradicional y casi rural de ritos, atavismos y prácticas populares resignificadas; la dimensión moderna de la racionalidad en la industria transnacional del narcotráfico; la posmodernidad de la laxitud moral y la relatividad de muchas expresiones. Rincón se pregunta qué tanto este mundo de expresiones sobre el “narco” nos permite “esencializar” distintas situaciones sociales –violencia, corrupción, inseguridad– y nos ayuda a reconocer lo presente

del narcotráfico (material y simbólicamente) en nuestra cultura contemporánea; y qué tanto el narcotráfico, como expresión amplia e integral, nos deja ver fenómenos que de otra manera no reconoceríamos, o si los advertimos, podemos falsamente creer que son fenómenos que habitan solamente en las favelas, en los márgenes sociales, o en quienes optaron por la violencia como medio para sobrevivir y explicarse el mundo.

## Notas

[1] De manera particular en nuestra investigación sobre expresiones culturales del narco mundo hemos visto ejemplos en textos en los trabajos de José Manuel Valenzuela, *Jefe de Jefes. Corridos y narco-cultural en México* (2003), Anajilda Mondaca *Las mujeres también pueden. Género y narcocorrido*, 2004), L Ovalle y C. Giacomello C., *La mujer y el 'narcomundo'. Imágenes tradicionales y alternativas* (2006), entre una larga historia y ejemplo de lo arraigado que está la reflexión en los académicos.

[2] De acuerdo al reporte de *International Transparency* (2017) de 2016, el país número 1 con menor índice de percepción de corrupción por parte de sus ciudadanos es Dinamarca, con un índice de 90/100 (donde 100 = menos corrupción; y 0 = mayor percepción de corrupción). Somalia, el país número 176, tiene un índice de 10/100. En el caso de los países latinoamericanos, entre los primeros 50 países tenemos solamente a Uruguay, el de menor percepción de corrupción en la región con 70 puntos; sigue el Chile con 66; Costa Rica con 58. De ahí los demás países están por debajo de los 50 puntos. Brasil tiene 40 puntos (lugar N° 79 de la lista), Colombia tiene 37 (N° 90 de la lista) y México 30 (N° 123 de la lista). El peor país en América Latina es Venezuela, con 17 puntos y el lugar 166. Una tabla resumida puede verse en "índice de percepción de la corrupción 2016."

[3] Véase León, 2005.

[4] Véase Zavaleta Balarezo 2011, Planas, 2016, León, 2005.

[5] Uno de los principales trabajos recientes sobre este tema particular es de Ryan Rashotte *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*, que da cuenta de los extenso y variado de estas producciones que forman un mundo en sí mismas.

[6] Véase Montoro 2008.

[7] En el siglo XVII el monje dominico Tomas Campanella escribió *Ciudad del sol /Civitas Solis*, (1602), que junto con la *Utopía* de Tomás Moro (1516), que influyera a Campanella son las dos obras modernas más importantes de este género, que son parte del humanismo clásico. Estas obras permiten repensar la antropología, la relación de los seres humanos con Dios, y a su manera son también tratados sociales. Estas son obras utópicas que permiten

no solamente imaginar realizaciones ideales, sino pensar las propias relaciones sociales, indagar por los mitos, temores y deseos.

[8] Un ejemplo más de esa presencia de adolescentes y las dificultad sin duda lo representa la película mexicana *Heli* (2013), donde igualmente los dos protagonistas son adolescentes que tienen que enfrentar la irracionalidad del sistema y las consecuencias de decisiones cuyas causas no fueron generadas por ellos.

[9] Véase Zavaleta Balarezo.

## Obras consultadas

Alba D. Skar, Stacey. "El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario Tijeras y María Llena eres de gracias." *ALPHA*, no. 25, 2007, pp.115-131. Web. Consultado 20 Nov. 2017.

*Cidade de Deus*. Dirigida por Fernando Meirelles y Kátia Lund, O2 Filmes, Globo Filmes, 2002.

Esteves, Ariadna. "Biopolítica y necropolítica: ¿constitutivos u opuestos?" *Espiral. Estudios sobre Estado y Sociedad*, vol. 25, no. 73, 2018. Web. Consultado 20 Nov. 2017.

Gómez, Lía. "La violencia al margen en el cine de ficción brasileiro: Casos testigo: Ciudad de Dios y Tropa de Elite." VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Debates y Perspectivas sobre Argentina y América Latina en el Marco del Bicentenario, 10 Diciembre 2010, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina. Ponencia.

Gómez Lía y Juan Manuel Quintanilla, *La Estética Al Margen. Cine Argentino y Brasileiro Contemporáneo. La construcción de marginalidad y sus imaginarios en pantalla*. Editorial Académica Española, 2011.

González del Pozo, Jorge. "María Llena eres de gracia: inmigración, narcotráfico y las promesas de la globalización." *Hispanet Journal*, vol. 3, 2010. Web. Consultado 15 Feb. 2017.

"Índice de Percepción de la Corrupción 2016." *Transparency International*, 25 Ene. 2017. Web. Consultado 20 Dic. 2017.

León Christian, *El Cine de la Marginalidad Realismo sucio y violencia urbana*. U Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya-Yala, Coporación Editora Nacional, 2005.

*María Llena eres de gracia*. Dirigida por Joshua Marston, Tucán Producciones, HBO Films, 2004.

Martínez García, José Saturnino. "El habitus. Una revisión analítica." *Revista Internacional de Sociología*, vol 75, no. 3, 2017. Web. Consultado 16 Jul. 2020.

Mondaca, Anajilda, *Las mujeres también pueden: género y narcocorrido*. Culiacán. U de Occidente, 2004.

Montoro, Tania Siqueira. "El discurso de la violencia en el cine brasileño contemporáneo." *I+C Investigar a comunicación. Actas y memoria final. Congreso*

*Internacional Fundacional AE-IC, Santiago de Compostela, 30, 31 de enero y 1 de febrero de 2008.* Asociación Española de Investigación de la Comunicación, 2008. Web. Consultado 1 Mar. 2017.

Ovalle, Liliana Paola, y Corina Giacomello. "La mujer en el 'narcomundo'. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino." *Revista de Estudios de Género. La ventana*, no. 24, 2006, pp. 297-318.

Planas, Justo. *Cines latinoamericanos del nuevo siglo: en busca de un no lugar.* CLACSO, Cuadernos CLACSO-CONACYT, 2016. Web. Consultado 1 Mar. 2017.

Rashotte, Ryan. *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography.* Palgrave MacMillan, 2015.

Rincón, Omar. "Todos llevamos un narco adentro. Un ensayo sobre la narco cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad." *MatrizEs*, vol. 7, no. 2, 2013, pp. 1-33. Web. Consultado 7 Feb. 2017.

Rosario Tijeras. Dirigida por Emilio Maillé, Dulce Compañía, FIDECINE, 2005.

Sotomayor, Arturo. "Las fuerzas armadas de América Latina. Procesos, avances y retrocesos." *Foreign Affairs Latinoamérica*, vol. 17, no. 4, 2017, pp. 2-8. Web. Consultado 20 Dic. 2017

*Tropa de Elite.* Dirigida por José Padilha, Zazen Produções, 2007.

Valenzuela, José Manuel. *Jefe de Jefes. Corridos y narcocultura y en México.* Raya en el Agua / Plaza y Janes, 2003.

Zavaleta Balarezo, Jorge. *Hacia un cuarto cine: violencia, marginalidad, memoria y nuevos escenarios globales en veintiún películas latinoamericanas.* Tesis de grado. Universidad de Pittsburgh, 2011. Web. Consultado 10 May. 2017.

*ciudades y heterodoxias. Ensayos y testimonios sobre Carlos Monsiváis* (2013), ente otros. Es colaborador de la revista especializada de comunicación *Zócalo*.

## **Nota biográfica del autor**

Tanius Karam es doctor en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid, miembro del Sistema Nacional de Investigadores N-2 (CONACYT), y profesor-investigador de la Academia de Comunicación y Cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Ha sido profesor invitado en las universidades de Dusseldorf, Bielefeld, Bochum, Siegen, Wurzburg y Hamburgo, donde ha dictado cursos sobre estudios mexicanos. Entre sus obras destacan: *Música, ciudad y subjetividad* (2015), *Discurso y comunicación* (e-book) (2014), *Recuentos,*

