PENSAR EL FENÓMENO NARCO

EL NARCOTRÁFICO EN LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES (2010 - 2015)

Esteban Mizrahi
Adriana Callegaro
Andrés Di Leo Razuk
Agustina Grasso
Rafael Mc Namara
Mariana Quadrini
María Alejandra Val

CLACSO

PENSAR EL FENÓMENO NARCO

El narcotráfico en los discursos audiovisuales (2010 - 2015)

Pensar el fenómeno narco : el narcotráfico en los discursos audiovisuales 2010-2015 / Andrés Di Leo Razuk ... [et al.]. - 1a ed . - Banfield : Andrés Di Leo Razuk, 2018.
147 p. ; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-42-9367-1

1. Narcotráfico. 2. Estudios. 3. Comunicación Audiovisual. I. Di Leo Razuk, Andrés
CDD 302.23

Otros descriptores asignados por la Biblioteca virtual de CLACSO:
Narcotráfico / Audiovisual / Estudios Culturales / Investigación / Comunicación

PENSAR EL FENÓMENO NARCO

El narcotráfico en los discursos audiovisuales (2010 - 2015)

Esteban Mizrahi
Adriana Callegaro
Andrés Di Leo Razuk
Agustina Grasso
Rafael Mc Namara
Mariana Quadrini
María Alejandra Val

CLACSO

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
CLACSO
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais

CLACSO - Secretaría Ejecutiva

Pablo Gentili - Secretario Ejecutivo
Nicolás Arata - Director de Formación y Producción Editorial

Núcleo de producción editorial y biblioteca virtual:

Lucas Sablich - Coordinador Editorial

Núcleo de diseño y producción web:

Marcelo Giardino - Coordinador de Arte
Sebastián Higa - Coordinador de Programación Informática
Jimena Zazas - Asistente de Arte

Creemos que el conocimiento es un bien público y común. Por eso, los libros de CLACSO están disponibles en acceso abierto y gratuito. Si usted quiere comprar ejemplares de nuestras publicaciones en versión impresa, puede hacerlo en nuestra Librería Latinoamericana de Ciencias Sociales.

Biblioteca Virtual de CLACSO www.biblioteca.clacso.edu.ar
Librería Latinoamericana de Ciencias Sociales www.clacso.org.ar/libreria-latinoamericana

CONOCIMIENTO ABIERTO, CONOCIMIENTO LIBRE.

Primera edición
Pensar el fenómeno narco. El narcotráfico en los discursos audiovisuales (2010 - 2015)
(Buenos Aires: CLACSO, septiembre de 2018)

ISBN 978-987-42-9367-1
© Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales | Queda hecho el depósito que establece la Ley 11723.

CLACSO
Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales - Conselho Latino-americano de Ciências Sociais
Estados Unidos 1168 | C1023AAB Ciudad de Buenos Aires | Argentina
Tel [54 11] 4304 9145 | Fax [54 11] 4305 0875 | <clacso@clacsoinst.edu.ar> | <www.clacso.org>

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su almacenamiento en un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio electrónico, mecánico, fotocopia u otros métodos, sin el permiso previo del editor.

Patrocinado por la Agencia Sueca de Desarrollo Internacional Asdi

La responsabilidad por las opiniones expresadas en los libros, artículos, estudios y otras colaboraciones incumbe exclusivamente a los autores firmantes, y su publicación no necesariamente refleja los puntos de vista de la Secretaría Ejecutiva de CLACSO.

ÍNDICE

Presentación | 9

Introducción | 13

Capítulo 1
Entre NARCOS y PABLO ESCOBAR, EL PATRÓN DEL MAL | 45

Capítulo 2
Legalidad e ilegalidad en BREAKING BAD | 65

Capítulo 3
La falta de red en EL CARTEL DE LOS SAPOS y SICARIO | 87

Capítulo 4
PAULETTE. O el consumo hace a la felicidad | 113

Conclusiones | 127

Bibliografía | 131

Acerca de los autores | 143

PRESENTACIÓN

Como es bien sabido, el narcotráfico ha alcanzado dimensiones que afectan la economía y la geopolítica mundiales. El tema del narcotráfico como crimen organizado transnacional ha venido ocupando un lugar central en la agenda política de países como México y Colombia hasta adquirir proyecciones internacionales y figurar entre los planes y objetivos políticos de muchos países de la región como la Argentina. En la actualidad, el plan "Argentina sin narcotráfico", los amplios despliegues de fuerzas de seguridad en el conurbano bonaerense y en el norte del país, la sanción de la Ley 27.302 (que principalmente amplía la prohibición de tenencia, consumo y comercialización a los precursores químicos ya dispuesta en la Ley 23.737 del año 1989), muestran con claridad la preocupación del gobierno por este tema.

Sin embargo, resulta muy difícil producir conocimiento científico sobre la problemática en cuestión debido, precisamente, a la ilegalidad global de toda la cadena que incluye elaboración, comercialización y buena parte del consumo de estupefacientes. En ello coinciden la mayoría de los expertos en narcotráfico que provienen de las ciencias sociales. La dificultad radica en que si bien se utilizan datos y cuantificaciones en sus estudios, como afirma Juan Cruz Vázquez, "toda cifra que se obtenga en términos oficiales (en cualquiera de las tres escalas: nacional, regional y global) representa solamente aquello que se pudo

detectar, incautar y desbaratar. Por ende, los datos no contemplan la gran cantidad de tráfico ilícito que se llevó a cabo en un tiempo determinado y que no fue detectado, las modalidades de ocultamiento que no fueron descubiertas aún y los circuitos que todavía no fueron develados por las autoridades" (Vázquez 2011: 76). En la misma dirección, Juan Gabriel Tokatlián coincide con el diagnóstico que hiciera Stares dos décadas atrás referido a la escasez de información certera: la baja calidad de la información obtenida constituye el mayor obstáculo epistemológico para comprender el problema de las drogas (Tokatlián 2017: 21).

Y el panorama no mejora cuando se aborda el sistema de medición internacional utilizado para obtener datos sobre el narcotráfico. Bewley-Taylor y Schneider critican fuertemente que las mediciones utilizadas "por el aparato de control de drogas de las Naciones Unidas miden imprecisamente propiedades clave del mercado de drogas ilegales" (Bewley-Taylor y Schneider 2016: 1). En tal sentido, incautaciones, encuestas de consumo, lecturas satelitales de plantaciones de coca, cannabis o dormideras, personas procesadas o condenadas por delitos vinculados con el narcotráfico son indicadores que plantean un escenario posible respecto del narcotráfico mediante inferencias no poco problemáticas y susceptibles de diversas interpretaciones. Por ejemplo, si aumentan las incautaciones de droga en un país, ¿significa eso que ha aumentado o que ha bajado la producción de estupefacientes? ¿O que las acciones oficiales son más eficaces? ¿Son fiables las respuestas de consumidores de sustancias ilegales a encuestas oficiales cuando el consumo y la tenencia personal de drogas están prohibidos? Esta problemática se agrava aún más en Argentina debido a la falta general de estadísticas, que imposibilita realizar la inferencia necesaria para un diagnóstico. Como afirma Marcelo Bergman: "Se sabe muy poco acerca del problema de las drogas y el narcotráfico en Argentina. Hay un gran número de anécdotas, relatos periodísticos, crónicas policiales y judiciales y algunas aproximaciones etnográficas que abordan temas vinculados al mundo de las drogas en el país. Sin embargo, son escasos los estudios analíticos y sólida evidencia empírica que responda a preguntas como: ¿cuál es la magnitud del mercado de la droga en Argentina?, ¿quiénes son más susceptibles a ser adictos o consumidores ocasionalmente de las sustancias prohibidas?" (Bergman 2016: 241).

Pero no solo investigadores abocados a comprender el fenómeno del narcotráfico observan este problema, sino que organizaciones gubernamentales y asociaciones civiles también reclaman una reforma en el sistema de medición. En el año 2015 se llevó a cabo una reunión referenciada como "Diálogo en Cartagena" que nucleaba representantes de varios países y de organizaciones no gubernamentales con el propósito de fortalecer la discusión que se daría en la Sesión Especial de la Asam-

blea General de las Naciones Unidas en materia de drogas (UNGASS 2016). En el Resumen Ejecutivo de ese encuentro se enfatiza y reclama expresamente "no seguir reduciendo los indicadores para evaluar la política de drogas a los resultados medidos en números de hectáreas erradicadas, kilos decomisados, detenidos o condenados. El diseño de nuevos indicadores comprensibles y prácticos resulta fundamental para medir el impacto de la política de drogas sobre esa compleja problemática y para ayudar en otros propósitos" (Diálogo en Cartagena 2015: 6). Al año siguiente y con un tono más elevado, una prestigiosa asociación civil, International Center for Science in Drug Policy, también solicitó mediante una *Carta Abierta* que en tal Sesión Extraordinaria se revieran los sistemas de medición. Este documento, *Un llamado para re-priorizar las métricas para evaluar la política de drogas ilícitas*, afirma sin ambages: "El limitado conjunto de indicadores de evaluación de las políticas de drogas actualmente en uso provee poca información sobre cómo las políticas de drogas afectan la seguridad y la paz, el desarrollo humano y los derechos humanos así como todos los problemas de salud que intersectan a estos tres pilares. Por ejemplo, la presencia de drogas ilícitas baratas y disponibles en una comunidad determinada no provee a los tomadores de decisión con suficiente información sobre cómo dicha comunidad vive los daños asociados a las drogas o del tipo de políticas que podrían ser más efectivas. Por ello, para poder evaluar significativamente las políticas de drogas es necesario priorizar la existencia de indicadores que midan los resultados en el 'mundo real' y sean relevantes a las comunidades" (Carta Abierta 2016: 4).

Frente a la documentada escasez de datos fiables, otra manera de comenzar a pensar esta problemática en toda su complejidad, pero sin dejar de lado totalmente los indicadores empíricos, consiste en analizar cómo el tráfico de drogas ilícitas y sus actores son representados por los discursos audiovisuales actuales. Se trata de una fuente secundaria en la que, al igual que ocurre con los relatos periodísticos, con los testimonios de informantes y con los informes de las agencias de seguridad, la ficción y la realidad se entrecruzan. Sin embargo, a diferencia de ellos, los discursos audiovisuales acerca del narcotráfico han concitado en los últimos años notables éxitos de audiencia, por lo que se realizaron numerosas series y películas que tomaron esta temática para configurar ficciones que permiten leer el modo en que la sociedad construye imaginarios acerca de este fenómeno tan clandestino como omnipresente.[1]

1 Algunos ejemplos de ello son películas como El cartel de los sapos (2011, Carlos Moreno, Colombia), Salvajes (2012, Oliver Stone, EEUU), El consejero (2013, Ridley Scott, EEUU), Sicario (2015, Denis Villeneuve, EEUU). De igual modo, las series televisivas Pablo Escobar, el patrón del mal (2009-2012, Caracol Televisión, Colombia) y Breaking bad (2008-2013, Sony Pictures Television, EEUU) han tenido gran éxito de público y se siguen

Por esta razón, combinando enfoques filosóficos, semióticos y hermenéuticos, en el presente libro se realiza un análisis de diversas producciones audiovisuales que tienen el narcotráfico como temática central. Con ello se exponen los resultados de un Proyecto de Investigación (Proince) radicado en el Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza que tuvo lugar durante los años 2016 y 2017 bajo la dirección de Esteban Mizrahi. Este libro recoge los aportes del equipo de investigación y los integra en un escrito colectivo donde las distintas voces y perspectivas de análisis se amalgaman en una sola preocupación: pensar el fenómeno narco. Así, además del director, son autores de esta publicación Adriana Callegaro, Andrés Di Leo Razuk, Agustina Grasso, Rafael Mc Namara, Mariana Quadrini y María Alejandra Val.

Luego de una introducción en la que se abordan diversos aspectos metodológicos, semióticos y ontológicos presupuestos en el análisis, se realiza un breve repaso del contexto en el que tiene lugar el narcotráfico y el surgimiento e impacto en la cultura mexicana del *narcocorrido*. En estas piezas musicales ya están presentes la mayoría de los elementos que conformarán los estereotipos de la narcocultura. Luego, en el primer capítulo, se presenta una contraposición detallada sobre cómo es narrada la vida de Pablo Escobar en dos series televisivas, Narcos y Pablo Escobar, el patrón del mal, que invitan a repensar los intereses y supuestos de quienes crean y distribuyen estas producciones. En el segundo capítulo se analiza otra serie de alto impacto. Los fundamentos de lo legal y su necesidad de encaminar a los hombres hacia la justicia y la libertad son puestos en juego una y otra vez por los personajes de Breaking Bad. En el tercer capítulo son analizados dos filmes: Sicario y El Cartel de los Sapos, para dar cuenta de la frágil y volátil contención que aportan el dinero, el poder y los símbolos del narcotráfico. Finalmente, en el cuarto capítulo, el filme Paulette es ocasión para pensar tanto las adicciones en una sociedad de consumo exacerbado como las arbitrariedades e inconsistencias de las políticas sobre drogas y demás delitos asociados con el narcotráfico.

---

consumiendo en la actualidad a través del acceso a copias o suscripciones por una numerosa masa de televidentes. En general, estas series y filmes son trasposiciones de novelas homónimas, frecuentemente de gran éxito (*best sellers*), como La reina del Sur (basada en la novela del escritor español Arturo Pérez Reverte) o Sin tetas no hay paraíso (adaptación del libro de Gustavo Bolívar, la primera gran novela del género). El cine argentino en los últimos años se ha mostrado interesado en mostrar la temática narco desde sus distintas aristas. Películas como Vikingo (2009, Campusano), Palmera (2012, Damario), Muerte en Buenos Aires (2014, Meta), Baires (2015, Páez-Cubells) o el documental Pepo (2016, Irigoyen & Jure) son solo algunas producciones que dan cuenta de ello.

INTRODUCCIÓN

PENSAR LA IMAGEN

El discurso audiovisual ha concitado la atención de varios pensadores contemporáneos. En el caso del cine, la imagen ha sido pensada, más allá de su innegable contenido representativo, como un tipo muy particular de objeto, cuya lógica puede ser explorada a partir de sus múltiples relaciones con el pensamiento. Desde esta perspectiva, la obra de Gilles Deleuze resulta esencial en la medida en que comprende la imagen cinematográfica desde un punto de vista ontológico, es decir, a partir del modo de ser de las imágenes y las distintas lógicas con que los cineastas han compuesto sus obras. Así, el filósofo ha construido una clasificación de las grandes tendencias del cine clásico a partir de sus distintos métodos de montaje. En sus diferentes estudios, este autor propone una taxonomía de imágenes que, girando alrededor de los conceptos de tiempo y movimiento, toman el cine como una máquina de producir pensamiento (Deleuze 1984 y 1986). Otros autores, como Raymond Bellour, Pascal Bonitzer y Noël Burch, resuenan en cierto modo con el enfoque deleuziano, y juntos permiten pensar el discurso audiovisual como un acto de creación de imágenes cuya potencia excede largamente su capacidad para transmitir un mensaje o narrar una historia. En ese sentido, lo audiovisual puede ser abordado desde un punto de vista rigurosamente estético, es decir, pensando en aquello que las imágenes dan a sentir y pensar. Se trata, si se quiere, de un

enfoque que no piensa las imágenes como representaciones de cosas que están en el mundo sino *como* cosas a secas. De esta manera, es posible complementar el análisis discursivo con un análisis ontológico de la imagen teniendo en cuenta el tratamiento que el cine realiza, en primer lugar, sobre cuerpos, espacios y movimientos; y en segundo, sobre la articulación de temporalidades paradójicas, rebeldes al relato en tiempo presente, ancladas en otras dimensiones temporales, como las del acontecimiento, la memoria y lo virtual.

Resulta interesante, entonces, partir de la vía abierta por Deleuze, confrontándola con otras propuestas convergentes. Así, a las categorías deleuzianas de imagen-movimiento e imagen-tiempo se suman las de Noël Burch (1983) en torno al espacio cinematográfico y las de Pascal Bonitzer (2007a y 2007b), que ha estudiado en profundidad la noción aparentemente simple de "plano", desplegando sus relaciones muchas veces paradójicas con la realidad y las otras artes. Por otra parte, algunos autores han puesto el énfasis en el modo en que el cine se encuentra constantemente asediado por otras prácticas artísticas, como la fotografía y la pintura (que lo anteceden) y el video (que lo sucede). En diálogo con estos otros ámbitos de creación estética, la imagen cinematográfica, tanto como su estudio, pueden sufrir transformaciones que abren nuevas posibilidades de exploración, incluso nuevas dimensiones, a la ya compleja temporalidad de las imágenes. En esa línea, a los trabajos ya citados se pueden sumar los estudios precursores de André Bazin (2008) sobre la ontología de la imagen fotográfica y las relaciones entre cine y pintura, como así también los de Roland Barthes (2011) en torno al pensamiento en el cine y en la fotografía.

Esta vía ontológica de estudio de las imágenes no excluye, sin embargo, un análisis de sus aspectos semióticos, semiológicos y discursivos. A través de sus relatos, los medios audiovisuales hacen circular imágenes e instauran representaciones con las que habitamos el mundo y nos comprendemos a nosotros mismos. En su dimensión temporal y narrativa reúnen significación y sentido, pasado y futuro, y se proponen como un espacio que permite reflexionar acerca de los significados compartidos y orientarlos a la praxis social (Mizrahi 2011: 15ss). La narrativa cinematográfica y audiovisual en general es el resultado de ese proceso de irrealización de lo real que caracteriza a toda puesta en relato (Metz 1968), actualiza el recurso primitivo de la narración como modo de ordenar el caos de lo real, dotándolo de significado. Las ficciones audiovisuales se presentan como fuentes y expresiones del momento histórico social que reproducen, como agentes de transformaciones sociales que a través del registro discursivo adquieren entidad y movilizan acciones, y como producto de una industria dirigida a un público que consume nuevas formas culturales

que le permiten entender su tiempo (Ferro 2000). De las funciones enumeradas por Marc Ferro, nos interesan las imágenes y su organización en relato. Las imágenes se mostraron desde siempre como herramientas favorecedoras de la memoria, a la vez que se manifiestan más aptas para la construcción simbólica que pone en juego algo que todavía no ha sido codificado (Eco 1995).

Por otra parte, la ficción en general, y la ficción audiovisual en particular, no solo refieren sino que otorgan "sentido" a la realidad constituida en relato. Jerome Brüner (2002) considera que a través del relato logramos modelar la experiencia no solo de los mundos retratados por la fantasía sino también del mundo real. Así, la narrativa ficcional contribuye a reexaminar lo obvio porque abreva en lo familiar para superarlo y adentrarse en el reino de lo posible. El relato es una forma elusiva de arte que permite conciliar las ambiguas comodidades de la vida familiar con las tentaciones de lo posible. Y es que la ficción no se refiere a la realidad de un modo reproductivo sino que su referencia es productiva, instaura mundos re-describiendo lo que el lenguaje convencional ha descrito previamente. Es una representación de segundo grado, pues se trata de una referencia desdoblada.

En este sentido, Ricoeur (1999) analiza este "como si" propio de la representación y lo define como figura, *redescripción* del mundo, un modo particular de decir la verdad. La realidad, así, resulta de un proceso, *poiesis* o invención por el cual se constituye en objeto. El referente "real" cobra existencia como representación, es decir, como capacidad de interpretación y no como acceso inmediato y directo a él. La ficción, entonces, no debe ser pensada como opuesta a la realidad sino como condición que hace posible la producción de mundos de cuya realidad no puede dudarse. Mediante el relato pensamos nuestra vida, la elaboramos como totalidad organizada en función de una teleología. Narrar implica, tanto en la representación ficcional como en la histórica, ordenar los acontecimientos de acuerdo con un comienzo, un medio y un fin. Es este final como teleología o clausura el que imprime significado al todo coherente y unificado en torno a un centro totalizador.

FORMAS DE ABORDAR LA IMAGEN

Para el análisis de las películas, series y materiales audiovisuales en diferentes plataformas se ha recurrido a una estrategia de análisis cualitativo de técnicas combinadas complementarias: búsqueda de material para establecer un corpus de estudio, identificación de contenidos audiovisuales referidos al tema más visitados en YouTube, consulta de fuentes secundarias para elaborar una breve pero adecuada descripción del proceso de producción, comercialización y consumo actual de drogas ilícitas. Para abordar el análisis de contenidos audiovisuales

seleccionados se han tenido en cuenta las siguientes dimensiones: el código audiovisual (la forma del mensaje), el código auditivo (significado de voz, música, silencio y efectos), el código visual (significado de las imágenes), los personajes (protagonistas e interacción) y el mensaje (aspectos del discurso o mensaje).

Asimismo, el análisis semiótico de los discursos audiovisuales parte, fundamentalmente, del marco conceptual elaborado por Jost (2002). Para este autor, la perspectiva o punto de vista se relaciona con lo que un contenido audiovisual da a "ver", "oír" y "saber". Dichas informaciones se establecen en procesos de "ocularización", "auricularización" y "focalización" que pueden ser relevados en la superficie discursiva de las narrativas. La *ocularización* se determina por la posición de la cámara, que representa un punto de vista "óptico", emplazamiento del que mira, que puede ser interna o externa a la *diégesis*. La *auricularización* corresponde a la información auditiva que puede provenir de lo que oyen los personajes o no. De igual modo, en el primer caso se consideran los sonidos *intradiegéticos* tanto objetivos como subjetivos y en el segundo caso, los sonidos *extradiegéticos* seleccionados por el meganarrador como orientación de impresiones y expectativas. La *focalización* corresponde al punto de vista "cognitivo", es decir, se relaciona con el grado de saber que comparten personaje y espectador. Jost considera una focalización *interna*, cuando el espectador sabe lo mismo que el personaje (voz en *off*, cámara subjetiva); *externa*, cuando el espectador sabe menos que el personaje y por lo tanto es funcional para crear enigma y curiosidad; y *espectatorial*, cuando el espectador sabe más que el personaje y puede anticipar lo que va a pasar suscitando suspenso.

De igual modo, se toman en cuenta como marco conceptual fundamental los desarrollos de Gilles Deleuze en relación con la imagen-tiempo. Desde este segundo marco teórico, el discurso audiovisual es analizado desde una ontología que lo concibe como un "bloque de movimiento/duración" (Deleuze 2007: 282). Es fundamental, aquí, tomar la imagen en su interacción material con otras imágenes, extrayendo de esa materialidad y de esas relaciones el pensamiento que la obra lleva implícito. Este pensamiento se puede pensar como una lógica de la sensación que permite enriquecer la lógica de la significación aportada por el marco teórico citado más arriba. En esa lógica de la sensación, de lo que se trata es de hacer perceptible el tiempo, así como el modo en que esta percepción se conecta con el pensamiento. En efecto, la estética deleuziana considera que la "obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí" (Deleuze y Guattari 1993: 165). Esto supone que, antes de poseer un contenido representativo, una obra de arte es un dispositivo que captura y compone puras sensaciones. Por ejemplo, un grado de

calor y una humedad singulares en las imágenes de Lucrecia Martel, el sabor de una magdalena en Marcel Proust, o la angustia contemporánea en un cuadro de Munch. La obra existe en sí en la medida en que no es necesario remitir a un estado de cosas externo para explicarla. Su propia composición material está ahí, se sostiene en sí misma, para dar consistencia a una sensación singular. La tesis que subyace a estas ideas es que esas sensaciones, antes de afectar a un espectador, tienen su propio orden de existencia en la obra misma. El trabajo crítico debe, por lo tanto, extraer ese elemento puramente sensorial y afectivo para habilitar un análisis desde el punto de vista del concepto, poniendo en relación dos procedimientos de pensamiento. En efecto, para Deleuze, el arte es un dispositivo de pensamiento que está en el mismo nivel que la filosofía.

Los dos estudios que el filósofo dedicó al cine presentan dos grandes sistemas para analizar las relaciones de la imagen cinematográfica con el pensamiento. El cine de la imagen-movimiento establece una relación indirecta con el pensamiento, en donde se trata de articular una lógica orgánica, es decir, una causalidad y continuidad entre las imágenes que permite construir mundos cinematográficos coherentes. Ejemplos de ello son el western o el cine negro. Por su parte, el cine de la imagen-tiempo rompe con la lógica y el método de montaje clásicos para construir estéticas en donde el pensamiento se toma a sí mismo como problema. Ello sucede, por ejemplo, con algunos autores de la *nouvelle vague*.

La taxonomía de imágenes propuesta por Deleuze resulta una herramienta fecunda a la hora de analizar cualquier producción audiovisual, ya que permite desplegar análisis desde puntos de vista diversos, según el tipo de filme del que se trate y el componente de la imagen sobre el que se desee enfatizar –color, sonido, plano, encuadre, etc.–. Así, tanto la imagen-movimiento como la imagen-tiempo se dividen en distintos tipos de imágenes (por ejemplo, según que el movimiento sea intensivo o extensivo, afectivo o narrativo), lo que genera una multiplicidad de estilos cinematográficos, según qué tipo de imagen sea la dominante en un filme determinado (por ejemplo, imagen-acción, imagen-percepción, imagen-recuerdo, etc.).

PENSAR LA IMAGEN NARCO

Este modo de pensar la imagen audiovisual se revela apropiado para comprender la creación de representaciones en torno al narcotráfico, no solo en el cine sino también en la televisión y en otros formatos y plataformas, tal como lo muestra Christopher J. Nielsen en *Narco Realism in Contemporary Mexican and Transnational Narrative, Film, and Online Media* (2014). En este trabajo, el autor discute la llamada "tesis narco-

realista", según la cual el modelo mexicano de guerra contra el narcotráfico ofrecería el marco privilegiado para comprender el fenómeno en Latinoamérica en su conjunto. Para cuestionar esta reducción del continente a uno de sus países Nielsen utiliza como principal recurso el análisis de novelas, filmes y medios de comunicación on-line. Su investigación tiene como uno de sus objetivos principales demostrar que el análisis de las "narco narrativas" funciona como una lente de aumento que permite comprender la naturaleza misma del poder y la violencia en general. En este sentido, el estudio resulta ambicioso, ya que su perspectiva no es solo social y política, sino incluso ontológica. Para ello elige un abordaje que no separa la estética de la ontología, utilizando obras fílmicas y literarias para indagar en torno a la naturaleza esencialmente narcótica del poder y la soberanía, como así también para criticar la visión apocalíptica que propone el fenómeno del narcotráfico como la principal figura del Mal radical que acabará con nuestra civilización. Según el autor, habría que aplicar esa definición a las consecuencias del capitalismo en general, y no solo al narcotráfico. Pero la tesis no se limita al cine y a la literatura, sino que también aborda el fenómeno de los videos testimoniales que circulan por la plataforma virtual YouTube como modo de divulgación de los movimientos de resistencia ecologista al narcotráfico. Esta publicación también resulta relevante para nuestro proyecto ya que propone un rico cruce interdisciplinario que no solo incluye el análisis narratológico, estético y político, sino que abreva en las aguas de algunas de las propuestas filosóficas más interesantes de los últimos años, como la "crítica farmacológica" del capitalismo de Bernard Stiegler y la "ontología orientada a objetos" de Graham Harman.

El estudio de los distintos tipos de representación del narcotráfico tiene algunos antecedentes en el marco de la historia del cine latinoamericano. Un tipo determinado de cine latinoamericano ha sido interpretado como una suerte de "memoria filmada" que narra la historia del presente, en donde la figura del narcotraficante se construye a partir de cierta representación de la pobreza que encuentra en esta actividad una posibilidad (quizás la única) de ascenso social. Estos filmes corren el peligro de transformarse en una verdadera apología (Acosta Jiménez 2013). Por otro lado, al indagar la historia del cine colombiano, Pérez Murillo destaca que un abordaje que tenga en cuenta el cruce de lo social, lo político y lo antropológico no puede dejar de pasar por el problema del narcotráfico. Su objetivo general es mostrar que muchos de los filmes analizados exceden la mera denuncia para intentar pensar caminos de resolución posibles para este tipo de conflictos (Pérez Murillo 2008). Claudia Ospina, por su parte, compone un entramado analítico a partir del cruce entre la literatura y el cine colombianos.

Este cruce le permite identificar una narrativa que no resulta ajena al devenir histórico de la sociedad misma. Sin embargo, el modo de abordaje no se limita a constatar los mecanismos de representación como modos de revelación de la realidad, sino también de distorsión y oscurecimiento (Ospina 2010).

Asimismo, se ha abordado el fenómeno del narcotráfico a partir de la perspectiva de género, analizando la representación de lo femenino y lo masculino. Algunas teóricas han indagado la compleja articulación entre el imaginario del narcotráfico y el del machismo, sobre todo en el caso del cine colombiano (Skar 2007), mientras que el cine mexicano esboza, desde los años 90, una mayor flexibilidad a la hora de otorgar roles protagónicos a las mujeres (Mercader 2012). En *El Mero, Mero: masculinidad en los narcocorridos y el cine del narcotráfico* (2008), Roger Domingo De los Santos examina la representación del narcotraficante en México a partir de un grupo de películas representativas de este género que basan sus narrativas en los narcocorridos. Se trata de un subgénero de películas clase B denominado "Mexican Narco Cinema" cuya producción excede con creces el centenar de películas por año. Estas producciones de bajo costo salen en formato DVD y se viralizan en las plataformas digitales. La mayoría están inspiradas en *narcocorridos* y muchas de ellas han sido financiadas por los señores de la droga. Justamente, estas canciones relatan hazañas y biografías de los capos mafiosos más conocidos y que se popularizan en los sectores socioeconómicos más bajos. Estas historias pasaron al cine y luego a la televisión. El análisis de De los Santos está centrado en la manera en que se construye la personalidad del traficante, en el rol de los narcocorridos, en el proceso de mitificación de estos personajes y en cómo los narcocorridos como también las películas participan en un proceso de legitimación social de la figura del narco (De los Santos 2008).

En tal sentido, las representaciones del narcotráfico revisten características paradójicas: mientras algunas destacan su emplazamiento geográfico local, otras lo presentan como una fuerza omnipresente; mientras algunas enfatizan su clandestinidad, otras subrayan su permanente visibilidad; mientras algunas refuerzan su carácter criminal e ilegal, otras lo exhiben como una especie de refundación de prácticas sociales de cuasi-legalidad. No obstante, en su conjunto tales representaciones tienen un elemento en común: el vínculo del narcotráfico con el miedo y su correspondiente modo de administración y control social. Los medios de comunicación suelen representar al narco como un enemigo difuso al que se teme en un contexto de transformación de las relaciones entre el Estado y la sociedad (Reguillo 1998). Así, la representación del narcotráfico se constituye en una especie de conflicto "testigo" que se manipula dentro de un aparato cultural e ideológico más amplio.

Por otra parte, la existencia de una *narcocultura* representa, además, una nueva e importante fuente de ingreso para la industria mexicana. Asimismo, en Colombia, ha surgido un nuevo subgénero literario: las narconovelas, muchas de ellas adaptadas también con éxito al formato de telenovela. La narconovela colombiana es un género híbrido, cuya dinámica consiste en enfrentar y someter a transformaciones grupos sociales y paradigmas culturales, situándose entre lo culto y lo popular, recurriendo igualmente a modelos comunicativos de oralidad y escritura. En ellas tienen lugar el origen, desarrollo, implementación, solidificación, mutación y secuelas del narcotráfico que han repercutido en la configuración estética y axiológica del mundo representado (Jastrzebska 2013 y 2014).

Semejante proliferación de contenidos audiovisuales acerca del narcotráfico, desde fines del siglo XX a la fecha, da cuenta de la importancia del fenómeno a nivel mundial y de la necesidad de construir interpretaciones en torno a esta problemática. Y dado que las imágenes y su sintaxis provienen de elecciones específicas de las instancias de enunciación propias de cada soporte y lenguaje, un análisis de ciertas producciones audiovisuales referidas al narcotráfico permite relevar en toda su complejidad cuál es la lógica que subyace a dichas narraciones que intentan instituir significados respecto del fenómeno del narcotráfico y acerca de sus consecuencias criminales.

CONTEXTUALIZAR LA IMAGEN NARCO

Para comprender el modo en que el fenómeno del narcotráfico cobró relevancia dentro de un contexto histórico específico del que dan cuenta las ficciones analizadas, es preciso recorrer brevemente la historia del nacimiento y crecimiento del negocio de la droga en Latinoamérica.

A principios de los años ochenta, la ventana de oportunidad de los grupos colombianos traficantes de drogas estuvo ligada a las pautas sociales de consumo de sustancias ilegales en los Estados Unidos. Esto produjo una gran demanda de los derivados de la coca, ya sea en forma de un alcaloide como la cocaína para las clases medias y altas, o en el modelo de mezclas sintéticas como el crack, en los suburbios de las grandes ciudades y, en especial, entre las minorías étnicas.

Carlos Resa Nestares (2011) plantea que para terminar de entenderlo, se podría comparar lo que sucedió con el narcotráfico con el salto cualitativo que vivió la mafia ítalo-americana luego de la prohibición legal del alcohol en los Estados Unidos. En este sentido, las decisiones de los poderes públicos respecto de bienes o servicios influyen en la creación de mercados ilegales que actúan como ventanas de oportunidad para que el crimen organizado aumente su esfera de influencia.

En Colombia se vivió un gran cambio a fines de los ochenta, cuando los cárteles, que se encontraban en su auge, se vieron en la necesidad de reorientar sus rutas hacia México. En este punto, los nacientes cárteles mexicanos se vieron sumamente beneficiados por sus ventajas comparativas, principalmente geopolíticas. Más de tres mil kilómetros de desierto prácticamente despoblado es el tamaño de la frontera que une México con Estados Unidos. Por esta razón, dice Oscar Contreras Velasco, "la llegada de los mexicanos al gran mercado de la cocaína precipitó el desmantelamiento de la organización de Escobar" (Contreras Velasco 2010).

El tráfico de narcóticos fue declarado en 1987 un problema de seguridad nacional por primera vez en México por el presidente De la Madrid y luego retomado por el presidente Salinas (Serrano - Toro 1995: 32). Esta situación solo se intensificó durante la década de los noventa. Organizaciones como el Cártel de Tijuana, el Cártel de Juárez, el Cártel de Sinaloa, el Cártel del Golfo, entre otras, operaban en la frontera norte del país con una infraestructura multimillonaria. La firma en 1993 del Tratado de Libre Comercio de Norte América (TLCAN) facilitó aún más la entrada de droga proveniente de México a los Estados Unidos.

Al mismo tiempo, el narcotráfico fue resultando cada vez menos rentable para las organizaciones colombianas simplemente porque los mexicanos sacaban más dinero por cada kilo de coca. Los narcos colombianos gastaban demasiado en el proceso de fabricación, en la construcción de laboratorios y en el transporte de la droga hasta México. También debían sobornar a todos los actores necesarios para garantizar impunidad y protección. Por otro lado, los cárteles mexicanos vendían la droga a Estados Unidos a un precio mucho mayor y, como si fuera poco, los colombianos debían entregar la mitad de su propia mercancía a los mexicanos por transportarla hasta Estados Unidos. Por estos motivos, los cárteles mexicanos se enriquecían a un ritmo vertiginoso: "En el 2000, para tener el derecho a utilizar el territorio mexicano, las mafias colombianas debieron renunciar a comercializar en Estados Unidos entre 50% y 75% de la droga que ellas exportaban" (Boyer 2001: 72).

Si bien los grupos colombianos cedieron gran parte de las operaciones mayoristas y minoristas en Estados Unidos a los mexicanos, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y las organizaciones sucesoras de los paramilitares siguen controlando buena parte del cultivo de coca y el procesamiento de cocaína. Tras haber aprendido de sus errores, los grupos narcotraficantes en Colombia, México y Estados Unidos son ahora mucho más difíciles de detectar. Dejaron de ser organizaciones integradas verticalmente para convertirse en estructuras de células operativas. Muchos servicios de la cadena de producción

y tráfico se subcontratan con especialistas que no conocen el resto de la organización. En efecto, "las nuevas redes basan su supervivencia y crecimiento en el sigilo, el camuflaje y la mimética con el ambiente que transitan, detentando un bajo perfil en sus operaciones; esforzándose y superándose en los métodos de ocultamiento; y mutando constantemente en su forma y en su dinámica" (Vázquez 2011: 40).

En el extremo inferior de la cadena de producción sigue habiendo intermediarios entre los cultivadores de coca y las redes de narcotráfico en algunas regiones, sobre todo en aquellas con una mayor presencia militar y en donde las FARC no ejercen un control territorial. También en aquellas con una larga tradición de cultivos de coca. Aunque las FARC son compradoras cada vez más importantes de hoja de coca, pasta de coca y base de cocaína, los intermediarios en regiones como la serranía de La Macarena (departamentos de Meta y Caquetá) y a lo largo del río Putumayo (en las fronteras con Ecuador y Perú) siguen comprando el producto primario a los campesinos y transportándolo luego a granel hasta los laboratorios de cristalización ubicados en el departamento del Vichada y a lo largo de la costa Pacífica.

Si bien es generalizada la participación de las FARC en el negocio de la droga, la naturaleza de dicha participación varía según la región. De acuerdo con las fuerzas de seguridad colombianas, las FARC tienen presencia en 428 de los 1.098 municipios del país, incluidos 128 con cultivos ilícitos. El control que ejercen sobre poblaciones y territorios en zonas rurales les ha permitido definir las condiciones para sembrar, cosechar y procesar coca. Las FARC también son las únicas compradoras de los productos primarios de coca en las áreas que controla. Algunos de sus frentes han ascendido en la cadena para controlar el contrabando de precursores químicos y la producción de cocaína pura, y han establecido vínculos con organizaciones narcotraficantes internacionales. Las fuerzas de seguridad creen que algunos de los principales cárteles mexicanos compran hasta un 55% de la cocaína que introducen a los Estados Unidos directamente a las FARC o a través de intermediarios.

Con el fin de facilitar el envío de cocaína a los traficantes internacionales, las FARC han ido invirtiendo cada vez más en asegurar las rutas y los medios de transporte y se sabe que han establecido nexos con redes centroamericanas que sirven de trampolines para realizar operaciones más grandes en México, Estados Unidos y Europa.

Pese a los elogios de UNODC (United Nations Office on Drugs and Crime) y de los Estados Unidos por el compromiso de Colombia en la lucha contra la producción y el tráfico de droga en el último decenio –niveles sin precedentes de erradicación aérea y manual, cifras impresionantes de decomiso de cocaína, interceptación de precursores químicos importados, destrucción de laboratorios de procesamiento

y acción contra narcotraficantes y grupos armados–, dicho país sigue siendo el principal productor de cocaína del mundo: 610 toneladas en 2006 representan el 62% del total mundial.

Luego de haber alcanzado un pico de 163.300 hectáreas en 2000, la disminución en las áreas cultivadas refleja los programas de erradicación récord emprendidos con apoyo de Estados Unidos. La fumigación aérea erradicó 133.552, 138.772 y 172.000 hectáreas en 2004-2006, en tanto que los programas de erradicación manual eliminaron cultivos en 10.991, 31.285 y más de 42.000 hectáreas.

Los narcotraficantes colombianos han evolucionado considerablemente desde la década de 1980. La extinción de los grandes cárteles de la droga de Medellín y Cali en los años noventa, principalmente durante los gobiernos de César Gaviria (1990-1994) y Ernesto Samper (1994-1998), se debió en parte al alto perfil de sus líderes y a sus estructuras verticales centralizadas, que los convirtieron en blancos cada vez más fáciles de combatir. Las organizaciones narcotraficantes de la actualidad son mucho más pequeñas, pero hay cerca de 140.

El cártel del Norte del Valle (CNDV) fue la única estructura lo suficientemente sólida como para retomar el negocio de los grupos de Medellín y Cali. Asumió el control de la mayor parte del tráfico de droga y expandió sus operaciones a finales del gobierno de Samper y comienzos del de Andrés Pastrana (1998-2002). Compuesto originalmente por clanes familiares, su organización interna era menos jerárquica y más abarcadora que la de sus predecesores, pues dependía más de las filiales para el transporte y la venta. Debido a sus fricciones internas y con una presión cada vez mayor de las fuerzas de seguridad, solo siguen en el negocio unos pocos capos y sus socios, la mayor parte de los cuales han ascendido desde las filas de los viejos cárteles y establecido sus propias redes.

Las facciones más fuertes del CNDV, lideradas por Wilber Varela ("Jabón"), asesinado en Mérida (Venezuela) el 1 de febrero de 2008, y por Diego Montoya ("Don Diego") hasta su arresto en septiembre de 2007, siguen activas en toda la cadena de producción, transporte y distribución de cocaína. También en lavado de dinero. Asimismo, ejercen coerción, intimidación y dominio territorial por medio de los "Rastrojos" y los "Machos", sus respectivos grupos de sicarios para la lucha por el control de rutas y acceso al producto primario. Mientras los Machos siguen teniendo su base en el departamento del Valle, controlando laboratorios en zonas rurales y en el acceso a ciudades y pueblos de la región y a lo largo de la costa Pacífica, los Rastrojos han buscado llenar el vacío que dejó la desmovilización del grupo paramilitar Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), expandiendo su influencia en los departamentos del Valle, Cauca, Nariño, Chocó y Putumayo. Montoya centralizó el control operacional; Varela tendía a depender más de operadores independien-

tes y grandes socios externos. A ambos les pagaban con frecuencia por "prestar sus nombres" a operaciones de narcotráfico en las que, aparte de eso, mayormente no participaban.

El desmantelamiento de los grandes cárteles propició el surgimiento de individuos y grupos especializados en transporte y lavado de dinero. Algunos de los socios de los cárteles de Medellín y Cali en los años ochenta y noventa, como "Beto Rentería" y Salomón Camacho, han mantenido un perfil más bajo uniendo fuerzas con operadores mayores, como Juan Carlos Abadía ("Chupeta"), arrestado en 2007, y Hermágoras González ("El Gordo"), capturado en Venezuela el 9 de marzo de 2008, para concentrarse en el lavado de grandes sumas de dinero a través de inversiones legítimas. Otras personas han adquirido reputación como facilitadores de transporte internacional. Fabio Ochoa Vasco ("Carlos Mario") ha sido vinculado con el transporte de cocaína y el lavado de dinero vía Caribe hacia México; Eduardo Restrepo Victoria ("El Socio") sería el enlace con el cártel de Tijuana en México, pues ya estuvo asociado con Varela; Daniel Barrera ("El Loco") obtendría droga de las FARC, a las cuales provee de precursores químicos, y se ha asociado con grandes traficantes para sacar droga desde el aeropuerto internacional de Bogotá.

Las autoridades temen el surgimiento de una nueva generación de emprendedores narcotraficantes de bajo perfil que son difíciles de detectar, dado que subcontratan gran parte de la cadena. Las redes de narcotraficantes que fungen de empresarios en ciudades grandes y medianas exportan de manera regular pequeñas cantidades de cocaína por varios medios, como servicios postales, correos humanos (mulas), vuelos comerciales y barcos de carga.

Después de 25 años de discusión, las relaciones entre la pobreza, la marginación y el narcotráfico son más que evidentes. A modo de ejemplo se podría mencionar que a pesar del "Plan Colombia" (2000-2005) y de los severos golpes propinados a las FARC por sucesivos gobiernos colombianos, al no haberse abordado los problemas de fondo relativos a la concentración de la propiedad de la tierra y a la existencia de mafias locales, no se han podido resolver los problemas estructurales que permiten y facilitan la existencia de las FARC como una alternativa viable entre el campesinado (Soberón 2011).

Esta proliferación de cárteles también puede observarse en México aunque no de modo conclusivo, debido a que el cártel de Sinaloa aún muestra rasgos jerárquicos, visibles y federativos. En ese país, el cártel de Tijuana y el cártel de Juárez dominaron el narcotráfico durante la década del 2000, lo que impulsó al presidente Fox a desmantelarlos, con un éxito parcial, ya que tal acción suscitó "el surgimiento de al menos cinco principales nuevas organizaciones de narcotráfico y una multitud

de cárteles de menor envergadura, y poco conocidos: Sinaloa, Golfo, Familia Michocana, Beltrán-Leyva y los Zetas" (Bagley 2013: 109). Otros ejemplos del ambivalente efecto que produce esta incursión estatal en el narcotráfico es el crecimiento de las maras en países como Honduras y Guatemala o el Comando Vermelho en Río de Janeiro.

La globalización del neoliberalismo, pensada no solo como un sistema económico sino también como forma de vida que moldea la percepción de lo cotidiano, es un contexto insoslayable a la hora de enmarcar cualquier investigación social en la actualidad. Si bien nuestro trabajo no es una excepción, nos proponemos hacer foco en la realidad latinoamericana sin dejar de tener en cuenta el contexto global. Indagar estos cambios desde América Latina nos obliga a buscar conocimiento desde una *epistemología fronteriza* en la que se evidencia un modo de conocimiento "que surge de los desplazamientos de territorio, de oficios y de lenguas" (Gago 2014: 28).

COMPRENDER EL FENÓMENO NARCO

Según el Informe Mundial sobre las Drogas (2016) publicado por la Oficina de las Naciones Unidas contra la Droga y el Delito, "alrededor de 250 millones de personas de entre 15 y 64 años consumieron por lo menos una droga en 2014". Junto con otros factores, es esta enorme demanda lo que provoca que las drogas constituyan "hoy el mercado ilegal más importante" del mundo (Bergman 2016: 18).

En Argentina, el 6 de noviembre de 2016, la Comisión Nacional de la Pastoral de Adicciones y Drogadependencia presentó un documento bajo el título "Emergencia nacional: ni un pibe menos por la droga", donde aclaraba que este problema no está vinculado directamente con un gobierno determinado sino que se trata "de un problema que fue creciendo y, como una espiral, avanza profundizando el deterioro de la vida de nuestros jóvenes y destruyendo el tejido social". Ahora bien, a diferencia de los pronósticos de "mexicanización" de la Argentina en materia de narcotráfico denunciados recientemente por el papa Francisco, Bergman prefiere hablar de una "argentinización", es decir, del "desarrollo de mercado doméstico abastecido por bandas locales, muchas de ellas familiares. Pero el envío de cocaína a Europa sigue siendo controlado por bandas internacionales de mayor porte" (Bergman 2016: 286). Sin embargo, Bergman precisa que Argentina cuenta con los mayores niveles de consumo de la región, si bien está muy lejos de los alcanzados en Estados Unidos, Canadá u otros países de Europa occidental. Los consumos se orientan al cannabis y la cocaína como los derivados de la hoja de coca fumable (paco, crack).

"Mexicanización" o "argentinización", el narcotráfico no solo anula la autonomía de los que consumen sustancias ilegales, diezman-

do generaciones, sino que al cooptar ciertas esferas de la estructura estatal se garantiza su continuidad en el tiempo, pues permite que una banda narcotraficante con posición hegemónica sea protegida y su rival, perseguido por las fuerzas de seguridad. Según Marcelo Saín, es la "ausencia" o "debilidad" del Estado lo que produce este tipo de criminalidad: "Desde la instauración de la democracia llevada a cabo en diciembre de 1983, la política argentina y, en particular, los sucesivos gobiernos nacionales y provinciales, se desentendieron de los asuntos de seguridad pública" (Saín 2015: 10). Según Saín, existe una suerte de "doble pacto" entre, por un lado, la política y la policía, y por el otro, la policía y el crimen. Este alejamiento de la política de los temas de seguridad le permitió a la policía un margen de maniobra que, lamentablemente, lejos de ser eficaz, consistió en "permitir cierta criminalidad mediante un pacto manifiesto con miembros de grupos criminales en el que se acuerda 'cómo' y 'cuándo' se llevan a cabo las actividades ilícitas […] Dicho de otro modo, se estableció cuánto delito se tolera" (Saín 2015: 14). Si esto es así, este problema no se explica mediante la alusión a la "ausencia" del Estado, sino, por el contrario, a la existencia de una red institucional estatal que permite, precisamente, que este tipo de criminalidad se desarrolle, dado que sin ella no podría organizarse.

Por otro lado, el narcotráfico plantea un problema novedoso a nivel global: el de ser un enemigo del Estado que no posee coordenadas espacio-temporales, es decir, que no se presenta en un tiempo y en un lugar determinados. Es omnipresente y está oculto a la vez: "Por este motivo no se puede hacerle la guerra en términos tradicionales: no hay bastiones, castillos ni fortalezas a tomar por las armas. El otro no es una amenaza externa, sino una realidad inherente a la sociedad que la pretende combatir" (Vázquez 2011: 13).

Esto último podría explicar en parte el fracaso recurrente de la mentada "guerra contra las drogas" propuesta ya por Nixon en 1971 (aunque él no fuera quien acuñara esta desafortunada expresión). La utilización tanto de un concepto como de una lógica tradicionales para abordar un fenómeno inédito no puede sino arrojar efectos negativos. Las guerras se libran contra enemigos identificables, se "declara la guerra", se tienen protocolos, las acciones libradas en el teatro bélico pueden ser juzgadas luego de finalizado el conflicto, se cuida a los enfermos, etc. Nada de esto ocurre en la lucha armada contra el narcotráfico, donde impera un objetivo de aniquilación, paradójicamente, de un enemigo difuso y, por momentos, invisible.

Debido a la naturaleza peculiar de este conflicto, los especialistas registran un "efecto globo" en la "guerra contra las drogas", pues al eliminar ciertos cárteles de una zona, la producción de droga y el narcotráfico se presentan en otra, del mismo modo en que al presionar

una parte de un globo el aire se distribuye en otra pero permanece constante. Pese a las violentas, sangrientas y costosas acciones armadas contra determinados cárteles, principalmente en regiones de producción de las drogas –no de distribución y de consumo–, lo único que se ha logrado hasta ahora es el corrimiento de la producción y distribución a otros países. Pues los países han hecho poco o nada para desactivar la demanda. Actualmente, "el valor de todas las drogas ilícitas vendidas anualmente en Estados Unidos podría ser tanto como 150 billones de dólares" (Bagley 2013: 100). Mientras que en Argentina "se puede establecer que el mercado doméstico de las drogas ilegales […] tiene un piso mínimo de 500 millones de dólares al año en valor de venta minorista" (Bergman 2016: 283).

Pero volviendo al tema de las acciones coordinadas desde Estados Unidos contra el narcotráfico, hace unos pocos años Bruce Bagley afirmaba algo que ya está sucediendo: "las actuales matanzas vinculadas a los estupefacientes que se producen en México son, en parte, atribuidas directamente a las victorias parciales en las guerras contras las drogas sucedidas en Colombia recientemente por medio del Plan Colombia. Si la Iniciativa Mérida, el plan trazado por Estados Unidos actualmente implementado en México, obtiene resultados similares a los del Plan Colombia, no se detendrá o finalizará el narcotráfico o el crimen organizado en México o en la región. El resultado más esperable consistirá en que tales medidas profundicen la clandestinidad en México mientras presionen para que muchas actividades de contrabando y operaciones de redes criminales se establezcan en países vecinos como Guatemala y Honduras, para luego regresar a Colombia y a los Andes" (Bagley 2013: 104).

Del mismo modo, Tokatlián impugnaba como obsoleto el paradigma prohibicionista que subyace a la guerra contra las drogas y proponía "concebir una serie de acciones preventivas (por ejemplo, en materia de crimen organizado), compensatorias (por ejemplo, en materia de una estrategia agraria amplia que incluya reformas importantes), colaborativas (por ejemplo, a favor de una modificación sustantiva del actual régimen internacional antidrogas) y alternativas (por ejemplo, a favor de una modificación sustantiva de un sistema de regulación de drogas diferenciado según sustancia" (Tokatlián 2009: 340). En contraste con estas ideas, la persistencia en la militarización de la lucha contra las drogas y en la criminalización del adicto no ha hecho sino aumentar el narcotráfico, el número de adictos y los crímenes de todo tipo vinculados al manejo del negocio.

Nuestro análisis sobre las transformaciones culturales y sociales que operan en la región se inscribe en un contexto social, político y económico en el que se han instalado otras formas de vincularse a

partir de diversos acercamientos entre culturas. En afinidad con las características predominantes del capitalismo tardío, una buena parte de estas nuevas formas de relación emerge con fuerza del narcotráfico como una industria que se desarrolla a nivel mundial pero que adopta modulaciones peculiares en cada región: "En realidad, cada país tiene el narcotráfico que deja florecer. Ni la realidad mexicana, ni la colombiana ni la de otras latitudes en este tema puede entenderse fuera de su contexto histórico, social y político, ni puede replicarse con facilidad en otros entornos" (Tokatlián 2017: 126). Este fenómeno produce la aparición de nuevos actores políticos que operan con solvencia sobre los problemas de la comunidad.

El narcotráfico es una actividad delictiva compleja que consiste en la comercialización de droga que, debido a su ilicitud, requiere de una serie de operaciones en las que intervienen, de una forma u otra, diversas personas de manera coordinada. Estas operaciones adquieren un carácter transnacional que se beneficia del modo de organización globalizada que es su contexto actual. En una investigación reciente, Sebastián Cutrona explica las razones por las cuales Argentina ha tenido un rol fundamental durante los últimos diez años en relación con la industria global de drogas ilegales: "La evolución de esta tendencia surge de al menos cinco factores específicos. Primero, Argentina ha desarrollado una industria química extensiva que provee los precursores necesarios para la elaboración de la cocaína […] Segundo, se aprecia un crecimiento del número de laboratorios clandestinos –a menudo referenciados como 'cocinas'– que refinan cocaína pura contrabandeada desde Bolivia, Perú y Colombia antes de embarcarla a Europa y, en menor medida, a África […] Tercero, las sobras de las hojas de cocaína, las cuales a menudo contienen alcaloides y residuos químicos, están siendo comercializadas progresivamente en el mercado local a través de la diferentes variantes de PBC […] Cuarto, la incautación de pastillas de éxtasis se incrementó en un 2900 por ciento entre 2011 y 2013 […] Quinto, desde que el mercado de efedrina fue desregulado antes del 2005, muchas redes de crimen organizado –especialmente cárteles mexicanos– compraron efedrina, principalmente desde India y China a bajo costo (entre 50 y 100 dólares) para utilizar esta sustancia para el narcotráfico" (Cutrona 2016: 173-174).

Dentro de ese marco, el narcotráfico se establece como una forma de criminalidad organizada, es decir, como un conjunto de comportamientos y conductas delictivas que trascienden el ámbito nacional. Este tipo de comportamientos disuelve las fronteras y busca estrechar lazos entre los Estados que facilitan las operaciones comerciales. De esta manera, los sujetos migran de un lugar al otro con el objeto de obtener ganancias. Esto supone la rearticulación de territorios, autori-

dades y derechos. Estas nuevas prácticas económicas han sido pensadas como "ensamblajes" globales y nacionales que combinan órdenes espaciotemporales diversos y producen nuevas zonas de intervención sin reglas definidas. Los nuevos actores responden, entonces, a otras lógicas de organización (Gago 2014: 53-55).

Al mismo tiempo que se extiende este nuevo modo de organización, los Estados nacionales refuerzan la penalización. En su afán por tomar un lugar paternalista y protector de la salud mental y la conducta de los habitantes, los Estados buscan reprimir el narcotráfico. Si bien se aprecia cierta reglamentación de la producción, comercialización o consumo de cannabis en algunos estados de Estados Unidos, en Uruguay y en nuestro país con la tímida y "sugerida" por la JIFE aprobación de la ley 27.350 en el año 2017, prevalece un clima punitivista y militarista global con respecto a las drogas ilegales. Como lo demuestra la última Sesión Especial de la Asamblea General de Naciones Unidas (UNGASS 2016), donde "no se avanzó de manera significativa respecto del desmantelamiento del prohibicionismo", ya que en "las 27 páginas del texto no se hace mención alguna a una política favorable a la reducción de daños, esto es, a una práctica más sensible a los efectos que producen las drogas en individuos, familiares, barrios y ciudades" (Tokatlián 2017: 108). En vez de reducir este delito, con ello se generan condiciones aún más propicias para que se difunda. Esta política punitiva tiene el efecto de estimular el consumo y, por ende, subir los niveles de demanda. Los Estados contribuyen, de este modo, a la creación de narcoempresas que se expanden al tiempo que generan narcoculturas.

Estas nuevas formas de organizar la economía reclaman la participación de nuevos actores políticos, necesarios para "la producción y la comercialización de sustancias ilícitas". De este modo, los ensamblajes económicos alternativos y paralelos a la ley ofrecen, cada vez más, "oportunidades de trabajo ilícito a los sectores más marginados de la sociedad" (Giacomello 2012: 86).

Este panorama permite determinar que las prácticas ligadas al narcotráfico se presentan como una forma de "ganarse la vida" por lo general para muchos jóvenes empujados a involucrarse en este negocio. Sumarse a esta actividad significa una forma de ascenso social, aun cuando ello implique un empleo no regulado e ilícito. Este nuevo modo de producción obliga a repensar las formas de trabajo transnacional (Gago 2014: 133-137).

América Latina en particular ha sido un lugar muy fecundo para la reproducción de la actividad por medio de la inmigración. En el contexto regional, el neoliberalismo ha condicionado al continente para reproducir políticas que impulsan una idea de libertad entendida como capacidad emprendedora, autogestión y búsqueda de seguridad perso-

nal. Según Gago, esto pone en juego nuevos modos de vida que, en los últimos años, han logrado "cierta forma de abundancia" relacionada con nuevas formas de vivir el consumo (Gago 2014: 10).

Buena parte de la bibliografía da cuenta de que los sectores sociales de bajos recursos buscan sustancias adictivas y las utilizan para suavizar o mitigar el sufrimiento, evadir y postergar la carencia en pos del goce inmediato. Estos grupos sociales pueden consumir distintas sustancias como marihuana, paco o crack, anfetaminas, ácido lisérgico y otras. Mientras que los sectores medios y altos, tanto como ejecutivos, atletas, músicos actores, intelectuales, escritores, etc., lo utilizan como una forma de escape en busca del placer o para la elevación de la capacidad de trabajo, es decir, una forma de alargar la jornada productiva y ser más creativos. Estos sectores suelen consumir cocaína de mejor calidad.

El narcotraficante, sin embargo, es considerado por la ley como uno de los mayores delincuentes, es decir, como un homicida (Morales 2006: 11). La actividad que desarrolla interviene en los distintos estadios del "ciclo de la droga". Uno de esos momentos es el de "traficar", que en sentido gramatical significa comerciar o negociar, esto es, realizar actos de comercio que tienen un carácter verdaderamente mercantil. Por eso, al hablar de tráfico de drogas ilícitas deberíamos pensar en la comercialización (actos de compraventa) de dichas sustancias (Morales 2006: 11). Otros autores consideran que "tráfico" se relaciona con la labor que abarcaría cualquier modalidad de manipulación sobre la droga. Esto, por ejemplo, conduce a una equiparación del tráfico con el tránsito. Esto sugiere que cualquier ligazón de un sujeto con la droga se constituye como parte del delito. Nuestro trabajo profundiza la cuestión del *tránsito*, ya que este se relaciona con el modo en que dicha actividad llega y se diversifica en la región, tomando fuerza en los últimos años en países en los que el ciclo de la droga no estaba tan presente.

En Latinoamérica los sujetos transitan con decepción una vida en democracia a la que según parece le ha llegado el fin de la norma. Algunos grupos viven fuera del derecho y atraviesan circunstancias de ilegalidad como única salida para subsistir. La antropóloga argentina Rita Segato (2013) denomina "doble realidad" este entramado con un costado visible y otro invisible. El primero constituye una realidad ligada a la idea de Estado de derecho que regula la vida de los ciudadanos y el segundo se instala como un "segundo Estado" con reglas propias. Ambos responden a economías distintas: la primera proveniente de la economía formal y la segunda, de las transacciones del narcotráfico y de la delincuencia. Estas dos realidades ponen en evidencia la vulnerabilidad del Estado y sus fallas. Por lo tanto, existe un "desdoblamiento (que se observa en casi todas las instituciones de regulación: desde los bancos hasta la policía) en el que funciona lo que hay que desentrañar:

la magia y la fuerza con la cual los dispositivos de control identifican y subsumen las máquinas de guerra en los territorios, en las economías y en los discursos" (Segato 2013: 08).

De este modo, cuando el ciudadano habita una democracia que produce y reproduce desigualdad, el poder no es otro que el que surge de la práctica regular de actos criminales impunes. Se trata de una cierta "exhibición de impunidad", de "espectacularizar el hecho más allá de la ley", pues es allí donde se sellan alianzas que cumplen con la "ejemplaridad por medio de la cual se refuerza el poder disciplinador de toda ley" (Segato 2013: 29). Esta forma de actuar vincula las acciones de los ciudadanos con la administración pública y constituye así lo que Segato llama un "segundo Estado" que controla también por debajo de la ley.

De esta manera, los actos criminales constituyen "un sistema de comunicación", configuran una suerte de lenguaje de la violencia que una vez instalado en la sociedad resulta muy difícil eliminarlo. Se vuelve una práctica regular que instaura un poder al margen del soberano y advierte a la población sobre las herramientas poderosas de un grupo que concita la lealtad y comunión entre ellos y que, además, se basa en alianzas fiables dentro del Estado.

Latinoamérica nos obliga a interpretar, en los discursos sociales, la violencia generada por el narcotráfico. Esta interpretación supone para Segato "proponer modelos explicativos" que develen el circuito de lo que no es visible en las acciones que son necesarias para poner en marcha una maquinaria dominada por el crimen. El objetivo de esta maquinaria es plantar una norma por fuera de la ley a partir de actos que impliquen "una ejemplaridad que se constituye como una amenaza paralizante" sobre el cuerpo de las personas (Segato 2013: 55). Esta ejemplaridad se muestra como una forma de ejercer soberanía sobre los cuerpos de las personas en un territorio dado (Segato 2013: 55).

Se trata, entonces, de analizar las maneras en que se representa este nuevo modo de producción social al margen de la ley y las relaciones sociales que derivan de ello. El "narcomundo" aparece, entonces, como tema de las industrias culturales y son los medios masivos de comunicación los que reproducen la "narcocultura", en una suerte de juego que combina los narcocorridos, el narcocinema, las narconovelas y las narcoseries. Lo que allí se pone en juego no es otra cosa que representaciones sociales producidas por sujetos cuyas respectivas historias de vida se inscriben en un devenir cultural signado por el fenómeno de la droga.

LA EMERGENCIA DE UNA NARCOCULTURA EN LOS NARCOCORRIDOS

El corrido es una forma literaria épica-lírica-narrativa de tipo popular, donde se expresan los sentimientos o acontecimientos de un pueblo. Sus temas son el amor, el odio, la muerte, el dolor, entre otros. También

expresan acontecimientos históricos, como las victorias o derrotas en batallas. El corrido mexicano surge en la segunda mitad del siglo XIX como medio de información: era el periódico de los analfabetos y de todos aquellos que no podían acceder a otro canal de comunicación. De este modo, el corrido pronto se transforma en México en "la memoria colectiva de la nación y plasma los acontecimientos relevantes que atañen a una comunidad o grupo social en específico. (…) El texto del corrido funcionaba como la base para construir la realidad colectiva del mexicano" (Reyes 2011:48).

Pero es recién en el siglo XX cuando el corrido cobra mayor fuerza y se convierte en un género popular. La gente se informaba a través de los corridos en las calles y las plazas de las ciudades (Valenzuela 2010). "El corrido es una forma musical épico-lírica narrativa derivada del romance castellano […] se le llama corrido porque hace relación ininterrumpida de un hecho" (Meléndrez 2011: 48). Los españoles lo trajeron a México y fueron amoldados a los hechos mexicanos (Reyes 2011). El corrido duraba unos pocos minutos y los narradores optaron por hacer copias del suceso para luego venderlas. Los corridos se fueron modificando y en la década del 70 "se hace artificioso y falso, pierde frescura y originalidad e imita los corridos de la revolución sin éxito. Se utiliza para ensalzar políticos y próceres prefabricados" (Ramírez 2017). Generalmente se componen de estrofas de cuatros versos. La música sigue la métrica que la letra le impone, lo más común es el compás de tres tiempos, porque la finalidad es que se entienda la letra. En el corrido prima la letra por su valor noticioso y propagandístico, en cambio la música "es simple acompañamiento del canto narrativo marcado por la posibilidad de una alta significación social "(González 2010: 4). Sin embargo, en la elaboración de un corrido no todo queda reducido a la letra, pues la música imprime fuerza al relato (Burgos Dávila 2011).

El narcocorrido es una expresión musical popular que se desarrolla en México a partir del corrido del siglo XIX. Sus piezas relatan las historias del narcotráfico y de sus protagonistas. Ya desde 1920 comienzan a relatarse historias de hombres que se dedicaban al narcotráfico. Estas primeras composiciones generalmente condenaban el narcotráfico y los protagonistas terminaban siendo asesinados o traicionados. Recién a partir de 1970 los narcocorridos toman las características actuales y narran historias del negocio de la droga y de quienes trabajan en él. Los capos narco son representados como héroes respetados y queridos. Muchos narcocorridos tocan el tema del amor y la traición en el marco del narcotráfico. A comienzos del siglo XXI comienzan a narrarse historias cargadas de violencia y de amenazas hacia las autoridades. En la actualidad son muy populares entre la población juvenil, que los escucha a través de los medios virtuales como YouTube, ya que

en otros formatos fueron censurados por el gobierno por considerarlos una apología del crimen y la droga.

La producción de droga en México comenzó durante la Segunda Guerra Mundial, cuando el gobierno mexicano estableció un convenio con el estadounidense por el cual México se comprometía a sembrar amapola en el municipio de Badinaguato, enclavado en la sierra sinaloense, para abastecer de morfina y materia prima para la producción de medicamentos que se requerían para los soldados en batalla (Moncada 2004: 17). Pero terminada la guerra, se prohibió la comercialización de la adormidera y la marihuana y así comenzó el tráfico clandestino de estos productos. El cultivo de la adormidera se convirtió en un negocio muy rentable a corto plazo. Los estados de Sonora, Sinaloa, Chihuahua y Durango concentraron la mayor parte de la producción.

En la zona serrana comenzaron a surgir familias que se dedicaron a la producción de morfina y luego, a la distribución y comercialización de la adormidera (planta de donde se extrae la morfina). Estas familias se dedicaban en general al oficio de la goma, pero no era tan rentable como la producción de morfina. Según Juan Fernández Velázquez, este proceso de producción y comercialización se realizaba en pequeños laboratorios y rápidamente se convirtió en un negocio familiar "donde estaban también involucrados el honor y la lealtad" (Fernández Velázquez 2010: 4).

El narcotráfico se consolidó como empresa y la bonanza económica comenzó a reflejarse en las zonas rurales. "Era muy común encontrar en el medio de la sierra, casas ostentosas y de grandes extensiones territoriales. Es el narcotráfico quien se encarga de contrarrestar la pobreza (…)" (Fernández Velázquez 2010: 5). De la mano del narcotráfico se consolidó en México el crimen organizado, que continúa hasta la actualidad con la complicidad del gobierno. Con la corrupción gubernamental hubo un incremento de la pobreza en las zonas rurales y un aumento de la cantidad de secuestros, extorsiones y cateos domiciliarios. Además, recrudeció una alarmante escenificación de la crueldad, caracterizada por la aparición de cadáveres en la vía pública y hombres colgados de los puentes, sobre todo a partir de 2010 (Valenzuela 2010).

El primer corrido dedicado a un narcotraficante fue El Pablote, consagrado a la memoria de Pablo González, un criminal de Ciudad Juárez. Compuesto por José Rosales y grabado en 1931 en Ciudad Juárez, este narcocorrido narraba las circunstancias de la vida y muerte de González, un narcotraficante de alto nivel que formaba parte de la organización de Enrique Fernández, apodado el Al Capone de Ciudad Juárez, pese a que se lo consideraba un filántropo. El Pablote, en cambio, no dejó un buen recuerdo en la gente, "su fama era de un personaje abusivo, parrandero y violento (…). A diferencia de muchos de los narco-

corridos de hoy en día, El Pablote no es un panegírico del protagonista. Al contrario, narra su necedad y prepotencia" (Ramírez Pimienta 2016: 43-44). De todos modos, la vida de este criminal es muy difícil de verificar por su actividad clandestina y el corrido, que se escribió según los datos publicados en los periódicos, narra los hechos de la siguiente manera:

El sábado once de octubre
En el salón popular,
Ay quién lo habría de decir
Que al Pablote han de matar.

El Pablote era temido
En todita la frontera
Y quién lo habría de decir
Que de ese modo muriera.

A las tres de la mañana
En el cabaret estaban,
El Veracruz y el Pablote
A un policía maltrataron.

Que horrible estás tecolote
Dijo el Pablote por cierto
Si así vivo estás tan feo
Más feo te verás muerto.

Robles sí era el policía
Que ahí fue comisionado
No contestó a los insultos
Por temor a ser golpeado.

Pero el Pablote de nuevo
Insultos le dirigió
Y diciéndole ay te va
Dos balazos le aventó.

Robles viendo este peligro
En la barra se escondió
Pero el Pablote de nuevo
Más balazos le dio.

Ya viendo Robles aquello,
Ya viéndolo de perdida,
Vuelven a echarse balazos
Pues se me hace tan arriba
Agarrándose la cara
El Pablote cayó herido.

La bala cuarenta y cinco
El pecho le atravesó
Y casi instantáneamente
Muerto en el suelo cayó.

Hace diez meses exactos
A Teódulo Álvarez mató
Y quién habría de decir
Que con la misma pagó.

Llegaron los policías
Cuando todo había pasado
Y entre un charco de sangre
Estaba Pablo tirado.

Y Robles si no por héroe
Se entregó a la policía
-Si la vida le arranqué
Fue por defender la mía.

Martina y los cantineros
Dijeron lo que pasó
Pablote quería matarlo
Y por eso le disparó.

El domingo por la tarde
Lo llevaron a enterrar
Y la Nacha ante el cadáver
Cómo le había de dejar.

El Pablote era temido
Pero su día llegó

Sacó la cuarenta y cinco
En defensa de su vida.

Sacan los dos las pistolas
Y se oyen nuevos disparos
Los dos balazos de Robles
En un pilar retacharon.

Carnitas y Policarpio
Que dos amantes mató.

Y aquí termina el corrido
De González el Pablote
Que murió en El Popular
A manos de un telocote.

Este corrido[1] fue escrito poco después de que hubieran ocurrido los hechos y la narrativa es la misma que contaron los periódicos. Se trata de un narcocorrido porque el Pablote pertenecía al negocio de las drogas junto con su esposa la Nacha y porque presenta todos los elementos del género: la presencia de armas, de la policía y de un desenlace trágico.

Aquí se describe al Pablote como una persona violenta, peligrosa e irascible. En el primer párrafo se marca lo sorpresivo del hecho, por ser el protagonista un hombre tan temido en su pueblo. Su muerte ocurre en un cabaret a manos de un tecolote (policía que trabaja en horarios nocturnos), a quien se presenta como valiente y prudente porque en ningún momento provoca al narcotraficante. El policía ignora al Pablote hasta que no le queda más remedio que defenderse. En esta composición se enaltece a Robles y se condena al Pablote.

En efecto, al comienzo los narcocorridos no honraban a los narcos. El protagonista no era necesariamente un héroe sino un ejemplo de cómo no se debía vivir; pero, por otra parte, según afirma Ramírez Pimienta, "corridos como El Pablote nos permiten historizar el mundo de la criminalidad temprana de la región de Ciudad Juárez y El Paso (…) Es una muestra de canto precursor de lo que ahora se conoce como narcocorrido" (Ramírez Pimienta, 2016:55).

Después de El Pablote se compusieron otros narcocorridos, entre ellos: Por Morfina y Cocaína (1934), de Manuel Cuellar Valdés, y El Contrabandista (1934), de Juan Gaytán. En ambos casos se trataba de historias en las que los narcotraficantes caían presos.

Raquel Miserachi (2016) sostiene que recién en los años setenta comenzaron a componerse corridos que narraban la historia de los capos del narco y de sus negocios ilegales como grandes hazañas, es decir, donde no se condena a los narcotraficantes. Así, los narcocorridos constituyen versiones actuales de los corridos de bandidos mexicanos, solo que ahora los protagonistas son narcos (Ramírez 2017). La mayoría

1 "El Pablote" está citado según la composición de José Rosales. Vocalion 8450. Tanto este como los demás corridos fueron consultados en: Frontera Collection of Mexican American Music. University of California, Los Angeles Library: http://frontera.library.ucla.edu//.

tocan las hazañas de los capos de la droga y eventos más significativos del negocio conocidos a través de la prensa. Otros critican los costos sociales del narcotráfico y advierten sobre sus consecuencias (Valenzuela Arce 2010). En los narcocorridos abundan las adjetivaciones y las comparaciones con animales (puma, gallo, pantera) para describir la fuerza, el poder y el valor de los protagonistas. Además, existe una apología de la violencia y reproducen patrones de conductas desiguales y agresivas hacia la mujer (Moncada Cota 2004).

Estas composiciones musicales han tenido gran difusión fuera del mercado tradicional gracias a la fama de los intérpretes. Se escuchan de forma clandestina pero la censura no parece afectarlos. Muchos cantantes de narcocorridos son contratados por particulares no relacionados con la vida ilícita para shows privados (Burgos Dávila 2011).

No son pocos los autores que defienden la divulgación del narcocorrido puesto que los consideran una valiosa fuente de información no oficial que, por lo tanto, propicia otra versión de los hechos más cercana a la realidad. Además consideran que al ser un elemento cultural, no debe ser censurado: "El narcocorrido se encuentra presente en la vida cotidiana de Culiacán y de otras regiones de México, cuenta con la aceptación mayoritaria de los jóvenes, para escucharlo o estudiarlo no hace falta ir a buscarlo a un sitio particular o a un grupo de personas específicas, solo hace falta salir a la calle y seguir los sonidos y ritmos que forman parte de la ciudad" (Burgos Dávila 2011).

Según Astorga (1997), la música fue el vehículo para dar a conocer al público una versión diferente de la historia. En México el corrido siempre fue un medio para difundir aquellos discursos sociales que no formaban parte de los discursos oficiales: "Los narcocorridos se convirtieron en la socio-odisea musicalizada de una categoría social que de marginal pasó a ser omnipresente, que estaba en pleno proceso de autoconstrucción de una nueva identidad tratando de deshacerse del estigma que la había acompañado desde su nacimiento. Los compositores de los corridos pusieron en palabras el universo simbólico de los traficantes" (Astorga 1997: 4). El éxito comercial de este fenómeno musical puso fin al monopolio estatal de la producción simbólica acerca de los narcotraficantes. Esta es la razón, para Astorga, de que recaiga sobre ellos la censura. Lo cierto es que los narcocorridos, aun en la clandestinidad, se propagan por todo México y Estados Unidos a través de los medios electrónicos.

Se trata, entonces, de un género musical que intenta romper con las instituciones formales para "mostrar una institución incipiente dentro de la ilegalidad o clandestinidad. Se encuentra que los narcocorridos han tomado tanta fuerza que forman parte de la idiosincrasia mexicana desde hace 30 años, especialmente en la construcción de la identidad

norteña, hacia finales del siglo XX (…) A su vez, se han convertido en un modo popular, donde los oyentes de este fenómeno musical adoptan el modo de vestir, el modo de hablar y hasta el modo de actuar (…)" (Meléndrez 2011: 47). Los corridos del narcotráfico desgastan las ideologías nacionales y por ello "surgen sociedades desgravitadas, las cuales cuentan con la presencia indócil de una cultura extremadamente violenta" (Meléndrez 2011: 49).

Como dijimos anteriormente, los narcocorridos describen las actividades propias del tráfico de drogas. No siempre los temas centrales son las hazañas de los narcos, sino que toman todos los fenómenos sociales que son consecuencia del narcotráfico, como la inseguridad, la violencia y la destrucción del tejido social que ponen en riesgo la salud, la educación, la economía y la seguridad (Burgos Dávila 2011). También narran todos los aspectos del contrabando: cómo se lleva a cabo, qué se usa, cómo se transportan las armas. Asimismo, se describen el estilo de vida y las costumbres asociadas a esta actividad, en las que se exalta la hombría y el código de ética del traficante (Meléndrez 2011). El grupo CALIBRE 50 –uno de los más exitosos en narcocorridos– admite: "Cantamos lo que leemos en los diarios, lo que vemos en las noticias (…) siempre cantamos sobre la verdad (…)" (Camhaji - Valenzuela 2015). Sin embargo, De la Garza Chávez (2011) concluye en su análisis sobre los narcocorridos que son individualistas y que les dan importancia a la suerte y al destino. Todo el ámbito de la ilegalidad se guía por patrones de excelencia similares a los de las esferas legitimadas. Por otra parte, el dinero es la gloria del varón porque trae aparejados mujeres, placeres, independencia y reconocimiento. El corrido El bucanero es un ejemplo del significado que se le da al dinero:

> La pobreza es el infierno
> Ya lo pude comprobar
> Y desde que entré al negocio
> La gloria empecé a gozar:
> Dinero, vino y mujeres
> Me sobran pa' pachanguear

Otro tema de los narcocorridos son las historias de amor y desamor. Moncada Cota (2004) analiza el corrido Contrabando y traición, que narra la relación de una pareja de narcotraficantes que termina con el asesinato del hombre a manos de su mujer. Esta es una de las primeras composiciones en las que el rol femenino aparece como protagonista de un crimen. Para el autor, las relaciones de amor son conflictivas, la traición desencadena la ira, el dolor y el resentimiento, cuyos desenlaces suelen ser fatales.

El narcocorrido aparece aquí, claramente, como una evolución del corrido tradicional. En las historias se exhiben elementos que sustituyen punto a punto aquellos otros de primordial relevancia en los corridos de antaño: "Las camionetas arregladas toman el lugar del caballo; las armas de rigor como el R15 o el AK-47 sustituyen al rifle o a la carabina de la revolución; bebidas como el aguardiente, el jerez o el tequila son relevados por el whisky o el coñac; el cigarro o el puro son minimizados ante drogas como la cocaína, la marihuana y la heroína" (Moncada Cota 2004: 52).

Para Burgos Dávila (2011), los narcocorridos retoman temas como el desafío, la ilegalidad y la traición. También es dable observar muchos rasgos comunes entre los traficantes contemporáneos y los héroes revolucionarios del pasado. Por su parte, Astorga (1997) sostiene que en algunos corridos se mezclan los traficantes de los años 40 con los bandidos del siglo XIX. Se incluyen además militares revolucionarios que se mataron entre sí por una disputa tan solo por el hecho de haber muerto en forma violenta. En esta mezcla de personajes, lo que tienen en común es la actividad ilícita y la utilización de armas para lograr sus fines.

Según De la Garza Chávez (2011), la personalidad del narco representada en los narcocorridos tiene tres rasgos principales: su valentía, su astucia y su palabra. Sin embargo, estas cualidades se convierten en antivalores y coexisten con la competencia, la desconfianza y el deseo de gloria. En estas canciones se intenta mostrar que el narco tiene más poder que los jueces y que puede comprar voluntades. Con ello se denuncia la corrupción del Estado. En los corridos hay una distinción entre el pueblo y los políticos; estos últimos son vistos como traidores y corruptos.

Los narcotraficantes se muestran siempre más inteligentes que la policía, y mucho más leales y honorables por dar trabajo y estabilidad a la comunidad empobrecida que trabaja para ellos: "Los narcocorridos exhiben los fallos de las instituciones oficiales, señalan el nacimiento de una nueva realidad económica nacional basada en el narcotráfico, y representan la lucha del campesino moderno por la sobrevivencia" (Meléndrez 2011: 50). De estos narcocorridos surgen nuevos héroes, un nuevo sujeto social que ofrece soluciones prácticas porque resuelve con dinero los problemas de una comunidad inmersa en la pobreza. El narco se convierte en héroe nacional porque da dinero y ofrece empleo; además, es descripto como valiente, fuerte y generoso.

La figura del narco, a causa de su ilegalidad, tiene un componente mítico. "Lo que se sabe o se cree saber acerca de ellos y su mundo es en su mayor parte el resultado de un proceso de construcción e imposición de sentido cuyo monopolio ha sido detentado por el Estado" (Astorga 1997: 2). En los primeros corridos, los personajes transportaban cantidades modestas de drogas y lo hacían cruzando la frontera norte a

pie o en pequeños autos. Luego narraban historias donde los desplazamientos se hacían en avionetas y camiones de carga que transportaban toneladas de droga. Los traficantes pasaron a ser hombres poderosos y temidos. Casi todos los personajes que conforman el negocio de las drogas están en los corridos: campesinos, mulas, pilotos de avionetas, choferes de camiones, sicarios, traficantes menores, policías y grandes capos. Los empresarios y banqueros quedaron fuera de los corridos.

Al igual que en las series televisivas y en las películas sobre el narcotráfico, la mujer es representada en diferentes roles, ya sea como mujer objeto del varón o bien como partícipe activa del negocio de las drogas. Según Moncada Cota (2004), muchas mujeres forman parte del mundo del narcotráfico, solas o junto a sus maridos; incluso, algunas han llegado a ser grandes capos, como Delia Patricia Buendía Gutiérrez (apodada Ma Baker), "quien tenía bajo control una enorme red de narcotráfico del llamado cártel de Nezahualcóyotl en el Estado de México. Esta mujer comandaba una banda dedicada a la venta de cocaína. Se la vincula con varios asesinatos de funcionarios antidrogas y judiciales" (Moncada Cota 2004: 22). Según Astorga, en muchos narcocorridos la mujer no solo es representada como compañera fiel o simple objeto de placer, sino que además aparece en muchas ocasiones como más astuta que los hombres.

Contrabando y traición (también llamado Camelia la tejana) es el primer narcocorrido donde la mujer aparece como protagonista. Esta composición fue escrita por Ángel González en 1972 e interpretada por Los Tigres del Norte. Relata la hazaña de Emilio Varela y Camelia, la tejana. Transportaban marihuana en las llantas de su automóvil y tras cobrar dinero por la entrega del cargamento, Emilio rompe su relación con Camelia a causa de otra mujer. Entonces, ella lo asesina por despecho. Esta historia tuvo tanta repercusión que fue llevada al cine como Contrabando y traición (Arturo Martínez 1975) y a la televisión en formato de telenovela como Camelia la tejana (Telemundo 2014).

La letra de la canción es la siguiente:

Salieron de San Isidro,
Procedentes de Tijuana,
Traían las llantas del carro
Repletas de hierba mala,
Eran Emilio Varela
Y Camelia, la Tejana.

Pasaron por San Clemente
Los paró la emigración,
Les pidió sus documentos,
A Los Ángeles llegaron,
A Hollywood se pasaron,
En un callejón oscuro
Las cuatro llantas cambiaron,
Ahí entregaron la hierba
Y allí también les pagaron.

Emilio dice a Camelia:
Hoy te das por despedida,
Con la parte que te toca

Les dijo: ¿de dónde son?
Ella era de San Antonio
Una hembra de corazón

Una hembra si quiere un hombre,
Por él puede dar la vida,
Pero hay que tener cuidado
Si esa hembra se siente herida,
La traición y el contrabando…
Son cosas incompartidas.

Tú puedes rehacer tu vida,
Yo me voy pa' San Francisco
Con la dueña de mi vida.

Sonaron siete balazos
Camelia a Emilio mataba,
La policía solo halló
Una pistola tirada,
Del dinero y de Camelia…
Nunca se supo nada.

Se trata de una historia de amor que termina en tragedia y tiene todos los elementos del narcocorrido: la presentación de los personajes en la primera estrofa y su actividad en el narcotráfico, las armas y el dinero. También se puede observar el uso de la palabra "hembra" como alusión a la fiereza y naturaleza instintiva de la protagonista. Como en todo narcocorrido, la traición se paga con la muerte.

En los corridos de la revolución, las mujeres tenían una participación activa, acompañaban a sus hombres en las batallas portando armas, curando las heridas y cocinando para los soldados. En estos primeros corridos se representó a las mujeres en diversos roles, como objetos de amor y pasión, como causantes de conflictos amorosos o como madres abnegadas y sacrificadas: "En la música de la revolución a la mujer no solo se le asigna el papel tradicional, sino que también se la considera una heroína respetada y querida por los revolucionarios" (Moncada Cota 2004: 32).

En los primeros narcocorridos hasta los años 70, la mujer aparecía como adorno del hombre. A partir de esta década, el rol femenino comenzó a ocupar mayores espacios y poder. La presencia de la mujer se hace más visible y más activa: "Ahora encontramos a una mujer valiente a toda prueba, pero también cruel y vengativa (…) que se asume a sí misma como poderosa, violenta y controladora; realiza ajustes de cuentas y es cómplice, pero también leal, valiente y enamorada." (Moncada Cota 2004: 52).

En los narcocorridos también aparecen las mujeres distribuidoras, como las puchadoras (regalan la droga para inducir al vicio y a la posterior compra) y las burreras o mulas (transportadoras de droga). La mayoría de estas mujeres son indígenas, que por su pobreza son arrastradas a este negocio ilegal. De allí que las mujeres hayan ganado lugar en los narcocorridos "y no precisamente como compañía, lujo o adorno del narcotraficante (…) Hoy es jefa, socia y con capacidad para hacer negocios de igual a igual" (Moncada Cota 2004: 29).

Algunos narcocorridos en la actualidad forman parte del Movimiento Alterado. Con el transcurso del tiempo estas canciones se han vuelto más violentas y ensalzan las figuras de los narcos más famosos de México. Roberts (2017) sostiene que Twin Productions (fundada en 1997 por los hermanos Omar y Adolfo Valenzuela) es la empresa líder de los narcocorridos. Tiene artistas muy famosos como Alfredo Ríos, conocido artísticamente como el Komander, quien genera gran cantidad de ventas y llena conciertos en el norte de México. Se trata de uno de los mayores exponentes del Movimiento Alterado y su música llega a escucharse en Los Ángeles y varias regiones de Estados Unidos. Según Roberts, "[e]l Komander con sus narcocorridos de mafiosos y sicarios ha logrado fotografiar la realidad de la delincuencia que se vive en México y eso parece ser parte de la clave de su éxito" (Roberts 2017). Otro grupo exponente del Movimiento Alterado son Los Tigres del Norte, grupo formado en el estado de Sinaloa por los hermanos Hernández, grabaron más de 55 discos e incluso ganaron un premio Grammy. El Movimiento Alterado cobija a los artistas que componen los nuevos corridos. Publican sus videos en YouTube y promocionan sus canciones a través de las redes sociales. Los Bunkas de Culiacán compusieron en 2010 el himno del movimiento: Los sanguinarios del M1:

Con cuernos de chivo y bazooka en la nuca
Volando cabezas al que se atraviesa
Somos sanguinarios, locos bien ondeados
Nos gusta matar.

Pa' dar levantones somos los mejores
Siempre en caravana toda mi plebada
Bien empercherados blindados y listos
Para ejecutar.

Con una llamada privada se activan
Los altos niveles de los aceleres
De torturaciones, balas y explosiones
Para controlar.

La gente se asusta y nunca se pregunta
Si ven los comandos cuando van pasando
Todos los enfierrados bien encapuchados
Y bien camuflash.

Van endemoniados, muy bien comandados
Listos y a la orden, pa' hacer un desorden

Para hacer sufrir y morir a los contras
Hasta agonizar.

Van y hacen pedazos, a gente a balazos
Ráfagas continuas, que no se terminan
Cuchillo afilado, cuerno atravesado
Para degollar.

Traen mente de varios revolucionarios
Como Pancho Villa, peleando en guerrilla
Limpiando el terreno, con bazooka y cuerno
Que hacen retumbar.

El macho adelante, con el comandante
Pa' acabar con lacras, todo el virus ántrax
Equipo violento, trabajo sangriento
Pa' traumatizar.

Soy el número uno, de clave M1
Respaldado por el Mayo y el Chapo
La JT siempre presente y pendiente
Pa' su apoyo dar.

Seguiré creciendo y más gente cayendo
Por algo soy el ondeado respetado
Manuel Torres Félix mi nombre
Y saludos para Culiacán.

Esta composición del Movimiento Alterado es considerada como un manifiesto del narcotráfico. No relata un acontecimiento, ni la vida de un narco, sino que habla directamente de torturas, secuestros, drogas, venganza y armas. Se presentan como sanguinarios y se comparan con el diablo porque matan por el placer de matar. Nombra a los grandes capos narco: Joaquín "el Chapo" Guzmán e Ismael "el Mayo" Zambada. Este narcocorrido está dirigido a las autoridades del Estado. En las primeras estrofas, el protagonista toma la palabra como parte de un grupo criminal, luego habla en primera persona y en la última estrofa se presenta con nombre y apellido.

Aunque los corridos actuales tengan una temática diferente a los primeros, aún subsisten los elementos del género y la mención de los revolucionarios como Pancho Villa. El Movimiento Alterado deja millones de ganancias; no solo exhiben videos por la red, sino que también exhiben películas, fotografías y venden ropa.

A partir de los años 70, el narcotráfico en México se hace más visible y los narcocorridos ayudaron a visibilizarlo. El gobierno comenzó una lucha contra la actividad criminal. En 1975 el presidente Alfonso G. Calderón ordenó *La operación Cóndor contra el narcotráfico*, por la cual muchos narcos emigraron. Fernández Velázquez (2010) explica que esta emigración provocó desempleo, más violencia y aumento de la drogadicción. Por ello concluye que las medidas adoptadas por el gobierno "más que ayudar a resolver el problema lo acrecentaron de forma drástica. Algunos pobladores de Culiacán cuentan que por esos años era muy sencillo adquirir armas en el mercado negro para defensa personal y que los mismos emisarios de la ley eran quienes las comercializaban" (Fernández Velázquez 2010: 8).

Por ser considerados una apología de la droga y el crimen, los narcocorridos fueron censurados por las autoridades gubernamentales mexicanas. Según Burgos Dávila (2011), las primeras medidas de censura fueron en Sinaloa en 1987, cuando aumentó la violencia a causa del narcotráfico. Por otra parte, los narcocorridos se hicieron muy populares y las bandas sinaloenses se veían vinculadas al narcotráfico. Sin embargo, no dejaron de cantarse ni difundirse en forma clandestina en México y en forma abierta en los Estados Unidos.

La guerra contra el narcotráfico la inició el presidente Felipe Calderón en 2006, cuando envió tropas federales para frenar una ola de violencia generada por el narcotráfico en el sur del estado de Michoacán. A partir de ahí, los cárteles comenzaron a operar de manera visible generando más violencia. Antes del 2006, el negocio de las drogas consistía en transportar la cocaína que venía de Colombia a EEUU. Pero a partir del 2000, los cárteles de Sinaloa y El Golfo ganaron territorio en el negocio. La fuerza de los cárteles propició la popularización de los narcocorridos y, con ello, su prohibición. Así como la prohibición de la droga acrecienta el negocio, la censura de los narcocorridos aumenta su difusión y el interés en ellos. De ahí que no puedan ser erradicados sin más, pues expresan los elementos constitutivos de una cultura narco que luego serán plasmados en la pantalla.

Capítulo 1
ENTRE NARCOS Y PABLO ESCOBAR, EL PATRÓN DEL MAL

IMPACTO DE LAS SERIES TELEVISADAS

La serie Narcos trabaja en espejo con Pablo Escobar, el patrón del mal. Ambas producciones podrían ser leídas como dos caras de una misma moneda. En la primera, la producción colombiana enfatiza la vida de Pablo Escobar. En ella se presenta al narcotraficante como un personaje popular de Colombia. En cambio, en la segunda, la producción norteamericana sobre este *drug lord* enfatiza la mirada de la DEA sobre su figura.

En este sentido, hay que distinguir los rasgos del género de cada una de estas producciones. Narcos es una serie norteamericana realizada por la empresa de entretenimientos Netflix, la cual proporciona, mediante tarifa plana mensual, *streaming* multimedia bajo demanda por internet y DVD-por-correo. En cambio, Pablo Escobar, el patrón del mal es una telenovela colombiana producida por Caracol Televisión que entre 2009 y 2012 se emitía en el horario central de lunes a viernes. Está basada en algunos momentos de la vida del narcotraficante Pablo Emilio Escobar Gaviria, mezclada con escenas y relatos ficticios. Se estrenó el 28 de mayo de 2012 y se convirtió en la telenovela más vista en Colombia. Se puede pensar, entonces, que la narconovela propaga la actividad del narcotraficante y se constituye como una forma de reclutamiento de jóvenes.

Las narconovelas emergieron como un subgénero en el que las tramas giran en torno al crimen organizado y al tráfico de drogas. Por lo general, despliegan relatos que, aunque cuentan con un importante componente ficcional, se hallan inspirados en historias y personajes reales. Es posible inscribirlas en el horizonte del cine norteamericano de gánsteres, que también versa sobre la estructura del crimen organizado y en el que el ciudadano tiene la percepción homogeneizada de la existencia de una mafia, que es igual para todos y que remite a los mismos resultados (Sotomayor Torres, 2014). Al igual que otros géneros que aluden a los bajos fondos y a la marginalidad, las narconovelas recogen y, a la vez, refuerzan un conjunto de representaciones vinculadas con una estética y con una serie de vínculos específicos entre los personajes que componen el relato, apelando con frecuencia al recurso periodístico para la generación de un efecto de realidad de gran impacto.

En términos de eficacia simbólica, no resulta un dato menor la masiva captación de espectadores que estas producciones han logrado. Son varios los autores que incluso se atreven a sostener que, en determinados países, como por ejemplo Colombia, las narconovelas han sustituido el espacio que ocupaban las tradicionales telenovelas románticas (Gómez 2014; Gómez Cerón 2012), lo que da cuenta de algún modo de un cambio en el modelo social imperante. Así, si el imaginario de las telenovelas vinculaba el ascenso social con una lógica del trabajo honesto y del esfuerzo, en las narconovelas el ascenso social se vincula, ahora, con una lógica diferente, relacionada con el facilismo y la ilegalidad (Gómez Cerón 2012). En este sentido, algunos autores sostienen que estas series representarían una nueva forma de arribo de ciertas prácticas marginales en el espacio audiovisual, relacionadas con la cultura del consumo y la entronización del narco como una figura social simbólicamente condensadora de la superación de la pobreza y del revanchismo social (Rincón 2014).

Desde el punto de vista de la recepción de las narconovelas por parte de los espectadores pueden reconocerse dos aspectos. Por un lado, puede detectarse un elemento especular de identificación o admiración y, por otro lado, un factor inverso de desidentificación debido a la carga dramática que conlleva la ficcionalización de una situación próxima en la historia reciente de un país. En el caso de Colombia, la condición de posibilidad del éxito de las narconovelas obedecería a que los colombianos perciben que el problema narco ya no es privativo de su territorio, sino que, en todo caso, se ha desplazado hacia otros países como, por ejemplo, México. A su vez, la enorme cantidad de espectadores en el resto de los países latinoamericanos, entre ellos Argentina, podría comprenderse en tanto las narconovelas tendrían la capacidad de ofrecer la posibilidad catártica de entrever el mundo extraño pero

atractivo del narco, plagado de excesos y de elementos habitualmente prohibidos para el ciudadano promedio (Rincón 2014).

Finalmente, la dimensión multimedial plantea la presencia de un nuevo elemento para tener en cuenta en el tipo de recepción que genera: la participación de los usuarios-audiencias, quienes crean contenidos para ampliar, complementar o modificar el relato. Esta participación es crucial para el desarrollo actual del relato. De este modo, la narcocultura es transmitida por los medios masivos de comunicación, que brindan al crimen organizado legitimación, publicidad, visibilidad y estatus. A través de las ficciones que difunden los medios se consigue instalar, además, un temor en la sociedad que se traduce en un incremento de poder para este tipo de organizaciones delictivas (Valencia 2010: 102).

La hipótesis central que guía nuestro análisis consiste en mostrar que si bien Narcos y Pablo Escobar, el patrón del mal expresan miradas distintas respecto del narcotráfico en Colombia, ambas intentan justificar acciones de gobierno. La estrategia de Pablo Escobar, el patrón del mal radica en presentar a políticos colombianos, víctimas de Pablo Escobar, como personas honorables que lucharon contra el narcotráfico y dejaron su vida en ello; seres que dieron todo pero que no pudieron con instituciones corruptas sobornadas por los capos mafiosos. Narcos, por su parte, pretende justificar la intrusión de EEUU en Latinoamérica valiéndose de la máscara de la lucha contra la droga. Sin embargo, ambas series tienen en común que la figura de Pablo Escobar emerge con las características narrativas propias del héroe, hecho que la diferencia de sus contrafiguras, los políticos colombianos y, sobre todo, los agentes de la DEA.

ESCOBAR BAJO DOS LENTES

Estas dos series televisivas narran la vida del narcotraficante colombiano Pablo Emilio Escobar Gaviria. Su figura resulta interesante ya que ha logrado condensar de alguna manera los elementos del imaginario narco en los medios audiovisuales. El personaje elegido podría haber sido otro, pero seguramente también le hubiera faltado buena parte de la complejidad característica de Escobar. En este caso, no se trata solo de un latinoamericano que alcanzó una fortuna tan cuantiosa que ameritó una nota en la célebre revista *Forbes*, como puede ser el caso de muchos otros capos de cárteles, sino sobre todo de un personaje que, por un lado, ha recreado en torno a sí mismo un inmenso submundo plagado de vínculos de lealtad, de obediencia, de gratitud y de admiración, y que, por otro lado, ha dejado expuesto hasta el límite de lo obsceno el vínculo entre el narcotráfico y los poderes políticos, judiciales, religiosos y mediáticos en un mundo en donde la desigualdad social no constituye un dato meramente coyuntural.

En este sentido, la clave de su popularización radica en que las representaciones de la marginalidad vinculada al narcotráfico no son pura invención, sino desplazamiento y recomposición de fragmentos de la cotidianidad (Chartier 2002). Por un lado, las representaciones audiovisuales del mundo narco construyen una sensibilidad basada en la ostentación de objetos significativos: el auto, la casa y las fincas, entre otros. Todas imágenes que, generalmente, se sitúan en planos secundarios pero que contribuyen a cimentar una estética en la memoria perceptiva del espectador (Hernández 2014). Pero asimismo, por otro lado, sus representaciones dejan ver la existencia de una ética de vínculos sólidos y de protección en un mundo que se configura en clave de lazos interpersonales evanescentes y de un Estado impotente.

Pablo Escobar, el patrón del mal es una teleserie colombiana que consta de 74 episodios, producida y transmitida por la cadena Caracol. Sus productores ejecutivos, Juana Uribe y Camilo Cano, son descendientes de víctimas de Pablo Escobar. La dirección fue de Carlos Moreno y la serie está basada en el libro *La parábola de Pablo*, de Alonso Salazar. Narcos es una serie estadounidense que consta de 20 episodios divididos en dos temporadas, producidos y transmitidos por Netflix. Sus productores ejecutivos fueron Chris Brancato, Eric Newman y Carlo Bernard. José Padilha estuvo al mando de la dirección.

En ambas series, el personaje manifiesta un aspecto criminal, cruel, frío y despótico; y un aspecto sensible de hombre de familia, similar a la construcción que el cine norteamericano ha hecho con las figuras de Al Capone y Tony Montana (Sotomayor Torres 2014). Desde el punto de vista narrativo, mientras que la primera se cuenta desde el protagonista, la segunda se narra desde el enfoque de un agente de la DEA, Steve Murphy, siguiendo el formato de la serie policial clásica, mediante el empleo de la voz en *off* de un narrador omnipresente y omnisciente (Lara 2015). Dicho elemento, correspondiente a la focalización, no resulta inocente en relación con la proveniencia de cada uno de estos productos audiovisuales que eligen contar la historia desde un determinado saber para imponerlo a la audiencia prevista.

Los segundos de apertura del primer capítulo de Narcos inician con una referencia explícita al realismo mágico y con un guiño de complicidad al espectador, señalando que "no por nada el realismo mágico nació en Colombia". Dicha alusión no solo prevé un destinatario culturalmente enterado acerca de dicha tendencia en la literatura y el arte latinoamericano, sino que instala la predisposición a esperar lo inesperable y a aceptar lo irracional y todo aquello que quede fuera de la "norma".

En las primeras secuencias de Narcos se presenta un relato en *off* en el que Steve Murphy describe la situación del tráfico de drogas

entre Colombia y EEUU. Allí se explica el proceso de producción de la cocaína y cómo se originó su tráfico y comercialización una vez constituido el cártel de Medellín con el liderazgo de Pablo Escobar. La serie presenta estadísticas sobre el aumento de los homicidios en Miami, mostrando imágenes de cadáveres que se supone son consecuencia directa del ingreso de la cocaína a Norteamérica.

En este sentido, la serie Narcos cifra el narcotráfico en clave de invasión. Primero habría sido invadida Colombia a partir de su permeabilidad "natural" hacia lo extraordinario, pero luego la invasión llegó a Estados Unidos, una especie de jardín por donde hasta ese momento la DEA se dedicaba a perseguir hippies con sandalias que pululaban con cigarros de marihuana. Con todo, la clave invasiva parece estar acompañada por una cierta visión decadentista de la sociedad norteamericana y por una organización dicotómica del mundo en la que todo lo malo proviene de afuera y en la que el culpable del caos social es perfectamente identificable (Reguillo 1998). Ello habilita la posibilidad de desplegar determinadas políticas de seguridad destinadas a combatirlo. De ahí que no resulte sorprendente que el relato concluya con la justificación de la intervención de EEUU en Colombia.

Por su parte, el tratamiento del personaje de Pablo Escobar en Pablo Escobar, el patrón del mal ha propiciado diversas lecturas. Si bien la idea original de la serie era adoctrinar contra el narcotráfico y homenajear a las víctimas del narcotraficante, sus efectos han sido dispares. Así, mientras algunos autores enfatizan que la intención aleccionadora de los productores queda expuesta en el epígrafe que acompaña el inicio de cada capítulo, "Quien no conoce su historia está destinado a repetirla" (Montero 2014), otros señalan que esta narconovela ha contribuido al fortalecimiento del mito de su protagonista a tal punto que logra constituirlo en fuente de inspiración para el televidente, que llega no solo a identificarse con él sino a sentir simpatía y condescendencia por una figura de ribetes feudales encarnada en un ser autoritario, mujeriego, carismático y mesiánico que logró vivir y morir en su ley (Riveros 2012). En este sentido, el efecto de esta narconovela sobre sus espectadores habría arrojado un resultado no deseado, ya que la figura de Escobar encontró en ella una inesperada reivindicación como héroe de Colombia, mientras que sus víctimas y perseguidores, los periodistas, los políticos y los gobernantes, se transforman, en una suerte de contrapunto con el protagonista, en aburridos y desangelados (Rincón 2015).

Para muchas personas, sobre todo para los sectores populares de Colombia, Escobar es un héroe, una especie de Robin Hood colombiano que invierte las leyes distributivas de una sociedad desigual. Sus fotos se venden al lado de las del Che Guevara. Incluso en algunos sitios es venerado y en su tumba se depositan ofrendas. Su leyenda forma parte

del circuito turístico de Medellín. Y su hacienda en el campo es ahora un museo visitado por miles de turistas al año (Sotomayor Torres 2014).

Desde este punto de vista, la serie Pablo Escobar, el patrón del mal habría contribuido a reivindicar como héroe de Colombia al mayor narcotraficante de la historia del país (Rincón 2013). Escobar aparece encantador porque ayuda a los pobres, ofrece regalos a su gente y los defiende. Valora la familia y los lazos de lealtad y castiga a los desleales. Es el hombre que alcanzó el éxito por una vía diferente a la debida. Por momentos también resulta un galán que conquista a las mujeres más bellas de la farándula.

En varios capítulos de la serie pueden cotejarse estas representaciones. Así, por ejemplo, en el capítulo cuarto, Pablo Escobar se presenta en su barrio durante la noche de Navidad repartiendo dinero y regalos. También les indica a los beneficiarios que el dinero ese "no es para el vicio, es para la familia". Luego accede a pagar un tratamiento médico a un hombre enfermo y regala plata a otro vecino para que se compre un tractor. Además, en el capítulo octavo se lo puede observar repartiendo dinero durante su campaña política y en el episodio siguiente, construyendo un barrio con sesenta casas. En el discurso que realiza por la entrega de estas viviendas aparecen las siguientes expresiones: "calor de hogar", "familia" e "hipócrita y odiosa" como calificativos propios de la oligarquía.

Este discurso demagógico que apunta a captar la adhesión de los más humildes, colocando como enemigo a la oligarquía, también lo vemos en el tercer episodio de Narcos. También aparece en el primer episodio de la segunda temporada acompañado de imágenes documentales en las que se muestra cómo los humildes de Medellín buscan trabajar para Escobar, cómo claman por él y le agradecen todo lo que hizo por ellos.

Cierta interpretación moralizante de estos fenómenos atribuiría este efecto a una sociedad enferma, amante del dinero fácil, proclive al sentir mafioso, capaz de encontrar inspiración en cualquier historia y personaje que muestre astucia y capacidad para enriquecerse en corto tiempo (Riveros 2012). No obstante, este tipo de interpretaciones clausura la posibilidad de comprender las condiciones sociales de aparición de una figura tan convocante. Efectivamente, solo sobre la base del desamparo que sienten los sectores más vulnerables de la sociedad frente a la ausencia del Estado y sus instituciones puede un narcotraficante erigirse como figura protectora. Por otra parte, una ética ligada al consumo y al enriquecimiento ilícito solo puede tener lugar allí cuando se han resquebrajado en el imaginario colectivo los valores propios de una ética del esfuerzo, del ahorro y del ascenso social a través del trabajo.

La serie también se ocupa de exponer los crímenes y los actos de violencia y crueldad del protagonista, que ponen en tensión las representaciones anteriormente mencionadas. Así, por ejemplo, en el capítulo treinta y cuatro de Pablo Escobar, el patrón del mal, Escobar obliga a su sicario a matar a su examante después de haberla obligado violentamente a practicar un aborto. No obstante, esta puesta en escena de la personalidad criminal de Escobar está acompañada por una constante dramatización de su sentimentalismo, al punto de confundir al criminal con el padre, esposo e hijo amoroso, el benefactor paternalista de los pobres y el pensador de izquierda simpatizante con la guerrilla rural (Hernández 2014).

Algo similar ocurre con el tratamiento audiovisual de la destrucción del edificio Mónaco, residencia de Escobar y su familia. Imágenes documentales mezcladas con imágenes ficcionalizadas narran este acontecimiento. En la construcción de su estado emocional se muestra al protagonista desesperado, con los ojos llorosos y la mirada llena de odio. Se lo observa en un encuentro dramático con su esposa cuando se anoticia de que su niña fue herida. Su criminalidad persiste pero es confundida con la desesperación de un padre. Lo mismo ocurre cuando en el capítulo treinta y seis amenaza a los médicos diciéndoles: "Esta niña se les muere a ustedes y yo los mato a todos". Escenas similares aparecen en el capítulo sesenta y uno, cuando grita y llora en los brazos de su madre al enterarse de que mataron a su primo y socio.

La serie Narcos también presenta a Escobar como padre, marido e hijo amoroso. Se muestran varias escenas de amor tanto con su esposa como con su madre e hijos. En el primer episodio se lo muestra cantando una canción de amor y en el siguiente capítulo, angustiado cuando un sicario mata a un perro. Esta faceta sentimental prevalece en el último capítulo de la segunda temporada, donde lo vemos a Escobar refugiado en Medellín. Cuando llega a la ciudad se comunica con su esposa y, mirando desde lo alto el paisaje de la ciudad iluminada, le dice: "Estoy en casa". El día de su muerte, camina por las calles de Medellín, observando a la gente, los niños jugando, los edificios, y manteniendo una conversación imaginaria con su primo Gustavo. Medellín, su lugar de nacimiento y muerte, fue el refugio de sus últimos días. El espectador es inducido a pensar que murió junto a sus seres queridos.

Sin embargo, en la primera temporada el personaje de Escobar aparece como una figura intimidatoria, incluso para la policía colombiana. Cuando detienen su camión para revisarlo, Escobar sabe el nombre de cada agente de policía y también de los miembros de sus respectivas familias. Así se posiciona frente a ellos como una auténtica amenaza, exhibiendo todo su poder y personalidad.

En Pablo Escobar, el patrón del mal, el personaje aparece retratado desde su niñez. Ya de pequeño fabrica junto a su primo una bomba casera que hacen detonar en una procesión religiosa. También soborna a sus compañeros de escuela vendiéndoles las tareas. Aquí dice palabras que va a repetir en otros episodios: "todo tiene un precio", "negocios son negocios". La figura de Escobar está, entonces, construida como la de un delincuente por naturaleza. Si ello fuera así, su criminalidad quedaría por completo desvinculada de toda situación social y económica de Colombia.

Pero, como dijimos, su figura está construida de un modo más complejo, sobre la base de un antagonismo siempre presente en su personalidad. Así, Escobar parece ubicarse en el centro de dos polaridades: el héroe y el criminal. Sus ideales desconciertan al espectador porque están relacionados con la honestidad del mundo laboral pero para encarar actividades delictivas. En Pablo Escobar, el patrón del mal esta situación se manifiesta en varios episodios. En el segundo capítulo el protagonista está reclutando trabajadores para el narcotráfico con las siguientes palabras: "Busco personas honradas, trabajadoras y con ganas de progresar". Se autoproclama como defensor de los derechos humanos y un hombre de izquierda que defiende a los pobres.

En Narcos se enfatiza la megalomanía de Escobar. El último episodio de la segunda temporada comienza con Escobar soñando que asume la presidencia de Colombia. Entra a la casa de gobierno con la banda presidencial y es ovacionado. Como símbolo de su triunfo, enciende un cigarrillo de marihuana y le convida al presidente saliente, César Gaviria, quien lo acepta al tiempo que cede el lugar de la presidencia a Pablo Escobar. En este mismo episodio la mujer lo compara con Nelson Mandela en su situación de preso político y presidente de su país. Más tarde puede vérselo comparándose con Julio César, que alcanzó la gloria tras varias caídas. No hay documentos que acrediten la veracidad de estas comparaciones pero su utilización responde a la necesidad narrativa de construir la figura del narcotraficante con una personalidad en la que no está bien definida la línea que separa la cordura de la locura. Algo similar ocurre en el tercer episodio de Narcos y en el capítulo dieciocho de Pablo Escobar, el patrón del mal con respecto a su pretendida comparación con los sueños libertarios de Simón Bolívar.

En el segundo capítulo de Pablo Escobar, el patrón del mal, Escobar se autodefine como "bandido" y descarta que sea un delincuente; en el capítulo décimo se autoproclama el segundo hombre más importante del mundo después del Papa; y en el capítulo cincuenta y cuatro se jacta de su patriotismo: "Nosotros, los extraditables, colombianos llenos de amor por la patria…". En este capítulo también se contrapone su auto-

percepción con la idea que tiene sobre los políticos: "No son personas honestas", "Nosotros somos hombres de palabra… los políticos, no", "Están concebidos en la ambición y en el poder". La definición de sí mismo tiene lugar a través de la impugnación de otras identidades portadoras de alguna legitimidad social. Pero si esta operación es plausible, ello se debe a que ya estaban previamente corroídas las bases sobre las que se asentaba dicha legitimidad. El desgaste de la clase política colombiana es una condición y no una consecuencia de la emergencia de Pablo Escobar.

CONSTRUCCIÓN AUDIOVISUAL DE LA NARCOCULTURA

Del mundo que circunda al narcotraficante emerge una narcocultura que, para algunos autores, se configura como una estética y una forma de pensar, una ética del triunfo rápido y del hedonismo excesivo, una cultura de la ostentación donde la riqueza debe traducirse en exhibición pública (Rincón 2013). Para enriquecerse parece estar todo permitido y el éxito se mide en parámetros de exhibición de tierras, armas, autos y mujeres. La ostentación se extiende a todo lo que ofrece estatus de clase, como obras de arte y tecnología de punta, pero va acompañada de los modos propios de vincularse con la madre, los amigos, las mujeres, la tierra y la religión. En este sentido, la narcocultura, al recrear el formato tradicional de familia, religión y propiedad, puede ser analizada como la exhibición de un relato irónico, esto es, como una búsqueda popular de aceptación pública a través de la copia y el exceso (Rincón 2013).

Algunas escenas que dan cuenta del surgimiento de una narcocultura pueden encontrarse en Pablo Escobar, el patrón del mal. Así, por ejemplo, en el octavo capítulo de la primera temporada se muestra una fiesta en la hacienda Nápoles donde abundan el alcohol y las prostitutas brasileñas junto con hombres vestidos todos iguales: jean, camisa a cuadros y lentes Ray-Ban. En las fiestas familiares se agregan otras iconografías: las luces de colores y la piscina. En el capítulo decimoquinto se presenta la casa de un narcotraficante en Panamá en la que se distinguen estatuas fastuosas y telefonía móvil en una época en la que aún constituía tecnología de última generación. También en Narcos se advierte una estética similar. Así, por ejemplo, también puede verse a los narcotraficantes vistiendo camisas a cuadros, *jeans*, sombreros y lentes Ray-Ban, moviéndose en espacios saturados de piscinas y estatuas.

Asimismo, el vínculo con el arte como mercancía aparece como un exceso. En este sentido, los narcotraficantes son representados como compradores de arte. Particularmente, Victoria Henao, mujer de Escobar, poseía una importante colección de obras costosas (Cabo 2008). En una escena del capítulo treinta y uno de Pablo Escobar, el

PATRÓN DEL MAL, el jefe narco recrimina a su mujer haber pagado cinco millones de dólares por cinco cuadros y ella le reprocha haber destinado cien mil dólares a la compra de un loro acotando: "Los loros se mueren, el arte subsiste". Estos intercambios apuntan a exhibir la ignorancia característica de la baja cultura acompañada de un poder adquisitivo extraordinario. Así, en el capítulo treinta y cuatro le ofrecen a un jefe narco comprar una obra de Miró y aquel la califica como una "porquería" hasta que un político le advierte que la obra posee un auténtico valor.

En términos de representaciones arquitectónicas, el estilo narco se caracteriza por modelos híbridos con influencias orientales y occidentales (Cabo 2008). Su arquitectura se caracteriza por el exceso de ornamento, signo del deseo del derroche impulsado por la adquisición veloz y desmedida de fortuna. Frecuentemente se le niega a esta arquitectura su originalidad porque parece resultar de una imitación apresurada en la que la influencia grecorromana se entrelaza burdamente con la superficialidad de Miami (Rincón 2013).

En este sentido, se verifica un notable contrapunto entre los espacios que habitan los narcotraficantes y los que, por ejemplo, habitan los políticos. La inmensa y fastuosa hacienda Nápoles adquirida por Escobar cuenta con 3000 hectáreas (Cabo 2008). En la entrada se exhibe actualmente una avioneta en la cual Escobar llevó su primer cargamento de drogas. En su momento de esplendor, el lugar contaba con un zoológico repleto de animales traídos de África, poseía un aeropuerto y albergaba una colección de autos Rolls Royce. En contraposición, las casas que habitan los políticos resultan austeras, con adornos elegantes, como candelabros, cristales y arañas.

También el tratamiento de las figuras femeninas resulta relevante en las narconovelas. En las series analizadas las mujeres son representadas de manera muy dispar según los diferentes roles que encarnen: la madre del narco, su esposa, su amante, la prostituta o figuras femeninas no vinculadas al mundo del narcotráfico.

En PABLO ESCOBAR, EL PATRÓN DEL MAL, la esposa de Escobar no ahorra críticas respecto de su marido cuando discute directamente con él. No obstante, cuando se dirige a otras personas, lo defiende y excusa. Se trata de un personaje que sospecha de las actividades delictivas de su marido pero que a su vez no quiere enterarse. En este sentido, en la serie no aparece un juicio abierto acerca de su culpabilidad, aunque su inocencia también resulta sospechosa. Sobre todo porque utiliza el dinero de su esposo para adquirir joyas y obras de arte. Pero también porque en general se abstiene de preguntar sobre el origen de la cuantiosa fortuna. Con todo, ella no desconoce el poder que posee Escobar e incluso, en algunas escenas, lo utiliza con fines intimidatorios. Por

su parte, en Narcos, la esposa de Pablo resulta más sumisa. Lo ama y calla. Simplemente lo apoya sin recriminarle nada.

Distinto es el caso de la figura materna, que aparece idolatrada en ambas series. La madre cumple un rol de apoyo incondicional, contención y protección. En Pablo Escobar, el patrón del mal se manifiesta como la figura más fuerte y determinante del universo femenino: su palabra suele ser rectora e indiscutible. En Narcos, en cambio, la madre no responde a esta caracterización sino que es representada como una mujer religiosa y devota de sus hijos y nietos.

En cuanto a la representación de la mujer amante, las series presentan puntos de vista muy diferentes. Mientras que en Pablo Escobar, el patrón del mal la amante es una mujer trofeo, bella, sensual, elegante y diva de la televisión, su contrafigura es una periodista del *El Espectador*, luchadora, austera, valiente e inteligente. En el capítulo décimo puede observarse esta contraposición en un montaje paralelo: Nikki hablando de la investigación que está haciendo para *El Espectador*, mientras la amante de Escobar está discutiendo sobre la ropa que usará ese día. En Narcos, por el contrario, se presenta a la amante de Escobar como una mujer que lo apoya y lo ayuda en su momento más crítico. En la segunda temporada vemos a Valeria al lado de Escobar aun sabiendo que sus días están contados. Ella es quien establece el nexo con su mujer para que el matrimonio pueda comunicarse y no acepta el dinero que Escobar le ofrece a cambio del favor. Se perfila así como una mujer leal y decente, cuyo amor por Pablo es desinteresado.

Con respecto a las prostitutas, mientras que en Pablo Escobar, el patrón del mal aparecen solo ejerciendo su profesión en las fiestas, en Narcos se expone su situación social desgraciada: madres hundidas en la pobreza y con la necesidad de obtener una visa para emigrar a EEUU.

Las series ofrecen también un tratamiento diferenciado de las esposas de los políticos y de los personajes asesinados por Escobar. Mientras que en Narcos no están representadas, en Pablo Escobar, el patrón del mal cumplen un rol destacado como contrapunto de las mujeres que habitan la narcocultura. Se las representa como mujeres inteligentes que apoyan a sus maridos y toman decisiones relevantes. También como madres dedicadas que inculcan valores a sus hijos. Son las que sufren las muertes de sus esposos y las que siguen con su legado. Todas resultan ser cariñosas, amables y muestran signos de grandeza. Así, por ejemplo, en el capítulo cuarenta y siete, la mujer de Cano consuela a una mucama y le asegura que no se quedará sin trabajo.

Otro aspecto destacado de las narconovelas y de la narcocultura radica en el vínculo que los personajes establecen con la religión. A tal punto parece relevante la religiosidad que pueden encontrarse autores que señalan que sin religión a quien encomendarse no habría narcocul-

tura (Rincón 2013). En la narcocultura los códigos criminales coexisten con una devoción exacerbada por determinadas representaciones religiosas. Así, por ejemplo, puede mencionarse una escena de Pablo Escobar, el patrón del mal donde el narcotraficante está reunido con otros jefes planeando el asesinato del ministro de Justicia; en la pared del recinto cuelga el cuadro del Sagrado Corazón de Jesús, y en una de las mesas se destaca un altar con velas y flores al pie de la imagen del Santo Niño de Atocha. Tales escenas conducen a los televidentes a un espacio desnudo de sentido simbólico y de las formas del orden ético que delimitan el bien del mal (Hernández 2014).

Precisamente, Escobar es ferviente devoto del Santo Niño de Atocha, quien simboliza la hospitalidad, la caridad y la asistencia a los desvalidos. Es conocido como el santo de los presos y víctimas de las instituciones del Estado. Cuando en el capítulo dieciséis Escobar tiene que huir de su casa, no le interesan las obras de arte sino el cuadro con la imagen del santo. Asimismo, en la limosina que lo conduce se encuentra la imagen del Sagrado Corazón de Jesús junto a las bebidas alcohólicas y las armas.

Los sicarios se persignan y besan sus rosarios antes de cometer un crimen. El cuerpo del sicario se llena de escapularios, rezan a la virgen para que el trabajo salga bien explicándole a ella el buen motivo de la mala acción. La religión parece encontrar su sentido en tanto protege y perdona. En el capítulo veintisiete bendicen a Escobar con las siguientes palabras: "Que Dios todopoderoso y San Judas Tadeo lo bendigan". En el siguiente capítulo, los sicarios expían sus pecados leyendo la Biblia para justificar un asesinato que tienen que cometer. En clave de tragicomedia, una escena del capítulo treinta y uno muestra a Escobar y a sus sicarios ante el cadáver de un hombre que acaban de matar pronunciando la siguiente plegaria: "Dale, Señor, el descanso eterno y brille en la luz perpetua". En Narcos también se construye el sentimiento religioso con una fuerte carga de ironía. Así, en el segundo episodio de la primera temporada puede observarse a la madre, quien luego de rezar ante un altar se sienta en un sillón con el fin de comprobar si el dinero está bien escondido. La religiosidad parece funcionar como autorización simbólica: el que peca y pide perdón empata (Rincón 2013).

La música de Pablo Escobar, el patrón del mal está compuesta por Yuri Buenaventura, cantautor colombiano. La cortina musical llamada *La última bala* es un rap urbano que funciona como la respuesta imaginaria de la personificación de Colombia a Pablo Escobar (Sáenz Laverde 2012). Esta canción acompaña momentos relevantes en la serie: cuando se están preparando los secuestros, cuando Galán va a ser asesinado, cuando Escobar se entrega para ir a La Catedral y, en el capítulo

final, después de la muerte de Pablo, con imágenes documentales de las víctimas, la madre de Escobar llorando y niños jugando en Colombia.

Probablemente el autor se haya inspirado en los narcocorridos y en el rap de las comunas de Medellín; también en las personalidades y en el recuerdo de los personajes principales (Sáenz Laverde 2012). Para el tratamiento del personaje de Guillermo Cano se utilizaron sonidos clásicos inspirados en la obra de Wagner, "pues él era un personaje muy culto, con una imagen muy limpia", mientras que para la muerte de Lara Bonilla se inspiró en la canción *Ne me quitte pas* de Jacques Brel. Para ilustrar la muerte de Galán tomó los sonidos de su región, Santander, el bambuco, y los mezcló con un cuarteto de cuerdas. A su vez, se utilizó música *heavy metal* para mostrar las imágenes de los sicarios de Medellín.

El tratamiento musical de la serie es pertinente para abonar la hipótesis sobre cuál habría sido la intención original de los autores. En este sentido, el trabajo minucioso de Buenaventura complementa la investigación que se llevó a cabo en la creación de los personajes y el ambiente general de la serie. También podría afirmarse que ello refleja, en algún sentido, el compromiso de la producción por mostrar la historia sin defender a los grandes villanos (Sáenz Laverde 2012). Por eso mismo, también resulta evidente que las claves para la comprensión del efecto que la serie provocó en la audiencia deben ser buscadas en otros motivos diferentes a la intencionalidad de sus autores.

Por su parte, la musicalización de la serie Narcos fue dirigida por Pedro Bromfman, quien utilizó canciones de intérpretes latinoamericanos. Así, por ejemplo, la versión de *Cambalache* por Julio Sosa abre y cierra el primer episodio de la segunda temporada. Primero aparece como música diegética, Pablo la canta mientras se ducha. Enseguida, en montaje paralelo, se escucha a Escobar cantando la misma canción mientras se pasan imágenes de matanzas en las calles de Colombia. El capítulo termina con una escena de amor entre Pablo y su esposa, escuchando el mismo mítico tango. Mientras, con el mismo recurso del montaje paralelo, se muestran escenas de la masacre, de Gaviria y de los agentes de la DEA, bajo los acordes de la canción. La letra coincide con las escenas ambiguas que muestran a un personaje al mismo tiempo criminal y sentimental.

POLÍTICA Y NARCOTRÁFICO

La serie Narcos no tuvo como objetivo central conmemorar a las víctimas. Su narrativa está centrada en el capo narco y en el crimen organizado. Por lo tanto, la singularización de las víctimas de Escobar no tiene mayor relevancia en la historia. Lo contrario sucede, como se señaló con anterioridad, en Pablo Escobar, el patrón del mal, en donde

las historias de los hombres, políticos y periodistas que se enfrentaron al narcotraficante son contadas con cierta minuciosidad.

Todas estas historias presentan un paralelismo secuencial: mientras se está planeando el crimen, se muestra a sus futuras víctimas con sus familias, jugando con sus hijos y desarrollando diálogos que realzan su moral, honor y valentía; luego, el asesinato y las imágenes de dolor y dramatismo de sus allegados y, por último, un momento emotivo con imágenes recordatorias de la vida de la víctima acompañadas por alguna melodía de fondo. Todas las víctimas se presentan como personas de bien, sin defectos, amantes de su familia, buenos esposos y amorosos padres. Resulta más que notorio que todas las víctimas sean personas de una ética intachable. Sus asesinatos son narrados con gran dramatismo apelando a la empatía de los espectadores. De los setenta y cuatro capítulos, veintitrés fueron dedicados a las víctimas.

La serie Narcos muestra a Pablo Escobar desde la perspectiva norteamericana. Más específicamente, desde la representación que supuestamente la DEA tiene del narcotraficante colombiano. Esto nos permite realizar una lectura del personaje a partir del objetivo declarado por EEUU, que consistiría en erradicar el narcotráfico combatiéndolo desde América Latina. Esta narración se vincula en un segundo plano con la mirada de un policía de la DEA que la serie instala como el encargado de derribar el flagelo de la droga en Colombia y sus conexiones con Miami.

El objetivo de esta lucha en contra del narcotráfico, si bien se enuncia en clave "moral", de ninguna manera proviene de la preocupación por conservar la vida o la salud de la población sino de consideraciones más ligadas al control, a escala global, del mercado de la droga. Ahora bien, todas las políticas antidrogas promovidas por distintos países alineados con EEUU no son más que una forma de consolidar estrategias políticas que justifiquen los grandes presupuestos asignados para esta lucha. En este contexto, Valencia advierte sobre la relación compleja que se establece entre "droga - industria militar - consumo", una lógica que consolida un campo en el que se busca propagar y popularizar una forma de subjetividad propia de un capitalismo con características violentas (Valencia 2014: 123).

Esta serie busca fortalecer en el imaginario colectivo la idea de que el consumo es el resultado de la oferta y no a la inversa. Sin embargo, se pasa por alto que las clases altas consumían mucho antes de que se masificara. En este sentido, la existencia de consumidores era anterior y la masificación del consumo responde estrictamente a una baja del precio y no a la inexistencia de demanda.

La serie muestra que una vez que Escobar llegó a tener un gran poder económico dentro del narcotráfico debió relacionarse con otros

para ampliar la distribución y desarrollo. Hay una escena en la que Escobar les plantea a sus amigos el negocio de la droga, estos advierten los amplios márgenes de rentabilidad de este tipo de contrabando y uno de ellos manifiesta: "Si algo como esto nos da tantos billetes, ¿entonces me debería meter en eso? ¿Usted qué cree?". En adelante, más de siete varones contrabandistas millonarios invertirán su capital en la producción y contrabando de una mercadería hasta el momento desconocida por ellos pero que saben que genera grandes dividendos. Como contrabandistas estaban acostumbrados a ese tipo de actividades pero ninguna hasta ahora les había aportado tanto dinero, sobre todo teniendo en cuenta la relación entre la cantidad invertida y la ganancia obtenida. En esa misma escena, otro de sus socios, uno de los hermanos Ochoa, le comenta: "Si todos compramos papas a la vez, entonces sube el precio y bajan las ganancias". Y pronto el negocio tiende a ser monopolio indiscutido de Pablo Escobar: "El negocio de la papa es nuestro".

Otro de los temas que plantea la serie es la llegada de la droga a EEUU, un logro de Escobar según la DEA. Con ello deja claro que el problema de la cocaína en el país se origina en otras latitudes. Es allí, entonces, en donde se encuentran los culpables del flagelo. En la serie, un enunciador explica en *off* que "con el dinero llegó la violencia". Mientras esto sucede, el personaje comienza a ascender dentro de la central de inteligencia norteamericana.

También resulta llamativo en la misma escena el señalamiento que hace el personaje de la serie acerca de que los hippies eran quienes manejaban la droga en EEUU hasta que llegaron los colombianos de la mano de Escobar. A diferencia de aquellos, no usaban sandalias sino que portaban armas. La justicia norteamericana, en la voz de un juez, refiere a las mulas como "vasos de fiesta", porque eran usados una sola vez. Esta metáfora se enfatiza en la serie al mostrar, en numerosas oportunidades, bolsas negras con cadáveres de personas colombianas que habían sido contratadas por Escobar. Una imagen potente que refuerza la idea de que con el dinero llegó la violencia.

En Pablo Escobar, el patrón del mal se reivindica a los políticos y al Estado colombiano. Si bien aparece algún político corrupto, la mayoría de ellos son representados como hombres honrados que tuvieron que enfrentarse al dilema de negociar y dejarse comprar por Escobar o enfrentarlo y aceptar las consecuencias. Se destaca especialmente a los políticos del partido Nuevo Liberalismo, al que pertenecían Luis Carlos Galán y César Gaviria, quienes colocaron el tema del narcotráfico en el centro de sus consignas de campaña electoral.

De los capítulos siete al diez se relata la entrada de Pablo Escobar en la política. El narcotraficante se une al partido de Galán como candidato a congresista. En un montaje paralelo muestran la campaña de

Galán en Bogotá y la de Escobar en Medellín. Ambos son populares e imparten ideas morales. Galán va a Medellín y no se deja comprar por Escobar. Cuando se entera de que es el narcotraficante más importante de Colombia, lo expulsa públicamente del partido. Galán no gana la presidencia pero se forma como tercera fuerza. Escobar entra al Congreso y es despedido apenas ingresa.

Alfonso López Michelsen fue, durante la segunda mitad de la década del 70, el primer presidente acusado de negociar con traficantes. En ese tiempo los narcos ofrecieron pagar la deuda externa del país para que los dejaran en paz con sus actividades (Rincón 2015). En el capítulo quince se ve al presidente Belisario Betancur, del Partido Conservador, intentando negociar con los narcotraficantes, pero el periódico *El Espectador* publica el titular "Gobierno negocia con mafiosos" y el presidente, entonces, abandona la negociación. En el capítulo treinta y nueve, el candidato presidencial Luis Carlos Galán presiona al gobierno para que reaccione frente al cártel de Medellín. Tanto en el capítulo cincuenta y cuatro como en el cincuenta y cinco, el presidente Virgilio Barco Vargas, del Partido Liberal, quiere negociar con Escobar cuando se entera de que él secuestró a varias personas conocidas del mundo de la política y, nuevamente, *El Espectador* denuncia la negociación. En el capítulo sesenta y uno, Gaviria es presidente y se niega a tratar con los narcos. Se muestra a Gaviria entre la espada y la pared, su mirada lejana deja entrever el dilema: la negociación significaba la paz en Colombia, pero también someterse a Escobar. Así justifican la decisión de Gaviria de negociar la entrega del jefe narco. Con los presidentes anteriores no se justificaban los intentos de negociación. El espectador se puede poner fácilmente en el lugar de Gaviria, incluso cuando finalmente se da a conocer la gran vida que llevaba Escobar en "La Catedral", es decir, en su prisión. En el capítulo setenta y uno, cuando Escobar huye, los medios muestran imágenes de su cárcel de lujo y al presidente diciendo: "Nos engañaron a todos". Gaviria ya no quiere negociar.

La serie colombiana no puede omitir la intervención de EEUU, ya que existía el "Tratado de extradición". Como indican algunos autores, la primera extradición aplicada en Colombia fue en 1985, luego del asesinato del ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla (Gómez Cerón 2012). La iniciativa de extradición, que tuvo vigencia hasta el 2012, fue suscrita en 1979 entre Colombia y EEUU, pero no se aplicó sino hasta 1985. Se trató de un mecanismo de cooperación en la lucha contra las drogas que en gran medida propició el surgimiento del narcoterrorismo (Gómez Cerón 2012).

La política de extradición tiene lugar en una relación de desventaja porque se usa como instrumento de dominación direccionándola

en una relación geopolítica al estilo Norte-Sur, Centro-Periferia, o Primer Mundo-Tercer Mundo (Gómez Cerón 2012). Trasunta, pues, una relación de sometimiento y dependencia. Desde el punto de vista del imaginario social, los colombianos han asumido ser intervenidos o regulados por otros Estados vistos como "desarrollados, democráticos y libres del pecado de producir y exportar cocaína". Tal vez guiados por el desconocimiento de algunas de sus consecuencias más negativas, a saber, que los cuerpos que recibirían la peor parte de la política represiva serían los cuerpos colombianos o latinoamericanos (Gómez Cerón 2012).

Por su parte, Narcos exhibe a Colombia como un país corrupto donde todos pueden ser comprados. En el cuarto episodio, por ejemplo, aparece Escobar comprando y sobornando a jueces de la nación. A la vez muestran la situación de EEUU ante la entrada del narcotráfico en clave de invasión y justifican así la intervención norteamericana en Latinoamérica. Toda esta situación se explica en el primer capítulo con imágenes documentales. También se justifica la ayuda de EEUU a las dictaduras latinoamericanas: "Pensábamos que Nixon era bueno, que Pinochet era bueno", afirma Steve Murphy. En el episodio cinco, sin embargo, se refieren a Noriega, presidente de Panamá, como un traidor que presumía ser aliado de EEUU pero "era un narcotraficante y luego se hizo comunista". En este mismo episodio se muestra el apoyo norteamericano a Galán y a Gaviria por haber defendido la extradición. Precisamente, se presenta a Gaviria como un hombre muy popular y de origen humilde, pero sobre todo se destaca que no quiere negociar con Escobar y que apoya la extradición. Se justifica la negociación de la entrega de Escobar por el hecho de que Gaviria se habría sentido presionado debido al secuestro de Diana Turbay y otros periodistas. Gaviria aparece consternado frente a la decisión de negociar con Escobar. En el noveno episodio, la voz en *off* del agente de la DEA afirma, también empleando imágenes documentales, que se había logrado la paz en Colombia.

La reclusión de Pablo Escobar en "La Catedral" es presentada como un gran fracaso nacional. En el octavo episodio se escucha al terminar la voz en *off* de Steve Murphy señalando que "Fue una gran mentira… y la DEA lo sabe… fue la victoria de Pablo". En el noveno episodio se remarca que los agentes norteamericanos quieren enviar a Pablo a una cárcel común y que Gaviria "se siente seguro con Escobar en 'La Catedral'". La DEA es quien obliga al gobierno colombiano a actuar cuando denuncian los crímenes cometidos por Escobar en la prisión. La segunda temporada comienza con la huida del capo narco de la cárcel. Se enfatiza la vergüenza del gobierno colombiano y los noticieros de todo el mundo anunciando la fuga de Escobar.

Durante la segunda temporada se relata la búsqueda de Escobar y la posición que adopta EEUU en dicho contexto. Se muestra a un Gaviria que no hace nada ante los actos de crueldad cometidos por el coronel Carrillo, jefe del bloque de búsqueda de Escobar, y por el grupo Los Pepes, que matan a todo aquel que esté asociado a la figura de Escobar. El grupo Los Pepes fue formado por un grupo anticomunista aliado con el cártel de Cali. Toman un papel muy importante en la segunda temporada para mostrar las acciones de Cali, ya que presuntamente se narrará su historia en una tercera temporada. Desde el orden representacional de Narcos, EEUU debe intervenir Colombia para terminar con el negocio de las drogas y así se deja en claro que Escobar no hubiera sido atrapado sin la intervención de los norteamericanos. Algunos autores señalan que EEUU lidera la lucha contra el narcotráfico porque el país representa el mayor mercado de consumidores de drogas en el mundo; de este modo, bajo los postulados de la Seguridad Nacional se garantiza la continuidad del círculo de la violencia en manos de actores estatales y no estatales (Cieza y Henao 2012).

Por su parte, Pablo Escobar, el patrón del mal deja entrever que la intervención de EEUU es una intrusión. En el capítulo sesenta se minimiza el papel de EEUU aludiendo a que solo aportó tecnología de avanzada para capturar al jefe narco. Sin embargo, en el octavo episodio de la segunda temporada de Narcos, el coronel Martínez (sucesor del coronel Carrillo) señala a sus subordinados que "quien atrape a Escobar tiene que ser un policía colombiano". Así explican cómo, ante los medios, a Escobar lo capturó Colombia. La disputa entre las dos series es: ¿quién capturó a Escobar?

Más allá de los poderes del Estado, el mayor rival en el negocio del narcotráfico de Escobar es el cártel de Cali. En Pablo Escobar, el patrón del mal se relata esta rivalidad entre los capítulos treinta y treinta y seis, pero en Narcos esta lucha cobra mayor importancia, sobre todo en la segunda temporada. Las relaciones cifradas en clave de traición son destacadas en esta última serie. En el octavo episodio de la segunda temporada, Cali contrata a un hombre de Escobar para matarlo tras sacarle la información requerida. El agente de la DEA Steve Murphy declara en *off*: "No se puede confiar en los narcotraficantes". Y cuando atrapan a un sicario de Escobar señala: "Los narcos hablan de lealtad hasta que su propia vida está en juego". En este sentido, la serie busca poner en jaque la lealtad como uno de los valores centrales en torno al cual se articula el código del crimen organizado.

Recapitulando, en Pablo Escobar, el patrón del mal se intenta reivindicar a los gobernantes y funcionarios colombianos representándolos como personas honestas, incorruptibles y valientes. Se utiliza para ello una retórica dramática con el fin de describir los crímenes come-

tidos por el capo narco. En las escenas que muestran los asesinatos de los políticos se apela a la empatía del espectador con las víctimas y con sus familiares. Sin embargo, la construcción del personaje de Escobar resulta más seductora. Su discurso contradictorio, su devoción religiosa, su astucia para engañar al gobierno, su habilidad para negociar, su riqueza y extravagancias hacen del narcotraficante un personaje mucho más atractivo, que relega a un segundo plano a sus víctimas. En Narcos también queda socavado el papel de la DEA y los estragos que causa la droga tanto en EEUU como en Colombia por la figura exuberante de Escobar. Lo personifican con las mismas características que en Pablo Escobar, el patrón del mal, pero menos gracioso y más romántico. El final de la serie tiene una retórica excesivamente romántica, no solo en la relación de Pablo con su familia, sino también en la relación de Pablo con Medellín, su ciudad natal.

En ambas series, el personaje de Pablo Escobar se desarrolla en el contexto de una narcocultura que, por sus contradicciones y su afán de ostentación, resulta atractiva al espectador, que se encuentra con un mundo casi irreal: los objetos valiosos, las grandes fincas, las fiestas, las mujeres y la particular devoción religiosa. Con perspectivas distintas, ambas narconovelas hacen de Pablo Escobar un personaje único y entrañablemente popular. Ya sea porque ayuda a los pobres o porque enfrenta a los políticos y engaña a una potencia imperialista, lo cierto es que en ambas series logra convertirse en un héroe.

Capítulo 2
LEGALIDAD E ILEGALIDAD EN BREAKING BAD

Breaking Bad (2008-2013), la serie televisiva creada, producida y dirigida por Vince Gilligan, presenta personajes y situaciones que permiten poner en cuestión los límites entre lo legal y lo ilegal tanto como su fundamento. En sus sesenta y dos episodios se aprecia una tensión creciente entre la legalidad y la ilegalidad en torno a las prácticas de los personajes. Ya en el nombre mismo de la serie está presente esta tensión. *Breaking Bad* es una expresión del sudoeste de los Estados Unidos que da a entender un desplazamiento hacia el mal desde el bien. O, al menos, hacia lo malo desde lo menos malo. En mayor o en menor medida, todos los protagonistas se ven tentados a recorrer el camino de lo prohibido. No para detenerse allí, sino para volver a la senda de lo legal y obtener ventajas en el marco del Estado de derecho. La puerta de entrada a la ilegalidad, aunque no la única, es el narcotráfico. Y la tesis que proponemos discutir en este capítulo es que este ingreso en la ilegalidad de los protagonistas está motivado por una cuestión metafísica e inherente al ser humano: la libertad.

Para comenzar, cabe mencionar varios ejemplos en que se presenta a lo largo de la serie la tensión entre legalidad e ilegalidad. Walter White se convierte en el rey de la metanfetamina, pero continúa siendo un padre de familia, empleado en un lavadero de autos, con el cual lava también el dinero obtenido por la venta de drogas. Skyler, su esposa,

envía un falso inspector de medioambiente para obtener mejor precio en la compra del lavadero y miente frente al fisco por no denunciar a su amante. Además, traspasa ciertos límites morales vinculados con valores que asume como propios, como fumar estando embarazada y serle infiel a su marido, pero continúa asimismo sosteniendo la fachada familiar propia del *american dream*. Hank, agente de la DEA y cuñado de Walter, pese a ser un hombre de una moral elevada, castiga a golpes a uno de sus investigados porque este lo burla en una persecución. Totalmente fuera del protocolo, se deja llevar por su ira al no haber podido detenerlo cuando lo perseguía. Marie, la esposa de Hank y hermana de Skyler, es cleptómana. Cuando es detenida por sus hurtos, no duda en abusar de los contactos de su marido. Por otra parte, trabaja monótonamente de técnica en un hospital. Walter Jr., la figura más pura y querible de la serie, intenta que un adulto le compre alcohol en una tienda, con tan mala suerte que la persona a la que se lo pide es un policía de civil. El joven es detenido pero liberado rápidamente por la influencia de su tío Hank. Jesse, antiguo alumno de química de Walter devenido su socio y coprotagonista de la serie, comete crímenes, produce y vende metanfetamina, mientras también pretende iniciar en dos ocasiones (ambas fallidas) una vida en pareja para disfrutar las ventajas de la legalidad e ir a "Nueva Zelanda, la tierra del Señor de los anillos", como afirma en un rapto de desesperación. Gus Fring, encargado de la distribución de la metanfetamina en New México, también posee una cadena de comidas rápidas para ocultar sus ilícitos. Se muestra educado, autocontrolado y bien dispuesto para el ejercicio de la caridad con causas nobles, sobre todo aquellas propuestas por la DEA. Mike, jefe de seguridad del imperio de Gus, luego de cometer crímenes, amedrentar competidores y abusar de sus contactos como expolicía, disfruta de su nieta en el parque, a quien intenta dejarle toda su fortuna, obtenida con prácticas al margen de la ley. Por último, Saul, abogado de Walter, demuestra permanentemente que muchos problemas legales se solucionan desde la ilegalidad, haciendo desaparecer rastros o identidades, extorsionando a los padres de Jesse, atesorando dinero fuera del circuito bancario, etc. Sin embargo, en la pared ubicada atrás de su escritorio está escrito el preámbulo de la Constitución de los Estados Unidos de modo grotesco entre unas falsas columnas que intentan imitar la fachada de los tribunales para generar una cierta atmósfera de justicia.

De estas tensiones surgen las siguientes preguntas. ¿A qué se debe el tránsito permanente de los personajes de la serie entre lo prohibido y lo no prohibido? ¿Qué motiva a estos a ingresar en el terreno de lo ilegal? ¿Se debe violentar lo legal porque contradice la moral personal? ¿Se debe aceptar lo legal sin que importe la moral? ¿Están articulados los Estados occidentales actuales en función de este vínculo? En los Es-

tados multiétnicos y plurinacionales que habitamos, ¿ayuda o perjudica la moral personal para una vida cívica? Uno podría responder esta última pregunta tanto de manera afirmativa como negativa, pues, en rigor, no hay en la actualidad un Estado de derecho en donde su legalidad coordine totalmente todas las morales de los grupos que habitan en él, lo cual genera permanente conflictividad en la vida cívica y social, además de atentar contra la gobernabilidad.

Para llevar adelante las ideas que disparan estos interrogantes, en primer lugar se identifican las diferentes caras de la droga que da origen a la trama de Breaking Bad, a saber, la metanfetamina cristal. En segundo lugar, se trabaja la tensión entre ley y libertad para mostrar que estos términos no deben considerarse como meros opuestos, tal como lo manifiesta cierto sentido común actual, sino como complementarios. Esto último posibilita entender las razones por las cuales algunos ciudadanos rechazan la legalidad estatal, pero sin dejar de asumir otra normatividad que los oriente. En tercer lugar, se rastrea la vinculación de la masculinidad con el trabajo y el dinero en la figura de Walter para observar los fuertes lazos que poseen estas representaciones. En cuarto lugar, se analizan los motivos que manifiestan implícita y explícitamente ciertos personajes cuando deciden entrar en el mundo del narcotráfico. En sexto lugar, se presenta la narcocultura como un ámbito donde el hombre puede ejercer su libertad.

EL FENÓMENO NARCO EN Breaking Bad

Si bien la riqueza artística de las cinco temporadas de Breaking Bad muestra casi todos los aspectos de la droga y el narcotráfico, a saber, producción, distribución, adicción, recuperación, crimen organizado, muertes, infanticidios, secuestros y hasta lavado de dinero, el problema que genera todo este entramado gira exclusivamente alrededor de una de las drogas de diseño, la metanfetamina cristal. *Casi todos* y no *todos* porque uno de los factores que necesariamente debe estar presente para que el narcotráfico obtenga márgenes exorbitantes de rentabilidad es la complicidad estatal. Y este aspecto central está por completo ausente en la serie. Resulta curioso, por decirlo de alguna forma, que un narcotraficante como Gus Fring, sin complicidad policial o política, haya podido ser por años el zar de la distribución de droga en Albuquerque, una ciudad que en 2013 tenía unos 500.000 habitantes, dentro de un país como Estados Unidos, que posee la tecnología y las fuerzas armadas mejor preparadas del mundo. Lamentablemente, una historia tan bien narrada se desliza ingenuamente hacia lo políticamente correcto dando una imagen impoluta de una institucionalidad que, por lo demás, está de hecho muy cuestionada, como lo demuestran, por ejemplo, el memorando secreto que envió Thomas Kent en enero de 2006, por entonces

abogado del Departamento de Justicia de los Estados Unidos, a su jefe de una sección de la DEA, donde denuncia una fuerte connivencia entre agentes de esa institución y grupos narcos en Miami y Colombia. O la reciente renuncia de la máxima autoridad de esta agencia, Michele Leonhart, por las escandalosas fiestas sexuales de agentes de esta entidad pagadas por miembros de cárteles colombianos de la droga.

Como por lo general suele suceder con las sustancias prohibidas, la metanfetamina cristal también comenzó siendo legal y su uso estaba indicado bajo prescripción médica. La metanfetamina fue sintetizada por primera vez en 1893 por el científico japonés Nagayoshi Nagai en la Universidad Imperial de Tokio. Pero fue Akira Ogata quien años más tarde sintetizaría la *crystal meth*, es decir, la droga que en la versión de Walter White será furiosamente demandada por los adictos y que por eso mismo generará violentas disputas entre bandas criminales de narcotraficantes destinadas a abastecer y controlar ese mercado ilegal.

La metanfetamina es una droga que se puede consumir por boca o nariz, pero también se puede inyectar o fumar. Todas estas formas están presentes en Breaking Bad. Tuco la aspira frenéticamente, Jesse la fuma y con una de sus novias se inyectan. Esta droga es tres o cuatro veces más potente que la anfetamina y ambas son estimulantes del sistema nervioso central: puede producir, entre otros efectos, euforia, falta de apetito o un inmoderado deseo sexual. Obviamente, el consumo de esta droga no está exento de efectos perjudiciales, ya sean corporales o mentales: "El abuso constante de metanfetamina causa arrugas en la cara y llagas en el cuerpo, ennegrecimiento y deterioro de los dientes, y una excesiva e insalubre pérdida de peso", pero también "afecta los pulmones, el corazón, el riñón y virtualmente todo órgano del cuerpo". Por último, en cuanto a los "síntomas psiquiátricos presenta paranoia" (Adamec 2011: 22).

En el trascurso de la Segunda Guerra Mundial fue suministrada a los militares japoneses y alemanes para que se mantuvieran despiertos durante las extensas horas de combate, mientras que los estadounidenses e ingleses utilizaron la anfetamina, droga sintetizada en Estados Unidos, mediante la presentación legal de Benzedrine. Debido a sus efectos estimulantes, en los años cincuenta se suscitó un consumo masivo de esta droga en Japón, lo que provocó serios trastornos en la sociedad. Hoy se sabe que a mediados del siglo XX muchas personalidades destacadas consumieron metanfetamina, como por ejemplo, el expresidente de Estados Unidos John Kennedy, a quien se le aplicaban inyecciones de esta droga para calmar sus fuertes y conocidos dolores de espalda y sobrellevar su cansancio (Rasmussen 2008). Pero la mayor regulación (casi su prohibición) llegó junto con un conjunto de políticas que pretendían resolver en general el abuso de todo tipo de drogas. En 1970, durante el mandato presidencial de Richard Nixon, se sanciona en

EEUU la "Ley de sustancias controladas", la cual bajo el Título II contenía la "Ley general para el control y la prevención y abuso de drogas", donde se establecía que los médicos podían recetar metanfetamina, pero no reiterar la orden (Adamec). A su vez, en un conocido mensaje en junio de 1971 dirigido al Congreso, Nixon afirmaba que "para llevar adelante una efectiva guerra contra la adicción a la heroína, debemos tener cooperación internacional", lo que dio inicio al desafortunado paradigma de la "guerra contra las drogas" aún vigente.

De todas formas, recién en los noventa se puede empezar a hablar del establecimiento de "laboratorios" mexicanos en California, al mismo tiempo que se sancionaba otra reglamentación más específica, es decir, la "Ley general de control de la metanfetamina", con la que se incrementaban las penalidades por producir o vender esta droga. Pero lejos de lograr disminuir el consumo de esta sustancia en la sociedad, se produjo una demanda creciente. Por lo que en 2005 se aprobó otra norma más dura, la "Ley contra la epidemia de la metanfetamina" (Adamec 2011).

No obstante, pese a toda la legislación existente esta droga tiene en la actualidad una presentación legal, Desoxyn, la cual se utiliza para tratamientos de los trastornos por déficit en atención con hiperactividad en niños (ADHD) o en obesidad, aunque su recomendación por los médicos es escasa y cuidada.

En general, los estudios sobre sustancias psicoactivas ilegales suelen agrupar las diversas drogas en tres grupos. Los derivados del opio, como la morfina o la heroína; los de la hoja de coca, como la cocaína, la pasta base o el paco; y las drogas sintéticas o de diseño, que se diferencian de las de los otros dos grupos por no poseer origen vegetal. Según la UNODC, "la incautación de estimulantes de tipo anfetamínico alcanzó en 2014 un nuevo máximo, superior a 170 toneladas". A su vez, "la mayor parte de la incautación anual mundial de estimulantes de tipo anfetamínico ha correspondido a la metanfetamina, pero si bien esa sustancia es habitual en todos los mercados de estimulantes anfetamínicos, predomina especialmente en Asia oriental y sudoriental y América del Norte" (xv). En Breaking Bad, la vinculación narco con México es manifiesta, a punto tal que Jesse, el antiguo alumno de Walter y ahora socio, llega a cruzar la frontera para cocinar metanfetamina allí con el objetivo de que el cártel la introduzca a Estados Unidos. El estudio de Medina-Mora (2015) da cuenta empíricamente de esta relación: "En Estados Unidos y en México se ha reportado una extensa producción de metanfetaminas. En México el decomiso aumentó de 341 kg en 2008 a 44 t en 2012 (UNODC, 2014b). Los laboratorios desmantelados en México han aumentado de 20 en 2001 a 260 en 2012, pero son significativamente menores de lo que se ha reportado en Estados Unidos, 13000 en 2012. Mucha de la producción

de México tiene como destino el mercado de Estados Unidos, en donde han disminuido los precios en 70% y aumentado la pureza en más de 130%. Los decomisos en la frontera aumentaron de 2.3 t en 2008 a más de 10.6 t en 2012. El aumento en la entrada de metanfetaminas a Estados Unidos, el hecho de que los precios hayan disminuido en 70% y aumentado la pureza en más de 130% indican un aumento en la disponibilidad en aquel país. Los decomisos de éxtasis en México se han mantenido por debajo de 3 kg; y han disminuido casi en 85% en Estados Unidos (Global Synthetic Drug Assessment, UNODC, 2014)".

LEY Y LIBERTAD

Cierto sentido común contrapone ley y libertad. La ley se presenta como una directriz apoyada en la amenaza de un castigo. Una norma coactiva, en principio del todo ajena a quien se somete a ella. No hacerlo redundaría en un claro beneficio del agente si consiguiera burlar el castigo. En definitiva, la ley es un escollo que una vez removido daría paso a la libertad. De allí que esta última aparezca caracterizada en términos idílicos como aquel espacio donde todo es posible, donde el hombre, libre de toda coacción, sería plenamente feliz. La libertad es entendida como capacidad de hacer o pensar lo que se quiera sin interferencia de ningún poder o persona.

Sin embargo, como es inevitable que la vida de los hombres se realice en común, dado que este es el único medio de actualizar la gran variedad de sus competencias, cada uno debe relegar porciones de su libertad individual a cambio de constituir cierto orden colectivo que le permita su propia realización. Para que esto suceda, se deben establecer reglas que ordenen la conducta y permitan la convivencia. Es así que el ansiado estado de libertad plena jamás puede tener lugar. Solo parece posible un estado de libertad individual acotado que resulta de la obediencia a ciertas reglas instrumentales. Se trata de una libertad posible que permite la vida en común pero carente de brillo. De esta manera, el habitante de los modernos Estados constitucionales vive desgarrado entre estos dos extremos representacionales: llevar una vida bajo coacción, opaca, pero posible; y anhelar una vida libre, colorida, pero imposible.

Ahora bien, es claro que el mentado *sentido común* no es algo "natural" ni "espontáneo", sino que hunde sus raíces en los orígenes de la modernidad filosófica y la constitución metafísica de la subjetividad como *cogito* en Descartes, es decir, como "yo pienso, luego existo"; así como también en las consecuencias políticas que Hobbes extrajera de este ser sin obligación alguna uno respecto del otro. En efecto, este "yo" se presenta como señor del mundo sin deudas ontológicas ni políticas con nada ni con nadie. Un ente que es pura libertad y que al entrar en

contacto con otro lo único que hace es disminuir su libertad irrestricta. El problema que la modernidad plantea es, justamente, cómo construir lazo social sobre la base de esta premisa. Pues para este nuevo sujeto cualquier restricción es una pérdida de libertad y, por ello mismo, es perjudicial. No obstante, también los modernos idearon un dispositivo jurídico-político para salir de este dilema. El Estado, autorizado a actuar en representación de los hombres que le han cedido sus derechos en un pacto originario, es la respuesta que encontraron. Pensado así, la política deviene en un momento posterior al sujeto que se piensa libre y sin deudas. La vida cívica, si bien es resultado de un acto voluntario de auto-restricción de hombres libres, no puede igualar jamás esa primera representación de libertad radical. De manera muy esquemática, sin considerar las grandes modulaciones y diferencias que van desde Hobbes a Kant, es posible mostrar cómo llega a forjarse un *sentido común* presente en los ciudadanos actuales respecto de la relación entre ley y libertad.

Sin embargo, al final del camino, la modernidad no produjo en su desarrollo subjetividades libres ni Estados soberanos, sino subjetividades egoístas, caprichosas y adictas conjuntamente con Estados ausentes cooptados por poderes de turno. En efecto, si el Estado representativo permite encauzar el problema político planteado a partir de sujetos preexistentes radicalmente libres, el ostensible fracaso de la soberanía estatal produce, entre otras cosas, una exacerbación de la tensión entre ley y libertad hasta extremos desconocidos e irreconciliables con algún proyecto de vida en común. Caído este dispositivo, el hombre busca otros modos de actualizar su libertad fuera del orden legal en el que habita. Las normas se presentan como simples escollos que entorpecen su desarrollo personal en vez de posibilitarlo. Mientras se pueda evitar la sanción, obedecer pasivamente la ley o no hacerlo es una opción; desobedecerla activamente guiado por el deseo de actualizar su libertad, otra.

En el caso del narcotráfico se observa una subjetividad acelerada que incumple la ley no solo para retornar al estado de naturaleza originario y obtener con ello ventajas competitivas sino para comenzar a habitar un mundo con su propia legalidad y cultura paralelas a las estatales; un universo simbólico que se presenta como una atmósfera adecuada para realizar diversos aspectos de su personalidad ligados a su afán de libertad. Por ello, el narcotráfico no implica un negocio de proporciones descomunales, adicciones crecientes y muertes violentas, sino también el florecimiento de una narcocultura que seduce sobre todo a aquellos que ven sus proyectos personales postergados o imposibles de realizar en el marco de la legalidad estatal. En el medio de esta narcocultura, sin contención ni estabilidad, volátilmente pero con

mayor intensidad que bajo el imperio de la ley, el ciudadano no produce dinero sino vínculos, jerarquías o se embarca en proyectos asequibles y deseables.

Con todo, aquí se debe notar que incluso para que el narcotraficante crezca económicamente e incremente su poder debe asumir restricciones a su libertad. El desarrollo de esta potencialidad dormida bajo el imperio de la ley no se libera sin freno, tal como ambiciona el sentido común. De hecho, quienes así lo hacen son rápidamente eliminados. Sucede que también fuera de la ley se replica cierta normatividad no escrita, pero que como tal coacciona y castiga. Si bien carece de procedimientos previamente establecidos, las penas para los que violan las normas sueles ser letales, veloces, ejemplares. Esta normatividad oculta habilita la coordinación de acciones que requieren los cárteles para existir.

De esta forma, es posible entender la relación entre ley y libertad no como mera contraposición sino como un movimiento de oscilación entre ambos conceptos. La restricción de una parte de la libertad individual es aquello que permite, por paradójico que pudiera parecer, su desarrollo, y ello conduce al respeto de las normas. Por esta razón, un tipo de delito como el narcotráfico, que genera una normatividad paralela, sostenida y floreciente, ofrece otro marco normativo distinto al de las constricciones de la legalidad estatal para desarrollar un proyecto de vida en libertad.

Ahora bien, si a ello se le suma la evidencia empírica del fracaso que ha provocado la política punitiva ejercida sobre el narcotráfico desde hace más de cincuenta años, parece razonable disponer de una legislación que encuadre tales prácticas para realmente encauzarlas en el marco de la legalidad estatal y desactivar sus efectos nocivos. Negarlas bajo amenaza de castigo es, por el contrario, una manera muy eficaz de sostenerlas, ejerciendo crueldad sobre los eslabones más vulnerables de la cadena de producción y comercialización de drogas prohibidas.

TRABAJO, DINERO Y MASCULINIDAD

Las identidades de género en las que son socializados los varones están ocultas en relaciones de poder. La bibliografía sobre el tema acuerda en que la masculinidad no se puede definir fuera del contexto socioeconómico, cultural e histórico en que están insertos los varones y que esta es una construcción cultural que se reproduce socialmente. Coincide también en que es posible identificar cierta versión de masculinidad que se erige en "norma" y deviene "hegemónica" (Olavarría 2001: 13).

Para constituirse dentro de la masculinidad hegemónica, el varón debe ser heterosexual, padre y trabajador. Un varón que no trabaja se frustra y su vida pierde sentido (Olavarría 2001: 55). El trabajo es

una forma con la que los varones se identifican al hablar y es un modo de sentirse orgullosos. Esto coincide con las características de la masculinidad dominante, según la cual el trabajo es la instancia que da al varón un rol social definido. Este rol social definido por el trabajo es lo que hace al hombre respetado y respetable, ya que cumple con su obligación de ser el proveedor.

Identidad, respeto y rol social vienen de la mano con un cierto poder, que hace que la palabra del hombre sea la Ley en el hogar. Resulta claro, entonces, "el poder que da el dinero" (Olavarría 2001: 56ss.). Cumplir con sus responsabilidades de varón en la familia, decidir sobre sus vidas, opinar, servir a otros, ser útil, es sentirse proveedores y esto les genera orgullo ante la mujer, los hijos, los otros adultos, genera sentimientos de gratificación y significa trascendencia. Incluso la conciencia misma de ser un hombre viene de la mano de todo esto.

Walter White, el protagonista de Breaking Bad, es un químico frustrado que da clases en un colegio secundario del sudoeste de Estados Unidos, que ve la posibilidad de reactivar su creatividad dormida mediante la producción de este tipo de droga. En las primeras imágenes de la primera temporada se perfila una gran tensión entre las proyecciones de un joven y ambicioso investigador en química y un profesor de secundaria adulto y cansado. Se lo ve a Walter en la escuela desprovisto de cualquier recurso didáctico capaz de captar la atención de un auditorio desinteresado por sus clases. Un hombre inseguro, sin iniciativa, callado, de quien los demás se burlan por su excesiva seriedad. Por otro lado, en sus noches de insomnio este hombre se levanta y va hacer ejercicios a la habitación de su futura hija, mientras contempla una plaqueta en la pared donde se lee: "El Centro Científico de Investigación, Los Álamos, New México, reconoce a Walter H. White, Director del Proyecto de Cristalografía para Radiografía de Protones, 1985. Colaborador en la Investigación Distinguida con el Premio Nobel".

La obtención de este notable galardón, fruto del esfuerzo y de una gran ambición, contrasta con la descripción anterior de un hombre sumido en la más absoluta mediocridad. El salto es explicado mediante los *flashbacks* o analepsis con los que la serie inicia sus episodios. En dos de ellos se observa a un joven vigoroso, pujante y, en cierto sentido, arrogante. En el primero aparece un Walter entusiasta y alumno universitario en una clase a deshoras discutiendo sobre la composición química del ser humano con su novia y futura socia, Gretchen. Esta mujer formará parte también de sus proyectos negados en un doble sentido, amorosa y económicamente. Juntamente con Gretchen y Elliot, amigos de la universidad, Walter fundará una compañía para la cual él solo desarrollará una fórmula química, pero venderá su parte a los pocos meses e iniciará una vida con Skyler. El remordimiento comenzará cuando se entere no

solo de que la empresa factura sumas millonarias con la fórmula química diseñada por Walter, sino que Gretchen y Elliot han formado un feliz matrimonio. En el segundo se observa que junto a su esposa Skyler deciden ir a ver una bonita y espaciosa casa, que finalmente comprarán y no podrán mantener. Así, ese futuro potencial retratado en estos flashbacks y descripto por él mismo como "sin techo" tendrá la posibilidad ahora de actualizarse mediante la ilegalidad, no sin cometer crímenes, extorsiones y secuestros a rivales y a gente inocente.

La criminalidad opera en Walter White como un artefacto a partir del cual desarrolla, reconstruye o reformula su masculinidad. Dado que la masculinidad es una construcción social, los cambios culturales modifican la manera en que el varón representa o actúa su masculinidad. En efecto, el género se instituye como un acto performativo, que no se encuentra construido por el cuerpo sino por los actos cotidianos, repetitivos, gestos y modos de actuar (Butler 2015).

Su familia está compuesta por su esposa embarazada y su hijo. Las escenas muestran un matriarcado. La mujer es madre, esposa, administradora de la economía y de los bienes, además de cuidar y ocuparse de la salud y de los alimentos de toda la familia. Su hijo no respeta a su padre, que no es un referente para ese adolescente. Más bien ve un ejemplo de masculinidad en la figura de su tío Hank, es decir, el hombre casado con la hermana de su madre. El personaje del tío representa un varón hegemónico masculino que tiene un lugar de héroe en la sociedad, ya que combate a los delincuentes. Especialmente, a los narcotraficantes. No tiene problemas económicos y vive bien en la misma ciudad.

Por el contrario, Walter White es un profesor de secundario al que su sueldo no le alcanza. Por ello se ve obligado a trabajar horas extras como cajero en un lavadero de autos. Su empleador, de origen rumano, tiene un cajero norteamericano. Los demás empleados tienen una contratación informal y son de origen latinoamericano. Pero ante la ausencia repentina del personal de limpieza es White quien tiene que realizar esa tarea y en ese caso mientras que el dueño del lavadero tomo su lugar en caja. Esta situación se describe en una escena que lo muestra terminando de limpiar el auto de uno de sus alumnos, quien al darse cuenta de que es su profesor quien lava su auto, lo filma con el celular al tiempo que la novia, otra estudiante, comenta con cierta perversidad por teléfono: "¿A que no sabes quién está lavando el auto de Chad? ¡El profesor White!".

La situación del personaje central de la serie es, entonces, la de un hombre de cincuenta años que no es respetado en su casa porque no logra proveer económica ni emocionalmente a su familia. Por otra parte, como acabamos de ver, la comunidad en la que vive no lo respeta como profesor. Esto le produce un estancamiento profesional que lo

lleva a buscar otros ingresos en un lavadero de autos. Las tareas que realiza allí son las mismas a las que puede acceder un extranjero en su país. Un tipo de tarea precaria, sin servicios sociales, propia de un inmigrante indocumentado. De más está decir que desde la perspectiva de un hombre adulto, profesional, académico, esto resulta denigrante.

Durante una de sus clases, mientras revisa los conceptos más importantes de la química, parece estar relacionándolos con sus propios problemas. Por ejemplo, cuando explica que "la química es el estudio del cambio de la transformación al igual que el ciclo de la vida: solución - disolución - crecer…". El texto remite a la transformación que atraviesa su vida desde el momento en que vislumbra la muerte a raíz de la aparición del cáncer.

La revelación de la enfermedad de White marca un antes y un después en la serie. El protagonista de repente comienza a rebelarse frente a todas las humillaciones que antes aceptaba debido a su situación. Cuando el empleador del lavadero le pide que deje la caja y vaya a cubrir a otro empleado que ha faltado, Walter reacciona y pone de manifiesto que no quiere hacerlo. Su empleador le responde y Walter sale del negocio gritando: "¡Púdrete! ¿Por qué no me lavas esto?", señalando su entrepierna.

Como ya se mencionó, el cuñado de este personaje es un hombre masculino, hegemónico, blanco, que ostenta poder por pertenecer a la DEA. Es un referente de lo que un varón debe ser, de lo que está bien. Combate el narcotráfico, maneja armas, parece saberlo todo. Es "popular". Incluso en el cumpleaños de su cuñado aparece en la televisión por sus éxitos como policía. En esa escena, Hank es entrevistado por los medios en una operación policial en la que incautan droga y dinero. Si bien Walter está aislado del grupo que mira la noticia por TV, se siente interesado por lo que ve en la pantalla.

Al protagonista, lejos de impresionarlo, el personaje ganador de su cuñado le produce ira. Lo importante de esta escena es que Walter queda obnubilado por la gran cantidad de dinero que se ve en la pantalla. Varios fajos de dinero enrollados con bandas elásticas decoran la actividad del narcotráfico. La noticia detalla que el resultado de la tarea policial ha sido la incautación de drogas, armas y mucho dinero. En ese momento Walter advierte con claridad que el narcotráfico es una forma fácil de hacer dinero. También podría haber reparado en las armas y pensar que se trata de una actividad muy violenta. Sin embargo, al protagonista no parece preocuparle este aspecto. Solo ve el dinero.

White es cooptado por la idea del dinero fácil justo en un momento en que está enfermo, lleno de deudas e invisibilizado por una sociedad que no lo respeta. Su mirada se inclina, entonces, por el costado rentable de esa práctica. Dinero fácil. Eso dice la noticia. Eso dice

el policía que atrapa a los delincuentes. Eso dice, finalmente, la imagen que se reproduce en la sociedad. Por lo tanto, la reproducción mediática de los resultados del accionar policial funciona como un modo peculiar de publicitar lo rentable del narcotráfico como forma de vida. Y es el argumento más persuasivo para implicar a más personas en la actividad.

Haciendo alarde de sus tareas como miembro de la DEA, su cuñado Hank le dice a Walter en determinado momento: "Un día tienes que venir a ver cómo lo hacemos". Interesado por lo que vio en la pantalla, Walter le pide a su cuñado acompañarlo al trabajo con el fin de observar lo fácil que es ubicar a estos delincuentes.

La escena lo muestra sentado en la parte trasera de una camioneta policial con un chaleco antibalas. Adelante están su cuñado y un compañero de trabajo esperando el momento adecuado para irrumpir en una casa sospechada de ser una fábrica de droga. Entretanto, los agentes entablan el siguiente diálogo: "Te juego veinte dólares a que capitán Cook es nombre de chico blanco", "Te apuesto veinte a que es latino". Esta escena muestra los prejuicios que circulan en la sociedad norteamericana. El diálogo evidencia formaciones discursivas que plantean la idea de que las personas latinoamericanas dentro de EEUU se ganan la vida como narcotraficantes. La escena termina después de que apresan al "cocinero" de la droga, un tal "Emilio Collama". Finalmente, el sujeto en cuestión era asiático. Pero tanto Hank como su compañero consideran que el detenido era "mitad latino, mitad asiático, por Emilio".

La escena muestra también que el compañero de Hank tenía razón: con ese seudónimo no podía tratarse de un latinoamericano sino de un norteamericano blanco hegemónico. Lo que finalmente se confirma dado que se trataba de Jesse, el coprotagonista de la serie y futuro compañero de Walter, un rubio de ojos claros. Apresaron a Emilio solo porque en ese momento se encontraba trabajando en la "cocina de la droga mientras que Jesse estaba en la casa de una vecina divirtiéndose". Esto solo es advertido por Walter, que como se encontraba esperando en el patrullero, ve a un joven escapar por la ventana de la casa de al lado y advierte que es un exalumno suyo. Poco después Walter contactará a Jesse para ser parte del negocio de la droga, quien no alcanza a comprender cómo su profesor le propone algo semejante.

Los cambios cotidianos de Walter en el campo laboral muestran una transformación vertiginosa del personaje a partir de la sociedad que establece con Jesse. Desde entonces comienza a realizar actividades prohibidas y muy rápidamente se produce una escalada de violencia que lo convierte en homicida. Al modificar sus tareas referidas al mundo laboral, Walter se ve afectado en el modo en que experimenta su masculinidad. El primer ejemplo lo constituye su actividad sexual.

Su mujer expresa asombro por el cambio operado en él la misma noche en que asesina a un hombre. La escena muestra que su esposa viene demandándole su ausencia del hogar. Walter acaba de matar a un narcotraficante, la toma entre sus brazos y tiene sexo con ella. La expresión de su esposa denota que lo hacen de una manera diferente a como lo venían haciendo habitualmente. Este es el primer indicio de que los cambios en su manera de relacionarse con las condiciones materiales de producción modifican la percepción que Walter tiene de sí mismo como varón. En una escena anterior, la hermana de su mujer le pregunta a su esposa por sus prácticas sexuales. Esta responde con una expresión de asombro, como si le estuviera preguntando algo sobre lo que no se debe hablar. A lo cual su hermana responde: "Ya me contestaste". Queda claro que si bien la esposa de Walter está embarazada, él no parece ser, tampoco en este aspecto, un referente de la masculinidad hegemónica.

LEGALIDAD E ILEGALIDAD EN BREAKING BAD

En el último episodio de la primera temporada, "Un acuerdo de los no violentos", encontramos un breve diálogo entre Walter y Hank sobre la legalidad y la ilegalidad. Esta temática ya está anticipada al inicio, pero no mediante un diálogo sino a pura acción. En estas escenas, antes de presentar el episodio con su título y actores, como suele hacerse durante toda la emisión de BREAKING BAD, el espectador asiste a una preocupante reunión de padres en el colegio donde trabaja Walter como docente. El motivo es que han arrestado a un hombre que se desempeña en tareas de limpieza en el establecimiento, pues, según cree Hank, "por su perfil" y porque "encontraron marihuana en su auto" es el ladrón de cierto equipamiento del laboratorio de química para fabricar metanfetamina. En medio de esta tensión entre padres, autoridades del colegio y agentes policiales, Walter, el verdadero ladrón y productor de esa sustancia, comienza a deslizar su mano hacia las entrepiernas de su esposa. Debido a esta excitación mutua, ni bien terminada la reunión se los ve teniendo sexo en el auto al lado de la patrulla policial en el estacionamiento de la escuela. Este desafío no solo a lo legal, sino también a ciertas pautas de comportamiento moral, luego es retomado en una conversación con su cuñado dando cuenta de cierto relativismo y arbitrariedad en toda norma.

En medio de un *baby shower* convencional, monótono y cursi donde la hermana de Skyler le regala una costosa tiara que debido a su cleptomonía ha robado en la joyería, Walter y Hank deciden ir a tomar algo "más fuerte que una cerveza" al jardín trasero de la casa. Repentinamente, luego de saborear un trago de whisky, este grandilocuente agente de la DEA le regala un habano cubano al ambivalente profesor de química. La situación de recibir un producto ilegal, según la legislación

vigente en ese entonces de Estados Unidos, de un hombre que custodia la legalidad, no puede sino predisponer al siguiente diálogo:

> Walter: ¡Cubano!
>
> Hank: (risas) Le hice un favor a un tipo del FBI.
>
> Walter: Tenía la impresión… de que eran ilegales.
>
> Hank: (risas) Sí, a veces la fruta prohibida es la más dulce, ¿no?
>
> Walter: Es curioso cómo trazamos la línea.
>
> Hank: Sí. ¿Pero qué línea?
>
> Walter: La que divide lo legal de lo ilegal. Puros cubanos, alcohol. Si estuviéramos bebiendo esto en 1930, sería ilegal [*breaking the law*], pero habrían sido legales al año siguiente. ¿Qué será legal el año próximo?
>
> Hank: Te referís a la hierba.
>
> Walter: Sí, me refiero a la hierba o a cualquier cosa.
>
> Hank: ¿Cocaína? ¿Heroína?
>
> Walter: Solo digo que me parece arbitrario.
>
> Hank: Si visitás la cárcel, vas a ver a muchos hablando así. "Eh loco, ¿por qué me arrestás, por catorce bolsas de hierba? Va a ser legal el año que viene cuando Willie Nelson sea presidente. Pero no es lo que sucede siempre. Hay cosas legales que no deberían serlo. La metanfetamina era legal. La vendían en todas las farmacias del país. Gracias a Dios recobraron el sentido.
>
> Walter: Sí.

Observamos aquí dos posiciones sobre lo legal, una escéptica, la de Walter, y una moral, la de Hank. En cuanto a la primera, cabe conceder que existen numerosos ejemplos donde se observa que una sustancia (o una práctica) ilegal con el tiempo deviene legal o viceversa. Como expresan los protagonistas del diálogo, en Estados Unidos, el alcohol estaba prohibido antes de 1930, mientras que la metanfetamina se vendía regularmente en farmacias, a la inversa de lo que ocurre en la actualidad con ambas cosas. De esta variación a través de la historia inmediata, Walter extrae la conclusión de que todo es arbitrario, lo cual, indudablemente, dificulta un ordenamiento de la ciudadanía según la legislación vigente. Si todo lo legal es arbitrario, el ciudadano acepta la norma solo cuando le conviene o cuando no le queda otra alternativa. Ahora bien,

no porque la legalidad mute en la historia ello la hace necesariamente arbitraria. En todo caso, se podría afirmar lo contrario, que esta variación en la determinación de lo reglamentado es algo saludable, pues encauza de manera adecuada las inevitables transformaciones sociales.

En cuanto a la segunda posición, se advierte que cuando Hank afirma que "hay cosas legales que no deberían serlo" apela a un lenguaje de deberes morales a los que debería referir lo jurídico para que quienes hagan las leyes puedan "recobrar el sentido". De este juicio se desprende la presuposición de que hay una moral universal desde la cual debe articularse lo legal. Si se pierde de vista esta articulación ocurre aquello que es frecuente entre los delincuentes, es decir, creer que lo que hoy está prohibido "va a ser legal el año que viene". ¿Qué tipo de moral? Hank no lo explicita, pero sí da a entender en cierta situación problemática que en lo personal prefiere ordenarse al deber que actuar en función de su propia conveniencia. Ello sucede cuando tras dejar inconsciente a Jesse acepta someterse a juicio y decir absolutamente toda la verdad respecto de los impulsos que lo llevaron a cometer esa acción.

Ahora bien, este escepticismo respecto de lo legal que tiene Walter es lo que lo habilita a cruzar la línea en busca de la libertad. Un modo de publicitar la serie, y muchas veces de comprenderla, fue resumir el argumento del siguiente modo: un profesor de química víctima de los ajustes económicos neoliberales en Estados Unidos recibe la noticia de que tiene cáncer de pulmón. En la desesperación, para poder pagar el costoso tratamiento y, en un segundo momento, para dejarles una herencia a su esposa e hijos, decide dirigir sus conocimientos científicos a la producción de metanfetamina cristal, porque ve en la televisión las grandes sumas de dinero incautadas por la policía a narcotraficantes. Si este fuera el caso, el acceso a la ilegalidad estaría motivado por estrictos objetivos económicos y, de ser así, una vez cumplidos estos objetivos debería volver al terreno de lo legal. Sin embargo, el ingreso de Walter White en el mundo del narcotráfico, y en general de los otros protagonistas al mundo prohibido, tiene más que ver con una necesidad de proyectar un plan de vida, de activar deseos dormidos o de vivir una vida plena que de satisfacer un mero objetivo material.

En primer lugar, el mismo Walter explicita en dos escenas la verdadera motivación que lo hace cruzar la línea hacia la ilegalidad y según la cual hay que entender varias de sus opciones, muy distantes de las de un calculador que busca optimizar sus beneficios. No por casualidad una de estas escenas se encuentra en el primer episodio de la primera temporada y la otra en el último episodio de la última temporada. Luego de darle el dinero a Jesse para que compre un *motorhome* donde fabricarán la metanfetamina, este inquiere las razones que motivan a su sombrío exprofesor de química a ingresar en el peligroso mundo de las drogas:

> Jesse: Dígame, en serio, ¿por qué está haciendo todo esto?
>
> Walter: ¿Por qué lo hacés vos?
>
> Jesse: Por dinero, principalmente.
>
> Walter: Ahí tenés la respuesta.
>
> Jesse: No, vamos. Un tipo tan recto como usted, y que ahora anda con un palo enorme metido el culo, encima por cumplir sesenta.
>
> Walter: Cincuenta.
>
> Jesse: ¡Es raro! No se entiende. Si se ha vuelto loco o está deprimido, por decirlo de alguna manera, yo necesito saberlo. ¿Me entiende? Porque todo eso me afecta.
>
> Walter: Estoy despierto.

Del mismo modo, en "Felina", el último episodio de la última temporada, Walter se acerca a la casa donde está viviendo Skyler para ver por última vez a sus dos hijos. Allí sostienen un breve diálogo en el que, además de entregarle la dirección exacta donde están enterrados Hank y Gómez, su fiel compañero de la DEA, Walter reitera la motivación, ya mencionada a Jesse pero jamás a Skyler, por la cual ingresó y permaneció en el mundo criminal del narcotráfico durante dos años, pese a tener posibilidades de "estar afuera" en varias ocasiones.

> Walter: Todo lo que hice… Tenés que entender…
>
> Skyler: Si tengo que escuchar una vez más que hiciste todo esto por la familia…
>
> Walter: Lo hice por mí. Me gustaba hacerlo. Era bueno para eso. Y estaba… realmente… estaba vivo.

En segundo lugar, a estos diálogos hay que sumarles otras actitudes de Walter que tornan poco plausible la tesis acerca de que lo pecuniario sea su motivación primordial. White rechaza la ayuda de sus exsocios millonarios para pagarle el tratamiento contra el cáncer. Acepta, sin embargo, la propuesta de Fring para trabajar en un laboratorio de alta tecnología montado especialmente para él. Decide seguir con el negocio de la metanfetamina, pero ahora como dueño, una vez que ha asesinado al *drug lord* de Albuquerque, pese a que ya ha obtenido el dinero para los médicos y para la herencia de su familia; diseña una estrategia sofisticada y altamente arriesgada para asesinar a toda una banda de criminales que asesinó a Hank, cuando Walter ya estaba "fuera" del

negocio con su dinero; salva a Jesse en más de una ocasión. Todas estas acciones dan cuenta sobrada de que sus motivaciones no se dejan explicar por el mero beneficio económico.

"Estoy despierto", "estaba vivo". Estas declaraciones no son un dato menor a la hora de explicar las razones por las cuales Walter se inicia en el resbaladizo terreno del narcotráfico. Paradójicamente, son pronunciadas por un hombre al que la muerte lo está sobrevolando de manera inminente. La cancelación total de todo proyecto de vida despierta en él la necesidad de conectarse con esos deseos reprimidos y actualizar su condición de ser libre.

Con respecto a las motivaciones de Jesse, se observa que en el primer diálogo con Walter manifiesta un tímido "principalmente" por dinero. En efecto, en este joven adicto a la metanfetamina también se puede inferir que una serie de fracasos lo impulsan a tomar la senda de la ilegalidad. En un momento de cierta tranquilidad, cuando ambos trabajan para Gus Fring produciendo metanfetamina en un laboratorio oculto y protegido, y reciben su extraordinaria paga semanal, Jesse decide "volver a las calles", es decir, juntar a sus amigos y vender él mismo la droga. Ya que, según confiesa, no se dedicó a esto para "tener horarios y jefes". Nuevamente, en vez de aprovechar la bonanza económica, la rechaza e intenta buscar alternativas donde pueda desarrollarse. Por si faltara algo, una vez aniquilados sus rivales y con una suma millonaria en efectivo, se lo ve por la noche tirando fajos de dólares desde su auto hacia las puertas de las casas en los barrios humildes de Albuquerque. Termina acostado boca arriba con la mirada fija en el cielo en un juego de una modesta plaza, mientras su auto está con las puertas abiertas y el dinero disponible para cualquier transeúnte.

Semejante motivación aparece en una de las dos novias de Jesse, la bellísima Jane Margolis, adicta en recuperación, que volverá a consumir drogas hasta morir. En la segunda temporada, el episodio doce, "Phoenix", presenta un diálogo entre los amantes que abona esta tesis acerca de la condición libre del ser humano. Luego de extorsionar a Walter para que le traiga la parte del dinero que le corresponde a Jesse a cambio de no delatarlo frente a los demás, Jane inicia el siguiente diálogo luego de tomar con gran entusiasmo los miles de dólares producto del narcotráfico:

> Jane: ¿Sabés lo que es esto?
>
> Jesse: Es un montón de dinero.
>
> Jane: Es libertad. Esto significa: "Puedo ir donde quiera, puedo ser quienquiera. ¿Qué querés ser? ¿Dónde querés ir? ¿Sudamérica? ¿Europa? ¿Australia?

> Jesse: ¿Está Nueva Zelanda en Australia?
>
> Jane: Nueva Zelanda es Nueva Zelanda.
>
> Jesse: Genial. Nueva Zelanda. Allá es donde filmaron *El señor de los anillos*. Mudémonos directo allá. Vos podés hacer tu arte, ¿no? Como pintar los castillos de la zona y esas cosas. Y yo puedo ser un piloto de avioneta.
>
> Jane: Sí. ¡Nueva Zelanda! Me encanta la idea. Pero no me importa el lugar, mientras que estemos juntos.

En el diálogo queda claro: dinero es libertad. Y esto último no solo significa posibilidad de movimiento, sino posibilidad de ser. Si bien este modo de entender la libertad nos recuerda al juicio despectivo de Hegel: "Cuando se oye decir que la libertad en general consistiría en que se podría hacer lo que se quiere, tal representación puede ser considerada solamente como completa carencia de cultura de pensamiento" (Hegel 1970: §15), no es menos cierto que aquí opera como la motivación de quienes así se autocomprenden como seres libres. Se trata de lo que anima a estos jóvenes a arriesgar sus vidas y afrontar lo ilegal como una opción vital. Este es el móvil principal que los impulsa a abrazar lo prohibido. En todo caso, esta actitud presupone una metafísica liberal como la desarrolla claramente Stuart Mill en *Sobre la libertad*: "Si se comprendiera que el libre desenvolvimiento de la individualidad es uno de los principios esenciales del bienestar; […] no habría peligro de que la libertad fuera despreciada y el ajuste de los límites entre ella y la intervención social no presentaría ninguna dificultad extraordinaria" (Mill 2003: 122). Sin embargo, este énfasis en la libertad del sujeto debe mediarse con ciertas normas sociales para que realmente pueda desarrollarse. Pues, como bien explica Mill, "[e]l hecho de vivir en sociedad hace indispensable que cada uno se obligue a observar una cierta línea de conducta para con los demás. Esta conducta consiste, primero, en no perjudicar los intereses de otro; o más bien ciertos intereses, los cuales, por expresa declaración legal o por tácito entendimiento, deben ser considerados como derechos; y, segundo, en tomar cada uno su parte (fijada según un principio de equidad) de los trabajos y sacrificios necesarios para defender a la sociedad o sus miembros de todo daño o vejación" (Mill 2003: 154).

En este sentido, la libertad que sostiene las acciones de los protagonistas supone un sujeto que no reconoce lazos sociales ni ontológicos con nada ni con nadie. Una vez puesta en marcha esta autocomprensión, el exterior se presenta como ajeno al sujeto que encarna la acción y la normatividad jurídica debe primero seducirlo para que luego decida

someterse a ella. Por el contrario, la amenaza de castigos para detener el salto a la ilegalidad carece de efectos intimidatorios que puedan evitar que el narcotráfico se transforme en una opción vital.

NARCOCULTURA Y LIBERTAD

El ámbito donde el hombre actualiza su libertad no es la naturaleza, sino la cultura. Al alejarse de sus impulsos primitivos, el ser humano va construyendo un mundo donde la subsistencia deja de ser el móvil principal de sus acciones y pensamientos. Incluso, en ciertas ocasiones, llega a atentar contra su vida, como ocurre cuando elige ingerir sustancias tóxicas o embarcarse en acciones arriesgadas para su integridad física. El ámbito de la cultura lo desliga de esa base instintiva y repetitiva que lo iguala a los animales, produciendo infinidad de submundos donde el hombre puede habitar de manera plena. Así, mientras que el orden natural *determina*, el mundo de la cultura *libera*.

El narcotraficante y el adicto no están al margen de cultura. No solo no son sombras indefinidas que jamás se presentan en sociedad sino que su mundo está envuelto de un entramado completo de pautas, valores, música, fiestas, filmes, religiosidad, vestimenta y modos de lenguaje. A este universo suele describírselo con el término "narcocultura". Entre las expresiones más conocidas de la narcocultura están, como se vio en la introducción de este libro, los narcocorridos, en donde se recrean las "hazañas" de los narcotraficantes. De origen mexicano, resultan de los corridos compuestos anónimamente y transmitidos de generación en generación oralmente ya antes de la Independencia. Como se vio, esta rica tradición popular no podía estar ausente del fenómeno del narcotráfico, exaltando personajes de los cárteles, peleas con la policía o detallando sucesos importantes a través del uso de fusiles y armas sofisticadas. También subrayando en la imaginación popular el "extraordinario poder económico del narcotraficante" (Uribe Aviña 1994: 29).

Este aspecto de la narcocultura está presente en Breaking Bad mediante un corrido escrito especialmente para la serie entre José Luis Garza y Vince Gilligan, bajo el título "Negro y azul" y que da inicio al episodio siete de la segunda temporada, interpretado por *Los cuates de Sinaloa*. Allí se narran las andanzas de un tal "Heisenberg", que "ahora controla el mercado", haciendo alusión al alias de Walter White en el mundo narco, pero enfatizando que como le ha faltado el respeto al cártel "ese compa ya está muerto/ nomás no le han avisado".[1]

1 La cultura argentina no ha sido ajena a este movimiento. Existe una célebre oda a Pablo Escobar, "Me matan, Limón", compuesta por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota en el año 1996 incluida en el disco *Luzbelito*, que recrea el momento de las muertes del jefe del

Pero no solo la música que anima la cultura narco se recrea en Breaking Bad, sino también su religión. En el primer episodio, "No más", de la tercera temporada, se observa cómo los primos, aquellos pintorescos mellizos del cártel amenazado por la metanfetamina de Walter, se arrastran con otros campesinos hacia un precario templo donde se encuentra una imagen de Santa Muerte. Las versiones más populares remontan el origen de esta santa a una divinidad azteca, Mictecacihuatl, quien junto con su marido, Mictlantecuhtli, gobernaban el inframundo de los muertos: "Los aztecas no solo creían que aquellos que morían por causas naturales finalizaban en el Mictlán, sino que también invocaban los superpoderes de los dioses por causas terrenas" (Chesnut 2011: 28). La persecución e intolerancia de los conquistadores españoles no pudo eliminar totalmente este culto que actualmente resurge con vestimentas y símbolos propios de la cultura occidental. Esta divinidad suele estar representada por un esqueleto humano de pie recubierto con un hábito de monje franciscano o sentado en un trono con una balanza en su mano izquierda y una esfera que simboliza el mundo en la derecha. Los cultos son disímiles y personales pero principalmente se le pide protección y muerte para un rival cercano. El narcotraficante, como sujeto marginal que desafía la muerte en un horizonte de amenazas constantes, no puede sino sentirse atraído por esta forma sacra que está allí para protegerlo.

Una práctica extrema dentro de este aspecto de la narcocultura son los ritos satánicos o narcosatánicos. Conocidos por la opinión pública en México a fines de los ochenta, estos cultos consisten en asesinar personas –a veces también animales– para extraer su sangre o alguno

---

cártel de Medellín y de su fiel guardaespaldas, Limón. Escobar es retratado como el "Padrecito de nuestros pobres", quienes debido a la muerte de su líder "no quieren escuchar cumbias y merengues crueles otra vez". Con ello se alude al desamparo rutinario al que volverán las clases desposeídas tras el asesinato de su protector. Recluido para que no lo atrapen y habiendo prometido que no hablaría más con su familia para evitar que intercepten sus llamadas, Escobar nunca pudo "soñar al dormir" por la necesidad de escuchar la voz de su hijo, Juan Pablo. Por eso, "ni bien amainó la tormenta/ olvidó las promesas hechas otra vez", dando así su ubicación y el fatídico desenlace final. Por otra parte, en la ciudad de Gualeguaychú se inauguró un bar con el nombre "Pablo Emilio. Bar Social", haciendo referencia directamente a este capo narco. Lo más notorio de este establecimiento no es solo que está ambientado con fotos y dibujos de y sobre Escobar, sino que en la red *Youtube* se encuentra disponible un video de quien fuera su gran sicario, John Jairo Velásquez, alias "Popeye". Este hombre se presenta como "el asesino de confianza de Pablo Emilio Escobar Gaviria, el general de la mafia" saludando y felicitando al dueño del bar, "Lucho Ancarola", como un "guerrero". Al finalizar el mensaje lo alienta a continuar con este emprendimiento y para ello explica por qué "sobreviví a las guerras de Pablo Escobar, sobreviví a mis guerras, sobreviví a los enemigos de Pablo Escobar, sobreviví a mis enemigos y sobreviví a 23 años y tres meses en las prisiones más duras de la República de Colombia […] porque soy Popeye, soy general de la mafia, porque soy hombre de Pablo Escobar Gaviria […] y porque tengo disciplina, la misma disciplina que tienes tú".

de sus miembros y conservarlos como amuletos de protección al momento de llevar cargamentos, o para pedir salir de la cárcel o simplemente para amedrentar a un rival. Pero también existe una expresión de religiosidad que algunos especialistas denominan "narcosanto", especialmente en la región de Sinaloa. Se trata de Jesús Malverde, quien según cuenta la leyenda fue un bandido que robaba a los ricos para entregarles el botín a los pobres, razón por lo cual fue ahorcado en 1909: "Hoy en día, es muy frecuente encontrar imágenes y capillas del 'Ángel de los pobres' en los bordes de los cultivos de marihuana y opio, así como en los cuellos de las mulas o narcotraficantes mexicanos" (Oleszkiewicz - Peralba 2010: 222).

Capítulo 3
LA FALTA DE RED EN EL CARTEL DE LOS SAPOS Y SICARIO

La sensación constante de desprotección, de inseguridad y de desconfianza en las relaciones humanas atraviesa los filmes que son objeto de este análisis. Ambos recurren a ficciones relacionadas con la historia del narcotráfico en América Latina y su vinculación con los Estados Unidos. Se trata de El cartel de los sapos (Carlos Moreno, 2011) y Sicario (Denis Villeneuve, 2015). Más allá de sus coincidencias temáticas, los filmes provienen de dos cinematografías diferentes, tanto en cuanto a su retórica como a su producción. Mientras que la primera es de origen colombiano, la otra, aun cuando su director es canadiense, proviene de la industria norteamericana. Esta procedencia distinta se evidencia, además, en el uso de un lenguaje cinematográfico afín a ciertos hábitos de recepción y a imaginarios sociales instituidos en cada uno de los públicos previstos, con los que el cine dialoga y a la vez refuerza. Ello ha de tenerse en cuenta a la hora de indagar los modos en que cada sociedad lee y otorga significado a estas representaciones y construye interpretaciones acerca del fenómeno narco que reviste con carácter de verdad.

La historia que ficcionaliza El cartel de los sapos refiere a la competencia por el negocio de la cocaína entre el cártel de Cali (cuyo jefe era Pacho Herrera) y el de Medellín (liderado por Pablo Escobar). Una vez muerto Escobar (2 de diciembre de 1993) se pretendió que los miembros del cártel abandonaran el negocio mediante un ofrecimiento

de la DEA: dar nombres a cambio de reducción de condena. Sin embargo, los disidentes crearon el cártel del Norte del Valle (1993) bajo el mando de Orlando Henao. Los escenarios en los que transcurre la trama del filme alternan Colombia y EEUU.

Se trata de un relato autobiográfico, pues deriva de la trasposición al cine de una novela escrita por Andrés López López, protagonista del relato, quien narra su vida tras acceder al beneficio del arrepentido. A través de este libro da a conocer su historia desde la cárcel. Esta novela fue llevada a la televisión en forma de teleserie y se exhibió desde 2008 a 2010. Luego fue convertida en película. El hecho de presentarse como el relato en primera persona de un testigo presencial y, en el caso del filme, del protagonista de la historia que alterna lo privado (historia de amor) con lo público (su participación en el negocio de la droga), pretende conferirle estatuto de verdad a lo que muestra. De hecho, este relato es una de las fuentes documentales con las que se cuenta para indagar acerca de un fenómeno cuya ilegalidad y clandestinidad lo hacen inaccesible para la investigación a partir de otros datos.

En el caso de Sicario, la trama ficcional ocurre en la frontera entre México y EEUU. Se relaciona con la competencia entre los cárteles de Juárez (cuyo jefe era Carrillo, el Señor de los Cielos) y Sinaloa (liderado por Guzmán Loera, El Chapo), ambos radicados en México. Los protagonistas personifican a agentes de la DEA y a una exagente del FBI que es convocada para luchar contra el narcotráfico en esa zona fronteriza. Predominan las escenas y las situaciones ambiguas, inciertas, donde las relaciones son siempre oscuras y carentes de lealtad y confianza. Nadie sabe quién es amigo y quién es enemigo, ni quién trabaja para quién. De hecho, el eje de la historia gira en torno a la protagonista femenina, Emily Blunt, que trabaja para el FBI junto a su compañero. Asistimos una y otra vez a su constante falta de conocimiento acerca de lo que está haciendo y a su manifiesta ignorancia respecto de la identidad y la alineación de los hombres que la convocaron a participar en operaciones militares en zonas fronterizas entre EEUU y México. El proceder de instituciones tales como el FBI, la CIA y la DEA, cuyo objetivo aparentemente incuestionable es la lucha contra el narcotráfico, oficia de marco para el accionar de agentes con métodos de dudosa legalidad o, incluso, abiertamente ilegales. El trabajo sucio es habilitado por instituciones estatales y, más aún, silenciosamente avalado.

Mientras que en la primera producción la focalización se ubica en los narcotraficantes colombianos y sus respectivos cárteles, la segunda tiene como objeto de representación el accionar de las fuerzas antinarcóticos, en particular de los Estados Unidos, como centro. No obstante, en ambas películas, tanto en uno como en otro bando, el tema de la traición, la delación, la constante sensación de estar en medio de

una trampa, la incertidumbre respecto de los objetivos que los mueven y la desconfianza aun entre los propios amigos o compañeros de operaciones atraviesan argumentos, cuerpos, imágenes y demás recursos del lenguaje cinematográfico. Vale la pena, entonces, realizar un análisis de la superficie textual de ambos discursos cinematográficos a los efectos de relevar los elementos que proliferan en torno a la ambigüedad moral, la falta de certezas y la permanente naturalización de la sospecha.

La construcción de un espacio siempre amenazante se percibe como escenario en el que no hay red de contención y en el que el individuo se encuentra siempre solo, condenado a su individualismo y a salvarse como pueda. No resulta, en principio, inocente, que ambos filmes tengan como escenarios una alternancia entre dos o más zonas geográficas, entre países latinoamericanos (Colombia y México) y el país del Norte (Estados Unidos), cuyas trazas, no solo espaciales sino también culturales, refuerzan oposiciones, contradicciones y desigualdades que el negocio y el dinero producto del narcotráfico parecen borrar bajo el precio de la violencia y las confrontaciones nunca resueltas, excepto con la muerte.

Nos proponemos analizar aquí el modo en que se representa la delgada línea (borrada de manera frecuente) entre lo legal y lo ilegal, entre los buenos y los malos, entre la justicia y los narcos, entre las instituciones existentes y su tendencia a dejar de serlo, en la medida en que están y no están en el lugar para el que han sido creadas. También los vínculos de los países productores y distribuidores de droga (Colombia y México) con los consumidores (EEUU) y viceversa. Finalmente, se han de establecer diferencias entre la representación del fenómeno narco, es decir, el negocio y su accionar, que presenta cada filme, a los efectos de interpretar la relación *producto mediático - destinatario* y la configuración de imaginarios funcionales a determinado sistema político.

DISCURSO CINEMATOGRÁFICO Y GÉNERO

En principio resulta pertinente la filiación del concepto de "narconarrativa" con el género *cine negro*. Esta filiación deriva de un rasgo común referido a la ambigüedad e incertidumbre que atraviesan las historias y se particulariza en la narconarrativa por su localización en zonas geográficas fronterizas. El borramiento de límites, que se materializa en sagas transfronterizas, reporta también otros trasvasamientos y borramientos que se presentan dentro de una larga tradición cinematográfica: la asociación del empresario con el banco, los detectives privados que sustituyen a la policía, el narcotraficante haciendo el trabajo sucio del gobierno como en *Cosecha roja* de Dashiel Hammett.

Como indica García Niño, la narconarrativa comparte algunos rasgos con el género *noir* al mismo tiempo que se distancia él. Por ejem-

plo, el hecho de que los personajes se trasladan a lo largo de una zona de más de tres mil kilómetros entre México y Estados Unidos hace que estas historias transiten espacios distintos y alejados entre sí, no solo espacialmente sino también culturalmente. Tampoco existe el personaje paradigmático del detective, típico de la novela negra tradicional, sobre el que gira la historia. Por el contrario, van cobrando importancia una serie de personajes contradictorios que pasan de un primer a un segundo y hasta a un tercer plano. Este descentramiento del rol protagónico es un recurso movilizador de ese otro descentramiento que tiene como efecto, en el contrato de lectura, la imposibilidad de una interpretación lineal o, al menos, acomodada a las creencias colectivas. Esta particularidad habilita a la narconarrativa a naturalizar un estado de cosas que no solo se percibe como posible sino que instala la sospecha en el centro, quebrando tranquilizadoras certezas compartidas.

Al mismo tiempo, la narconarrativa se alinea con la novela negra tradicional en cuanto a la visión crítica y desprejuiciada del mundo en que las acciones obedecen a instintos básicos como el amor, el rencor, el odio y, sobre todo, el interés de la sociedad contemporánea por el dinero y el poder a través de su rápida y cuantiosa adquisición. De este modo, opera provocando en el espectador la necesidad de revisar las visiones tradicionales acerca del mundo según un orden y funcionalidad que estas prácticas quiebran para obtener dinero y poder, es decir, para adquirir aquello que las sociedades modernas postulan y propician como un valor en sí mismo.

Por otra parte, es notoria la preferencia que se ha instalado en Hollywood por la glorificación de la fama de los malos, aunque más no fuera porque los malos "venden más". Y más allá de Hollywood, los medios masivos de comunicación han recurrido al tema profundizando un tratamiento sensacionalista que hace atractiva su presentación. Esta nueva idealización o heroicidad del malo es una paradoja que se adentra en la contradicción moral esencial que atraviesa este tipo de historias y personajes. Aquí es necesario tener en cuenta que, cuando analizamos discursos (en este caso audiovisuales y de ficción cinematográfica), estamos relevando representaciones que instituye el discurso social y que, a la vez, son instituidas por las creencias colectivas y el deseo de aquello que no puede verse o mostrarse, lo ilegal, lo prohibido, aquello que está fuera de la ley pero que ofrece un horizonte tentador.

En el caso del corpus elegido, el filme correspondiente a la industria norteamericana presenta una ficción que se encuadra en el sistema del género, etiqueta o clasificación que permitió organizar la producción del cine clásico de Hollywood. No obstante, debe recordarse que la categoría de "género" no solamente satisfizo una exigencia fundamental del *studio system*, en la medida en que permitió una organización del

trabajo y la producción centrados en la especialización, concentrando recursos y optimizando resultados económicos, sino que además (Costa 1985: 112-116), las iconografías (aspecto figurativo), recurrentemente asociadas a determinadas fórmulas genéricas, se corresponden frecuentemente con formas simbólicas (iconología) que se relacionan y colaboran con la institución de determinadas concepciones del mundo y de la realidad.

Así, el recurso de la ficción constituye la forma de encubrir y vehiculizar interpretaciones acerca de la realidad que refuerzan creencias compartidas. Esto es posible, pues "la expresión narrativa de tales ficciones hunde sus raíces en la conciencia colectiva hasta conseguir que el modelo funcione, al final, como 'metáfora de la sociedad' en la que se inscribe y a la que toma como referente" (Hurtado 1986: 5). Las imágenes se presentan como réplicas de actitudes, expectativas, o creencias compartidas en la sociedad, bajo cuyo entramado sociolingüístico puede descubrirse la impronta del contexto histórico en el que surgen y que ayudan a conformar.

El género negro es, como hemos señalado más arriba y aun con sus matices, el esquema preferencial para el tipo de ficciones que estamos analizando, dada su estructural ambigüedad, tanto en lo iconográfico como en lo narrativo, los roles dramáticos y los recursos visuales, los que resultan funcionales y eficaces para narrar historias en las que el suspenso, la tensión y la falta de certezas se constituyen en elementos primordiales. Michael Wood analiza la presencia obsesiva de los espejos en los filmes negros de los años cuarenta y cincuenta y la interpreta como la formalización de un universo de apariencias en el que no es posible ninguna certeza, y en el que los datos más comunes de la experiencia visual siempre parecen convertirse en un inquietante enigma.

Costa (1985) señala que el sistema de géneros cinematográficos mantiene una dinámica relación con la situación social, política y cultural. Por lo tanto, bajo las formas elegidas en relación con ciertos temas subyace la ideología que el *establishment* norteamericano pretende imponer: el modelo de desarrollo expansionista y colonialista en el *western* o la defensa del militarismo intervencionista en Oriente en los filmes de guerra de la industria de Hollywood.

Con respecto al cine negro (etiqueta bajo la cual podemos incluir numerosos subgéneros como el policial, el filme de *gangsters*, el *thriller*, la *detective story*, etc.), frecuentemente se lo asocia con el crimen organizado y el tráfico ilegal del alcohol provocado por la prohibición en EEUU. En este marco, la integración de los marginados al sistema de valores dominante (dinero, poder, éxito), presentada como ascenso social para cualquier ciudadano dispuesto a conseguirlo, sugiere la idea de una cierta indefinición de los límites entre legalidad e ilegalidad y la

posible simetría o identidad entre los sistemas de poder legales e ilegales, entre el sistema político y el crimen organizado.

En todos los casos, los filmes adoptan formas con pluralidad de significados. La figura del detective, por ejemplo, está revestida de tal ambigüedad que resulta sospechosa tanto para la policía, que lo considera un *gángster* disfrazado, como también para los delincuentes, que lo toman por un sicario de la policía. Asimismo, dicha ambigüedad aparece en el aspecto figurativo, dado que todo este universo de violencia, vicio y corrupción, acentuado por los contraluces y otras simbologías, siempre está unido a un efecto de fascinación, de misterio y de aventura. De hecho, en más de una ocasión se verifica una estrecha connivencia de la policía con el delito, que desemboca en un obligado reparto de protagonismo con el del criminal. Los agentes de la ley empiezan a adentrarse en el universo proceloso que rodea al delincuente y al propio detective.

El cine de *gangsters* discurre sobre esa contradicción entre el modelo social y el individuo que genera. Se trata así de la sociedad enfrentada con una parte de ella misma. El *gangster* es de extracción social humilde, de procedencia irlandesa o italiana. Figuras inicialmente marginales que buscan salir de su mediocridad y pobreza. Esa ambición y el afán de poder es lo que los hace deslizarse hacia el delito. En este sentido, es la encarnación del sueño americano y un producto de la sociedad urbana. Al tiempo que se enfrenta al orden burgués reproduce en el seno mismo de la organización gangsteril las estructuras jerarquizadas de la formación social que combate. La lucha por eliminar al jefe y ocupar su lugar es el fin en sí mismo de su éxito (Heredero y Santamarina 1996: 22-32). Este tipo de personajes y motivaciones también aparecen en los filmes que analizamos.

DISCURSO CINEMATOGRÁFICO Y REPRESENTACIÓN SOCIAL DE LA REALIDAD

El abordaje lingüístico entiende que a partir de las formas verbales y procedimientos discursivos elegidos por el sujeto que enuncia (en nuestro caso, el enunciador cinematográfico) pueden relevarse los significados que una sociedad comparte acerca del tema o problema que el filme presenta. El filme, como propuesta perceptual, al igual que la interpretación que el analista del discurso construye a partir de las imágenes y su retórica, constituye mundos semióticos posibles, en la medida en que ambas lecturas dan cuenta de lo que el imaginario colectivo vigente designa como realidad. De ese modo, es posible reconocer las representaciones sociales que circulan como creencias compartidas con fuerza de verdad acerca del narcotráfico. No obstante, ellas no son más que significados negociados en el interior del ámbito social y, por lo tanto, definidas intersubjetivamente.

En este sentido, parece importante tener en cuenta el marco teórico relacionado con la noción de representación social (Jodelet 1986) como así también las de imaginario social (Baczko 1999) y de institución imaginaria de la sociedad (Castoriadis 1993). Por otra parte, resulta necesario retomar el concepto de discurso social (Angenot 1984) como lugar en donde se construyen las relaciones de sentido con las que los sujetos actúan en y sobre el mundo a partir de certezas compartidas. Es así como los sujetos dan sentido y significatividad a sus acciones y a las de los demás. Estas representaciones emergen en el discurso de los sujetos y se encarnan en las prácticas cotidianas que llevan a cabo. Tales prácticas, por otra parte, también participarían en la conformación y cambio de dichas representaciones. Diferentes disciplinas como la psicología, la semiología, la sociología, la antropología y la pedagogía confluyeron desde sus respectivas perspectivas teóricas y concluyeron en la indisociabilidad del hombre y el mundo en la construcción de significados.

Los sujetos poseen imágenes mentales acerca del mundo que constituyen creencias sobre las que adquiere significado todo nuevo estímulo, relacionado con los aspectos del mundo de los que ellas son la representación. Por su naturaleza social, este sistema de creencias es compartido dentro de la comunidad. Por lo tanto, investigar las representaciones sociales aceptadas por una sociedad respecto del narcotráfico supone analizar los discursos que los miembros de esa sociedad leen y producen, y sus efectos de sentido. Bourdieu (1997) piensa la relación entre el agente social y sus prácticas como una relación de homología entre un conjunto de posiciones sociales y un conjunto de prácticas. Castoriadis (1993) se refiere al imaginario social como un conjunto de representaciones en las que se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción, que no constituyen meros reflejos de una realidad exterior a ellas. Más bien, establecen los parámetros según los cuales los miembros de una comunidad toman posición respecto de los acontecimientos de la realidad. Finalmente, debe tenerse en cuenta que Foucault (1997) denomina "formaciones discursivas" a conjuntos de enunciados caracterizados por cierta regularidad de correlación, transformación y funcionamiento de un sistema dispersivo de enunciados. Los discursos no son solamente conjuntos de signos sino también de prácticas que forman sistemáticamente los objetos de los que hablan. Los signos, entonces, no solo designan las cosas a las que refieren y manifiestan a un sujeto que piensa y dice, sino que permiten la emergencia de la dispersión del sujeto. Las prácticas discursivas cinematográficas dicen y ocultan mediante un proceso de selección intencional, inherente al propio acto de la enunciación.

Desde esta perspectiva, el análisis de discursos ofrece una puerta de entrada al abordaje de las representaciones colectivas, en tanto

todo sujeto cultural (inscripción discursiva) implica un proceso de identificación fundamentado en un modo específico de relaciones entre el sujeto y los otros. El sujeto no se identifica con el modelo cultural, sino que es el modelo cultural el que lo hace emerger como sujeto. La cultura, a través de sus distintas representaciones sociales, oficia de agente de identificación.

EL CARTEL DE LOS SAPOS

AMOR / VIOLENCIA

El filme está narrado en primera persona. Su protagonista, un caleño al que le dicen Fresita, cuenta la historia que lo llevó a convertirse en un gran traficante de drogas, a ganar el amor de una joven inalcanzable para él y su posterior caída. Como se mencionó, Andrés López López escribió esta autobiografía en la cárcel en uso del beneficio de arrepentido y luego se convirtió en la novela *El cartel de los sapos,* publicada en 2008.

Ubicada en 1993, la historia comienza mencionando un dato estadístico: "Colombia produce el 80% de la cocaína del mundo". El recurso construye un contrato de credibilidad con el espectador que refuerza su pretendido carácter documental. La historia presenta, no obstante, la ficcionalización de un relato autobiográfico que, como tal, construye los acontecimientos desde la subjetividad del narrador-protagonista en primera persona. Se trata, por lo tanto, de un doble filtro por el cual los acontecimientos pierden valor documental y acusan numerosas marcas de ambos sujetos de la enunciación: por una parte, la del escritor de la novela y protagonista de la historia real (Andrés López López) y, por la otra, la instancia enunciadora cinematográfica bajo la dirección de Carlos Moreno, que decide transponer la obra literaria al lenguaje del cine.

Los créditos iniciales cumplen una función anticipadora, "comunicativa" (Bordwell 1980). La música, los colores oscuros, los estallidos que rasgan como una bala la superficie del plano y la palabra "amor", cuya letra "o" es un corazón encadenado son iconografías y símbolos que anuncian un género híbrido en el que se mezclan amor y violencia.

En primer plano, un revólver, empuñado por un hombre, dispara en cámara ralentizada, mientras una voz *over*, la del protagonista, anuncia que contará "cómo llegó hasta allí", es decir, cómo llegó a matar, algo que había prometido no hacer nunca. Se presenta como Martín González (nombre de ficción), alias Fresita, y declara que va a contar, en forma de *flashback*, que su historia comenzó, como la de tantos otros, con un hombre recogiendo coca en la selva colombiana. Luego, mientras se presentan los datos de actores y responsables de la producción, se suceden en forma rápida, contrarrestando la lentitud del plano anterior, una serie de imágenes de la selva colombiana que toman a los

individuos de la cintura hacia abajo. Todo ocurre a ras del suelo, pies desnudos, manos que cosechan o transportan bidones con sustancias químicas, seres anónimos sin rostro que manipulan todo aquello que constituye la cocina de la droga. Bandejas, balanzas, paquetes en los que se guarda la pasta y se carga en aviones. De la selva a las grandes ciudades norteamericanas. Lanchas y aviones enlazan y oponen escenas que se superponen entre sí, por la rapidez de su montaje, el rostro de Pablo Escobar, la policía, líneas de cocaína aspiradas, cadáveres. La presentación culmina con los ojos del protagonista mirando a cámara en un plano más largo, desde el que accedemos a la totalidad de la escena y al comienzo del relato, pero siguiendo al protagonista, cuya voz *over* nos va contando la historia, o la recomienza, mejor dicho, desde aquel primer plano del revólver, que refiere en realidad al final.

Toda la secuencia inicial cumple con la función identificadora del género, propia del cine clásico. La historia comienza por el final y promete ser la indagación/explicación de ese desenlace. Estamos frente a una historia de amor en el marco del narcotráfico cuyo escenario está constituido por una alternancia entre Colombia y Estados Unidos. Dicha alternancia se presenta, además, desde los primeros créditos, como la oposición entre la precariedad de la zona rural latinoamericana y la modernidad y el lujo de las grandes ciudades norteamericanas.

El narrador protagonista nos introduce en una fiesta. Los planos, nuevamente, recortan la zona de las caderas, las espaldas del protagonista, los abrazos, los besos, los saludos, mientras el guion verbal relata una situación de rivalidades y competencias entre cárteles. Nuevamente, la imagen y la palabra se contradicen: por un lado, imágenes de alegría y afecto en un festejo de casamiento; por otro, un guion verbal que insiste sobre el estado de peligro, luchas, traiciones y persecuciones entre cárteles. Todo parece anunciar la inestabilidad de ese estado de fiesta y afecto. El dueño de casa, borracho, tío del novio y jefe del negocio, termina disparando al aire para "alegrar la fiesta". Plano en negro que nuevamente segmenta y cierra una nueva situación de contradicciones, paradojas que, sin embargo, siempre desembocan en tragedia.

La fiesta de casamiento de Pepe será el punto de partida desde el cual el narrador protagonista, Fresita, inicia una serie de fragmentos retrospectivos. Dichos *flashbacks* se introducen en medio de otros fragmentos relacionados con la fiesta. El primero se remonta a 11 años atrás, cuando él y Pepe eran dos niños pobres que se vinculan con quien los introducirá en el negocio de la droga, Oscar Arenas. Nueva toma de los pies con zapatillas y sin medias, aspecto sobre el que el jefe les advierte que deben cuidar su apariencia, dado que en este negocio "todo entra por los ojos". Apariencia que oculta la realidad, mentiras y deslealtades que van definiendo el eje sobre el que gira toda la trama y que rige

el mundo del narcotráfico. Nada es lo que se muestra. En ese remoto pasado comienza también la historia de amor de Fresita con Sofía, una niña rica, rubia, a la que Martín y su amigo Pepe espían mientras nadan en la piscina de su casa. Ambos amigos son testigos a distancia de la vida acomodada de la joven, de su relación con un novio "que conoció en la universidad", mientras entre ellos se dan diálogos en un vocabulario vulgar, que connota su clase y origen cultural, lo que acentúa los opuestos y los contrastes con el origen sociocultural de Sofía.

La relación de amistad, de larga data entre ellos, presenta también contradicciones: se manifiestan afecto con constantes juegos de manos, se golpean, se pegan, se abrazan, se agreden, la pelea se confunde con afecto y amistad. Todo resulta confuso e inestable. De a poco, el espectador comienza a naturalizar la agresión y la violencia en el vínculo.

Toda la fiesta está marcada por una estética chabacana, muchos gritos, mucha borrachera, hasta que le entregan un regalo (sorpresa) de casamiento a Pepe y su mujer: una caja que, al abrirla, deja ver a un hombre enano vestido de traje blanco y empuñando una pistola de juguete. El "chiste", que mezcla susto y asombro con risa y burla, termina siendo casi una premonición porque, al instante, se inicia un tiroteo (que comienza con un tiro que mata al hombre enano) y termina en una masacre entre los asistentes a la fiesta (cártel de Cali) y los que responden a Escobar (cártel de Medellín) que se infiltraron en el festejo. En un comentario que recuerda el origen de la guerra de Troya, el narrador-protagonista dice que la guerra entre cárteles comenzó por "una mujer" (uno del cártel de Cali se ligó con la mujer de uno del cártel de Medellín).

Como contrapunto, el narrador continúa relatando su historia de amor. Las imágenes se contraponen en estética y estilo a las anteriores: los protagonistas de la historia de amor, Martín y Sofía, son elegidos por su belleza física y puestos en situaciones donde se relajan la tensión y la violencia propias de las escenas anteriores.

RICOS / POBRES

La recurrencia a la oposición y al contraste atraviesa todo el filme y se convierte, como se viene diciendo, en la clave de lectura de la historia y del fenómeno del narcotráfico. A continuación, las escenas vuelven a jugar un contrapunto: una fiesta en la que están todos los jefes narco presenta situaciones entre hombres y mujeres cosificadas, convertidas en objetos de posesión por su voluptuosidad física. La cámara elige focalizar, mediante sucesivos primeros planos, sus nalgas, sus pechos, pero evita la visualización de sus rostros y su identificación como personas para priorizar, en cambio, sus cuerpos siempre mostrados en

exceso. Además, estas escenas están connotadas por la violencia: no hay fiesta que no termine en tiroteo o cuya exhibición no esté construida en paralelo con escenas de cadáveres, muertos y estallidos.

Enseguida, la música cambia para mostrar a Martín y a Sofía en un salón de baile de categoría, se los toma hablando, sus rostros ocupan el plano, en una estética que rompe con la degradación física y moral de la secuencia anterior. No obstante, la relación entre ellos nunca resulta totalmente transparente: ella decide dejarlo porque se da cuenta de que él le oculta algo, que no le cuenta, por ejemplo, a qué se dedica y de dónde obtiene el dinero. En principio, el problema de Martín y Sofía es que pertenecen a clases sociales diferentes. Martín ha logrado acceder a objetos de lujo (coche, ropa, accesorios) gracias al negocio de la droga. Pero su origen social se evidencia a través de su modo de hablar y su falta de cultura y educación. Ella no solo es una chica rica, sino que, además, estudia en la universidad y tiene "modales delicados y refinados" que dan cuenta de su pertenencia a otra clase. Por lo tanto, aun cuando Martín posea, ahora, los mismos objetos y recursos materiales que Sofía, las diferencias sociales y culturales no pueden ocultarse.

Martín y Pepe conversan, siempre borrachos, casi no se les entiende lo que dicen, balbucean, hablan del único objetivo que los mueve: el dinero, terminar "entelados". Martín se tira a la piscina de la casa del jefe, en plena fiesta. El sintagma cinematográfico elige mostrar, una vez más, en *flashback*, la piscina de la casa de Sofía, donde ella y Martín, pequeños, están nadando. Dos piscinas, dos clases sociales, el presente y el pasado, la distancia y la tensión no desaparecen. Martín y Pepe deciden cambiar el Puerto de Buenaventura en Colombia, que se estaba poniendo peligroso para enviar la droga a EEUU, y hacer la entrega por aire para desplazar con ello a los mexicanos. Aviones privados, traslado a Bahamas, lanchas en las que trasladan las bolsas hacia Miami. Los planos muestran un paisaje moderno, desde el aire y desde el mar, estética relacionada con el placer, el dinero, el lujo. Y la música es acorde al nuevo escenario y se opone a los ritmos tropicales de los escenarios colombianos anteriores. El dinero, siempre escondido en pasaportes y sobres, les permite "comprar" empleados y pasar más dinero en valijas con tranquilidad. Luego reparten bolsos con dólares a los diferentes involucrados en el negocio, mientras de fondo pueden verse en el plano mujeres, piscinas, etc. El negocio es un éxito. Ellos también cobran una importante suma.

Martín va a buscar a Sofía en un Mercedes Benz descapotable y la lleva a una casa enorme con piscina que acaba de comprar para vivir con ella. Las diferencias sociales parecen eliminarse gracias al dinero: un auto y una casa. Ella le pide que le prometa que dejará el negocio para vivir en paz con ella.

En paralelo, numerosas escenas documentales muestran a Escobar, el decomiso de paquetes de cocaína y su muerte. A partir de entonces empiezan a ocupar el centro de atención los jefes de Medellín y Cali. Cárceles americanas: el destino más temido. Las cosas se complican. Los jefes del cártel de Cali reúnen a todos los jefes de los otros cárteles para que desmonten el negocio a cambio de cinco años de cárcel, a lo sumo, para los que delaten. El gobierno de EEUU ha prometido permitirles conservar el dinero adquirido y los beneficios impositivos. En definitiva, una alianza entre narcos y la DEA en la que la información se paga con favores. Algunos se niegan porque tienen deudas o porque todavía no han hecho todo el dinero que quisieran. Oscar Arenas decide formar con los disidentes, arma el cártel del Norte del Valle con la intención de seguir con el negocio.

La DEA comienza su caza de brujas gracias a los que se entregan con la intención de dar nombres para que les reduzcan la condena. Nueva ambigüedad que atraviesa el sucio procedimiento para "desmantelar" el negocio narco. Los que se entregan van a la iglesia, los detienen sin violencia, hasta se les "agradece" la cooperación. La cárcel donde cumplen una "aparente condena" es un living amueblado con *confort*, casi la reproducción de una casa particular, y el representante de la DEA los presiona para que hablen y delaten. Están supeditados a la justicia americana pero tienen privilegios: no son presos comunes ni padecen carencias económicas. El gobierno de EEUU está dispuesto a darles "beneficios" a cambio de la información.

AMIGOS / TRAICIÓN

La propuesta desata una guerra de traiciones, delaciones, entregas entre los mismos narcos. Los planos se conciben siempre con gran profundidad de campo, de modo que la escena en primer plano siempre está enmarcada por otros que, en el fondo del plano, se mueven, alertando al espectador respecto de que aquello que ocurre en el trasfondo puede intervenir en la escena en cualquier momento. Siempre se espera que alguien entre, interrumpa y abra fuego. Los protagonistas están cercados por otros de dudosa lealtad que se hallan en el entorno próximo del plano.

Cuando Oscar Arenas les propone a Pepe y a Martín compartir el negocio, dos hombres en el fondo del plano se mueven alrededor de la piscina: ¿guardias de seguridad, aliados, espías, enemigos? La escena no le resulta confiable a Martín y tampoco lo es para el espectador. Martín se entera de que fueron a amenazar a su abuela para reclamarle una deuda. Otro jefe es asesinado en su casa porque la DEA le había propuesto que diera nombres. Oscar Arenas escucha una grabación de uno de los jefes de Cali que había escapado de la cárcel y planeaba matarlo.

Todas las escenas convocan a los narcos, a las fuerzas de seguridad y a los jefes narcos enemistados a hacer negocios juntos. Martín y Pepe recurren a los jefes del cártel de México, los que antes eran sus competidores y enemigos, ahora están reunidos para "hacer algo juntos". La iluminación siempre es escasa, hay que adivinar las caras y los personajes, todo es oscuro. Cada vez es más difícil diferenciar los amigos de los enemigos.

En medio de las delaciones, se matan unos a otros. Oscar Arenas se entrega para gozar del beneficio y proteger su vida. Sin embargo, tampoco la cárcel es segura y lo matan en su propia celda. Se trata de uno que viene a vengar la muerte del hermano, en una escena de amistad, charlas acerca de un partido de fútbol, el asesino, en silla de ruedas, saca un revólver y lo mata a quemarropa.

Martín sigue debiendo dinero, ahora al sucesor de Oscar, el Cao, un personaje que duplica al resto en violencia. Ya había sido presentado maltratando a un chancho que tenía de mascota. Las conversaciones telefónicas entre Martín y el nuevo jefe también llaman la atención por el juego de dobles que presentan los planos en paralelo. Martín habla por teléfono en primer plano y tiene detrás de él a otro traficante, excompetidor, ahora "amigo" o "socio". A su vez, el Cao, mientras habla y amenaza a Martín, es escuchado por Pepe. La amistad entre Martín y Pepe parece empezar a romperse, como también resulta dudosa la complicidad de cada uno de los que acompañan a los personajes del diálogo telefónico. Los planos reiteran la sensación de que nadie está acompañado por nadie y que siempre es factible ser traicionado, asesinado, eliminado.

Martín y su colega viajan de Los Ángeles a Nueva York en un camión cargado de droga. Esperan cobrar el doble en esa ciudad. La música acrecienta la sensación de peligro y las miradas siempre instalan la sospecha. Aprovechando que va a Nueva York, Martín decide visitar a sus primos que viven en Queens. Se trata de una escena familiar que contradice la situación de Martín y su compañero, quien, al acostarse, le aconseja rezar. La humilde casa familiar de los primos es un lugar de protección. En montaje paralelo, el nuevo jefe en Cali, Pepe y otro matón van, en cambio, a la millonaria casa de Sofía a reclamarle el dinero. Hay tensión, escenas que anuncian una violación que, finalmente, intenta consumar el propio Pepe, amigo de la infancia de Martín. Nada es seguro ni existe la lealtad: el negocio invade el espacio privado y doméstico. Los amigos dejan de serlo, las deudas, el dinero, lejos de acercar, van marcando distancias y traiciones.

Mientras tanto, las escenas en Nueva York abundan en iconografías relacionadas con pases de maletines, bolsos con dinero y la mano del colega de Martín contando billetes con el rosario en la mano. Todo

parece andar bien. Pero Sofía decide ir a Nueva York, después de haber sido atacada por Pepe, para buscar a Martín y averiguar definitivamente en qué está metido.

Una vez allí, los sigue y es testigo de la entrega en un garaje de paquetes de cocaína que llevan en el baúl de un auto. Pero esta vez es una trampa porque del baúl de otro auto salen tipos armados que los estaban esperando. Tiroteo, Martín le dispara a uno que había quedado malherido, situación que remite al plano inicial del filme, su brazo y el disparo en ralentí. Sofía es testigo de ese instante que representa el final.

Martín vuelve a Cali. Ya no puede recuperar a Sofía. Va a devolver el dinero. La escena en la chacra de Cao, con Pepe y los otros matones allí, es otro cuadro de antinomias y de sensaciones que se anulan una a la otra. Una musicalización de campo, con trinar de pájaros, un atardecer bucólico y un diálogo amenazador, burlón, chicanero, que anuncia la violencia y la tensión que rigen las relaciones entre los personajes. Pepe, de espaldas, no puede sostener la mirada de Martín. Todos lo rodean, uno habla con un *handy*, se burlan de él. Queda atrapado por el cártel. Fue traicionado por su amigo Pepe y quedó en manos del nuevo jefe. Debe ir a México para hacer de contacto. Allí se encuentra con otros con los que trabajó anteriormente y se entera de que se convirtieron en "sapos", es decir, en delatores ante la DEA. Uno de ellos trata de convencer a Martín de que tiene que entregarse o, de lo contrario, van a delatarlo a él y a su compañero Demian. La DEA ha logrado convertir el escenario del narcotráfico colombiano y mexicano en un cruce constante de delaciones.

La conveniencia, el dinero, el sálvese quien pueda, rompen una red que nunca existió. Desde el comienzo, la sospecha y la falta de contención, producto de una situación marginal a la que debe encontrarse una salida a cualquier costo, atraviesan la vida de los personajes ligados al narcotráfico. Si bien es el modo rápido de salir de una situación de pobreza, el negocio de la droga es resbaladizo, inestable y, sobre todo, no garantiza libertad. Por el contrario, todos están atrapados y condicionados por los demás. Solo se puede escapar en soledad y "sin" el otro. Es paradójico que Martín se repita a sí mismo las palabras "limpio y luminoso" como guía de conciencia que pierde a cada instante, sometido por el peso de las circunstancias.

Los comentarios de lo que está pasando con los sapos llega al jefe de Martín, Cao, y deciden tenderle una trampa. Cada uno se salva eliminando al otro. En este momento de máxima tensión, el director recurre a un nuevo montaje paralelo que muestra la emboscada para matar a Martín en México. Al mismo tiempo, la figura de Pepe, solo, sentado en su casa en Cali, bebiendo, bajo el peso de su propia concien-

cia. Esta escena final es una secuencia de planos rápidos, cargados de tiros, vidrios rotos, la intervención fallida y débil de un auto de policía, hasta que Martín, malherido, logra escapar metiéndose en una alcantarilla. Cuando ve venir a su compañero, no intenta ayudarlo, deja que sea acribillado a balazos por Cao para salvar su propia vida. Desde la alcantarilla, hace una llamada y se entrega.

Mientras tanto, una sucesión de escenas en Cali muestra cómo los mismos narcos se van eliminando unos a otros. Son imágenes en las que las muertes, los asesinatos, ocurren a sangre fría en medio de situaciones cotidianas, de confianza, en las que nada puede temerse. La naturalidad con que se asesta el tiro mortal, sin reflexión ni conflicto moral, es otra de las formas de la paradoja. La imagen construye siempre un otro, una sombra: una figura que está al lado de la mesa, en un auto que pasa o en el vano de una puerta. El espacio próximo es hostil, el enemigo está siempre acechando en el entorno.

En Miami, una vez que se ha entregado a la DEA, Martín obtiene beneficios y los usa para rescatar a Sofía y a su abuela trayéndolas a EEUU. Cumple su condena. Cuando sale comienza a buscar a Sofía y a su hijo.

RELIGIÓN / SUPERSTICIÓN

Las contradicciones también se dan en el aspecto religioso. Todos los personajes narcos manifiestan un profundo e incuestionable sentido religioso. Pero la recurrencia a la virgencita, el rezo, el rosario y demás íconos de religiosidad se da en términos de ruego para que les vaya bien en el negocio o no ser atrapados. No hay devoción religiosa en términos del mensaje evangélico sino que se trata de una creencia o fe en una fuerza superior que estará de su lado y los protegerá en contra de sus enemigos. Por lo tanto, la piedad, el perdón, la consternación, la humildad, es decir, los valores que pregona el discurso cristiano, no tienen un correlato en las conductas de los personajes creyentes y devotos. Ellos parecen entender la religiosidad como la aceptación de cierta magia que los protegerá sin juzgarlos.

Sin duda, no hay nada en el entorno que los proteja. Se trata de seres absolutamente aislados que, paradójicamente, necesitan una organización y un mecanismo sincronizado tanto de personas como de acciones para lograr su objetivo. No obstante, el mismo mecanismo es siempre inestable y precario en términos de red de contención. Se rige por la conveniencia y el más absoluto individualismo. De modo que el individuo solo puede mirar "hacia arriba" y esperar la protección celestial. No hay posibilidad de confiar en el espacio próximo. Allí están el peligro, la mentira, la sospecha. Nada puede pedírsele al que está al lado, porque nunca lo está realmente.

Cuando don Oscar se entrega, se lo ve rezando a una virgen. Su imagen, tomada en contrapicado, empequeñece la estatuilla de la virgen a la que le susurra auxilio. La misma relación y proporción entre la figura humana y la religiosa parecen enunciar la ironía.

El sicario mexicano con quien Martín hará su última "entrega" tiene un rosario alrededor de la mano izquierda con el que reza de manera constante, cuando maneja para llevar a cabo alguno de sus trabajos o, incluso, cuando cuenta dinero. El rosario, el rezo, representan un orden superior, espiritual e irracional al que se acude en búsqueda de protección y confianza. Ninguna reflexión moral interviene en este vínculo con la asistencia divina.

Este mismo personaje, cuando se quedan a dormir en la casa de los familiares de Martín en Queens, le aconseja rezar porque "hay que darle gracias a Dios". Nuevamente, la religiosidad está instituida sin cuestionamiento ni explicación. La fe no tiene por qué ser explicada ni cuestionada pero el enunciado insiste en el "deber" (hay que) que se les impone frente a una fuerza superior con la que "conviene" estar en buenos términos. Así como es "natural" matar para seguir adelante y salvar su vida, de igual modo, es "natural" agradecer a Dios y rezar en momentos de peligro para pedir ayuda a un orden sobrenatural como último y único recurso disponible.

SICARIO

"Si te preocupa que se pasen de la raya, tranquila. La raya se ha movido."

CUERPOS Y PERCEPCIONES: ¿DE QUÉ LADO ESTÁS?

El canadiense Denis Villeneuve ha filmado cuatro películas en el período analizado: Incendies, Prisioneros, Enemy (adaptación del libro *El hombre duplicado* de José Saramago) y, en 2015, Sicario, un *thriller* más que lo destaca en el panorama internacional. Esta última película está protagonizada por Emily Blunt, Benicio del Toro y Josh Brolin.

En una zona fronteriza (entre EEUU y México), Kate Macer (Emily Blunt), una joven idealista y agente del FBI, es enviada como miembro de una fuerza de élite del gobierno para luchar contra el narcotráfico. Allí deberá trabajar junto a Alejandro (Benicio del Toro), personaje enigmático y de turbio pasado, y a Matt Graver (Josh Brolin), oficial de la CIA.

En la frontera se respira un clima en el que todos parecen ser algo distinto de lo que realmente son. Sicario tiene todos los elementos característicos de un filme de suspenso y acción. De igual modo, la película está atravesada por una sensación de extrañeza y amenaza que resulta a la vez abstracta y opresiva. En determinado momento, el

espectador acompaña a Emily Blunt por el túnel en el que las mulas pasan la droga por la frontera. El objetivo de Villeneuve y de su guionista, Taylor Sheridan, es mostrar un mundo sin héroes, o bien donde al menos el concepto de héroe aparece reformulado desde la contradicción porque todo está teñido de sombras oscuras y falsas apariencias.

Taylor Sheridan presenta una historia con bandos enfrentados pero sin maniqueísmos. Los personajes son grises, tan solo la protagonista y su compañero del FBI parecen operar dentro del marco de la legalidad en un sistema donde se evidencia que la lucha contra el narcotráfico es una guerra en la que, finalmente, ganará el mejor equipado, es decir, quien cuente con la tecnología más sofisticada. Los órganos de seguridad y policiales de los Estados Unidos, aunque en principio persiguen el mismo fin, tienen métodos diversos (dentro y fuera de la legalidad) que no conducen a nada claro. Además, en vez de ayudarse mutuamente parecen obstaculizarse entre sí.

El filme nos conduce a través de un viaje más o menos iniciático de la agente Macer. Este viaje pone en evidencia tanto el horror de la violencia del cártel como la trastienda de las operaciones contra la droga. Secuencias tan prolongadas como la irrupción de un convoy de las autoridades en Ciudad Juárez dan cuenta sobrada de que lo ilegal se ha instalado en la cotidianeidad misma, el hombre común convive con el delito y la vida, con la muerte violenta. Esta naturalización del delito, la muerte, la violación de todo límite en torno a la ilegalidad, se produce, además, en un escenario de frontera, es decir, allí donde el paisaje borra los marcos que rigen conductas e identidades.

Sicario busca ilustrar la hipótesis de que el narcotráfico se ha extendido al corazón de la economía, del Estado y de la cotidianidad misma. El filme transcurre en un desierto ubicado en una zona donde los límites son imprecisos y en el cual abundan los "no lugares" (Augé, 1992) como aduanas, bases militares, moteles que sirven de fachada a improvisados cuarteles, autopistas y túneles subterráneos. Estos túneles sobre todo operan como zonas de pasaje y de control que favorecen el libre tránsito de lo ilícito. Ese mundo fronterizo esconde detrás y debajo de los emprendimientos aparentemente legales y falsamente civilizadores, la fragilidad de un territorio colonizado y constantemente signado por la barbarie y la violencia.

La periferia de Ciudad Juárez (imágenes, en rigor, filmadas en México DF) adquiere contornos agobiantes, pues está enmarcada por un cielo cuyo color resulta dantesco, infernal, inseguro. La muerte, siempre cercana, próxima en tiempo y espacio, es el *leitmotiv* cinematográfico fundamental y recurrente. Todos pueden morir repentinamente y despedirse de la vida resulta un hecho naturalizado y simple. Esta barbarie es vista a su vez desde la otra barbarie. Escenas de cuerpos

mutilados, colgados de los pies, que ilustran la violencia de los narcos locales, se presentan junto a otras escenas que muestran la violencia oficial de los que torturan y hacen confesar a estos narcos o a sus cómplices. Los sucesos se presentan desde una cotidianeidad que parece haber perdido su rumbo hace mucho tiempo. El camino se torna cada vez más laberíntico y tortuoso, no conduce a nada. Todo vale en esta guerra desatada entre organismos de inteligencia que se combaten entre sí, en una zona convertida en tierra de nadie.

En efecto, la película comienza referenciando el término "sicario" que ostenta como título. En esta alusión, a modo de epígrafe que aparece en el primer plano introductorio a la historia, se menciona la vinculación de los sicarios con los zelotes de Jerusalén, facción violenta fundada por Judas de Galilea en el siglo I d.C. que ajusticiaban civiles colaboracionistas con el gobierno romano para disuadir a otros de hacer lo mismo. Considerados los primeros grupos terroristas, contaban con una facción aún más radicalizada conocida como los "sicarios", caracterizados por su particular violencia y sectarismo.

Sin embargo, lo que ocurre en el filme es que los bandos enfrentados, es decir, los que se asocian con el narcotráfico y los que se supone que están en ese territorio de Ciudad Juárez para combatirlos, utilizan los mismos métodos violentos. De modo que el espectador no parece poder discernir quiénes son en verdad los "sicarios". O si es que acaso ambos están allí bajo la misma etiqueta, dado que se trata de venganzas personales más que de acciones colectivas.

ACEPTAR EL SILENCIO COMO METODOLOGÍA DE TRABAJO

El eje que recorre el filme –y la tarea para la que la protagonista ha sido convocada– es la constante falta de información, el misterio y la tácita aceptación de no conocer las reglas ni intentar conocerlas. La protagonista responde a los procedimientos del FBI, que le ha asignado la tarea. Cree que dicho marco institucional le garantiza e impone una legalidad que, por hábito, no verifica ni se propone hacerlo. Poco a poco se encuentra con métodos ilegales y alianzas entre los que están fuera de las reglas y las instituciones que representan las leyes, es decir, entre aquellos con quienes tiene que trabajar codo a codo. La sospecha se vuelve una sensación constante. Se mueve en un escenario aparentemente respaldado por la ley y actúa, sin embargo, por fuera de ella y de sus instituciones.

Etimológicamente, la palabra sicario proviene del latín *sica*, que denominaba un pequeño puñal, de punta curvada y filosa, que se escondía entre las ropas para lograr que el ataque fuera sorpresivo. Por tanto, ya su nombre alude a las falsas apariencias, a lo que no se sabe porque debe mantenerse oculto y silenciado como garantía de efectivi-

dad. Estos son los rasgos que definen la conducta de los personajes, los sicarios, en particular la figura de Alejandro (Benicio del Toro), del que nunca nadie –ni siquiera el espectador– puede saber ni estar seguro de qué lado trabaja. No obstante, se trata de la ambigüedad constitutiva con que el propio filme trata de caracterizar a todos los personajes de esta historia y a todos los actores implicados en la guerra contra el narcotráfico.

Kate asume el rol con la grandilocuencia del Norte y acepta su destino con una heroicidad que poco a poco se desvanece y la enfrenta al despojo, a la pérdida, a la soledad y a la incoherencia, mientras sus principios y sus ambiciones parecen derrumbarse. En realidad, todos los personajes están embarcados en una misión en la que solo buscan complacerse a sí mismos. El individualismo, escondido tras operaciones que manifiestan objetivos altruistas como guardianes de la ley, es lo que predomina y rige sus actos.

Kate sublima su afectividad frustrada en un trabajo en el que lucha codo a codo con hombres. Alejandro es movido por su anhelo de venganza respecto del asesinato de su mujer y de su hija. Matt Graver, por sus ansias de dominio y control. Pero nadie sabe lo que busca el otro, todos ocultan, callan, silencian y ninguno pide explicaciones. No saber, dejarse llevar por el flujo de los hechos. Todos parecen moverse como autómatas guiados por sus propios intereses.

La incertidumbre crece y la inseguridad de Kate la lleva a pedir que su compañero Reg la acompañe. Matt no acepta a este joven pero accede al pedido de Kate solo porque ella lo solicita. Reg y Kate intentan sacar información reteniendo a pasajeros de varios ómnibus que van a cruzar la frontera. Con pocos detalles, les dicen que buscan cruzar por un túnel para hacer suficiente ruido como para hacer volver a Manuel Díaz, el jefe y propietario de la casa de Nogales, a México. Kate sigue intentando saber cómo hacer para vengar la cantidad de muertes, cuerpos mutilados, que desfilan por las fotografías que tiene en la pantalla de su computadora y que se convierte en una segunda pantalla para el espectador, que refuerza la violencia y la crudeza de lo ya visto. Finalmente, y a fuerza de seguir preguntando para qué está ahí y con quiénes está trabajando, Matt le confiesa que el accionar ilegal de este grupo de tareas de la CIA necesita de una agente estadounidense que lo legalice.

Esta "cobertura" necesaria de la ley sobre el accionar ilegal dentro de la misma institución, pretendidamente al servicio del "bien común", ya le había sido advertida por su jefe, a quien ella y Reg van a informar sobre las irregularidades de métodos y reglas con las que están colaborando. El propio jefe la "tranquiliza": el FBI necesita a Matt y su forma de operar para que arme escándalos de modo que los delincuentes terminen evidenciándose y puedan armarse causas en contra

de ellos, es decir, necesitan operativos ilegales para volver legales sus denuncias y juicios contra los narcotraficantes.

Los delincuentes narcos operan bajo la legalidad del sistema y solo alguien que utilice sus mismos métodos puede colaborar con la tarea de delatarlos y juzgarlos según la ley norteamericana. De modo que, aun cuando ella crea que lo que está haciendo es ilegal, eso no queda del todo claro, pues, como le dice su propio jefe, "los límites ya se han removido".

LA CONTRA-VERSIÓN DE LA REALIDAD: CRISIS DE IDENTIDAD

Gianni Vattimo (1990) analiza las transformaciones sociales en relación con la intrusión de los medios masivos de comunicación y distingue un nuevo modo de percepción de lo real que ya no ofrece certezas, sino que se presenta como simulacro. Tanto el "ser" en su carácter de problema para la metafísica como también el "objeto" para la ciencia son cuestionados en sí mismos en la posmodernidad, arrojando al hombre al "sinsentido de la realidad". A este respecto, resulta ilustrativa la secuencia en que los personajes se mueven a lo largo de un túnel que atraviesa la frontera. La escena está filmada totalmente a partir de la sola iluminación de unas linternas que provienen de los cascos (máscaras) que los personajes utilizan y de la luz láser del sofisticado armamento. Este artificio advierte al espectador que los personajes tampoco ven con sus propios ojos sino solo a través de filtros, que les permiten ver en la oscuridad una realidad tergiversada. Lo que ven no parece ser del todo cierto. Siempre se muestra modificado por algún artefacto que media entre el sujeto y lo real.

En el mundo del narcotráfico, nada tiene sentido porque nadie sabe quién es ni dónde está ni para quién trabaja. Esta crisis de identidad también parece ser un rasgo del sujeto posmoderno, como precisa Todorov (2006) al distinguir un doble proceso de crisis en el pasaje del siglo XIX al XX. Por un lado, se asiste a la eliminación del "yo" y a su reemplazo por el "nosotros" –que, particularmente, el autor analiza en la producción colectiva y de la recepción masiva que va más allá de la experiencia individual del arte– y, por otra parte, el surgimiento de un "yo" sin "nosotros", es decir, una subjetivización extrema que desafía paradigmas de lectura e interpretación y se aleja del mundo.

En este proceso de subjetivización extrema, en que el sujeto está despojado de toda red institucional a la que representar y de la que recibir legitimación, se desenvuelve el rol narrativo de Kate. Ella responde al FBI, que le asigna una misión para la cual tampoco le da instrucciones ni información, sino que le dice que las recibirá una vez que se encuentre con quien será su jefe. Pero esto jamás ocurre, ya que él tampoco la habilita a enterarse de nada. Solo requiere que ella esté

dispuesta a actuar y a seguir los métodos que él dispone, desde luego muy alejados de los protocolos y reglas a los que ella está acostumbrada. La institución, como garantía de legalidad, desaparece. Cada uno subsiste por sus propios medios. No existe red que contenga ni garantice el accionar de los seres humanos involucrados.

En este desconocimiento de la identidad de cada uno, el filme no solo evidencia e instala en el espectador la sospecha acerca de las buenas o malas intenciones de cada agente –y sobre la verdadera filiación de cada uno– sino que, finalmente, tampoco resulta claro quién es confiable/amigo y quién no lo es. El episodio en que Kate termina seducida y en la habitación de un supuesto amigo de Reg, llamado Ted, con quien comparte unas copas, baila, y casi llega a tener sexo con él, es uno más de los hechos que confirman que el peligro acecha por todas partes y que nadie termina siendo quien parece ser. Ted, además de ser un hombre que trabaja para el cártel y conoce a los policías involucrados en el negocio, es atrapado y torturado por Matt y Alejandro para conseguir información. Kate resulta, una vez más, un instrumento al servicio de los métodos ilegales que ella misma detesta.

Tanto esta como otras situaciones en las que Kate se ve involucrada le generan una profunda incertidumbre acerca de sí misma, de sus convicciones y de las decisiones que debe tomar o bien las que desearía. Así, el filme recurre frecuentemente a los planos en los que aparece el espejo y la duplicación de la imagen de Kate, como metáfora de dicho conflicto. Ella es el agente del FBI y es, además, quien se acostó con el enemigo. Pero para Alejandro es también "alguien muy querido a quien ella le recuerda" (su hija, víctima de los métodos criminales de los narcos).

EL ESPACIO SIN LÍMITES O LA RELATIVIDAD DE LOS LÍMITES

La película comienza localizando una operación del FBI contra un asentamiento (una casa y un galpón) denunciado como perteneciente a un narco del cártel de Sonora (Manuel Díaz) en Chandler, Arizona, EEUU. Si bien el plano comienza con un picado de la casa sobre la que los efectivos del FBI se disponen a avanzar, pertrechados con alta tecnología y armamento pesado, de inmediato da paso a nivel del terreno a un tiroteo entre nubes de polvo con muy poca gente que oponga resistencia, a los que matan a quemarropa.

Pronto un agujero en la pared provocado por una de las granadas que utilizó la cuadrilla del FBI y la Policía les llama la atención. Y al derribar la pared, los agentes se ven asfixiados por un olor nauseabundo proveniente de decenas de cuerpos emparedados en estado de descomposición. Quienes comienzan bajando desde lo alto de la colina para aplastar a los narcos, terminan siendo debilitados por el propio

espacio (instalado, además, en el corazón de Estados Unidos), al mismo tiempo búnker y depósito de víctimas. Al ingresar al galpón para seguir investigando, una explosión colocada como trampa mata a varios efectivos del FBI y de la Policía. Las fuerzas de la ley enviadas con el fin de atrapar a los delincuentes terminan siendo atrapadas por ellos, que, paradójicamente, no aparecen en escena sino que han preparado el espacio como trampa y señuelo.

En este episodio, Kate comienza a percibir la contradicción. Se limpia la sangre de la herida que le provocó una esquirla en la cabeza y se mira al espejo. El plano muestra su cara reflejada en el espejo, pero solo se adivina la mitad de su rostro, la otra mitad está oculta tras un espejo semi-empañado. En el lenguaje cinematográfico, las imágenes reflejadas en espejo tienen una larga ascendencia, con relación al cine de suspenso, al cine negro, en donde todo parece ser una cosa y es otra, en donde predominan las falsas apariencias. Esta iconografía es acentuada en el plano mencionado porque Kate no solo no aparece directamente, sino solo su reflejo, pero, además, su reflejo es parcialmente ocultado. Doble misterio, doble ocultamiento que no permite ni a ella ni al espectador tener certezas acerca de lo que está pasando, ni de qué lado se está peleando.

De este escenario, la acción se traslada a oficinas lujosas, protegidas por varias puertas que atravesar, donde se realiza una reunión de sus superiores del FBI con un personaje ambiguo (es el único que no está vestido de traje oscuro y tiene puestas unas "ojotas", Matt Graver), al que le ofrecen para sus operaciones secretas en México la colaboración de la agente Kate.

A partir de aquí, Kate quedará involucrada en un grupo de acciones paramilitares que actuará en Ciudad Juárez y otros escenarios de las zonas marginales y fronterizas de México. Desfilarán en torno a ella una serie de personajes de los que nunca nadie sabrá –ni el espectador ni los propios personajes– de qué lado están. La sospecha, la duda, la posible traición, atraviesan los discursos, las actitudes y los espacios.

Y, como ocurre en el filme analizado anteriormente, dicha incertidumbre se materializa en la constante yuxtaposición de opuestos, la paradoja, la presencia obscena de Estados Unidos sobre los márgenes pobres de Latinoamérica, la consiguiente violencia, la amenaza constante de venganza.

En un avión privado, Kate Macer viaja a Nogales, México, con Matt Graver y Alejandro. Alejandro es un personaje oscuro que Matt le presenta como "su perro de caza" y del que no recibe mayor información, pese a que intenta entrar en conversación con él durante el viaje. Desde el avión se ven los terrenos desérticos de la frontera entre México y EEUU. Nada parece haber allí, excepto la sombra del avión que los sobrevuela.

El primer episodio es un bautismo de sangre para Kate. Se trata del recorrido que realiza la caravana de autos negros del FBI –en uno de los cuales viaja ella con Alejandro preparados para disparar– a través de Ciudad Juárez. Muy armados y evidenciando su pertenencia a fuerzas de control estadounidense, recorren autopistas y calles en medio de gran cantidad de civiles, en los que no se oculta la pobreza. Contrastes violentos como los autos modernos y dotados de alta tecnología bélica al lado de autos viejos, desvencijados, en cuyo interior viajan personas con rasgos latinos, vestidos de manera desprolija y humilde; de igual modo, toda la tecnología y la maquinaria resultan contradictorias con el entorno pobre de las casas de esta ciudad limítrofe. Sin embargo, aun cuando ellos van abriéndose paso con soberbia entre la multitud, la cámara parece anticipar que están siendo vigilados o, al menos, podrían ser víctimas de una trampa. La cámara registra la caravana y su recorrido desde una toma aérea que semeja el ojo de un objetivo que los va siguiendo, enfocando como para apuntarles. De hecho, los rostros de los desconocidos que viajan en otros autos viejos comienzan a advertirnos que el peligro acecha.

El clímax tiene lugar cuando sin razón aparente quedan atrapados en un embotellamiento en medio de una autopista y los otros autos van avanzando en torno a la caravana como rodeándolos. Matt, que dirige el operativo, advierte un auto con armas, da la orden y comienza la balacera, en la que los cuerpos caen en medio y al lado de ciudadanos comunes que viajan en sus autos. Kate mata a uno.

Logran tomar a otro de rehén para sacarle información, Guillermo, el hermano de Díaz. Kate comienza a molestarse, no entiende ni comparte los métodos, les recrimina el haber desatado semejante tiroteo en medio de civiles. Mientras tanto, a Guillermo lo extorsionan con variados y atroces métodos de tortura para que hable, con tomas que evidencian de manera provocativa y perversa la superioridad de los agentes estadounidenses.

A medida que avanzan las operaciones confusas en las que Kate se ve involucrada, debe volver a trasladarse. Ahora van a Tucson, donde se lleva a cabo la indagatoria sobre los modos de pasar de una y otra frontera a grupos locales que habían estado en Arizona. Finalmente, el escenario será el túnel, oculto tras un auto viejo en pleno desierto, que une un territorio con el otro. Como se adelantó, el plan consiste en hacer mucho ruido para hacer volver a Manuel Díaz.

RESTITUIR LA LEY O INFRINGIRLA PARA COMBATIR LA ILEGALIDAD

Kate sigue adelante junto a su compañero Reg y entra en el túnel, obedeciendo las órdenes de grupos de la CIA, aun cuando desconfía de ellos. Todos armados y pertrechados con chalecos y cascos con miras

de luz láser, aparecen en la imagen fílmica de manera totalmente indiferenciada. El crepúsculo, que atraviesa el plano en tres franjas de color negro, anaranjado y azul, es el fondo en el que se reconocen siluetas, no individualidades.

El recorrido por el túnel se presenta con un montaje de planos objetivos y subjetivos. Los primeros están teñidos de una tonalidad verdosa que pretende reproducir la nocturnidad y acentuar lo oscuro, la falta de visibilidad y, por lo tanto, profundizar la sensación de inseguridad, incertidumbre y misterio que cruza todo el filme. Los planos subjetivos, realizados desde la perspectiva de cualquiera de los integrantes de la misión, están filtrados por una luz láser que muestra los cuerpos en blanco, gris y negro, como si fueran placas de rayos X.

Si bien ambos rasgos de iluminación de los planos colaboran con la identificación alternativa de una focalización objetiva y subjetiva, en realidad se ven unificados bajo una misma sensación de invisibilidad, dado que predomina en todos los planos la dificultad para reconocer, tanto para el espectador como para el protagonista, la identidad de quienes están delante de ellos. Esta indiferenciación es, además, reforzada por la implicancia de la policía en estos negocios. Matt llega a decir que si ven un policía, "disparen porque es un delincuente".

La figura del humilde policía, padre de un hijo que le pide recurrentemente jugar fútbol y que trabaja cruzando droga en su auto de la policía estatal, resulta un recurso que confirma el borramiento de los límites, la falta de certezas en cuanto a roles e identidades. Asimismo, la oposición pobreza extrema y familia sin padre, frente a la exuberante tecnología y prepotencia de los agentes estadounidenses, agrega una nueva ambigüedad a la identificación emocional e ideológica del espectador.

EL EXCESO

Todo en el filme está marcado por el exceso. Exceso de violencia, de muertes, de tiros, y sobreabundancia de hechos que recargan la idea de traición, de falsas apariencias e intenciones. Marc Augé sostiene que la *sobre modernidad* necesita del exceso como modalidad para dar sentido al presente (Augé 1992: 36-40). Exceso de tiempo, por la superabundancia de acontecimientos del mundo contemporáneo, frente a la cual necesitamos comprender todo el presente. Dicha crisis de sentido se manifiesta con esa urgencia por comprender los hechos del presente y la dificultad para otorgar sentido al pasado reciente. Exceso de espacio, por el achicamiento del planeta. Los planos recurrentes tomados desde el aire provocan en el filme ese cambio de escala en donde todo parece más chico, más asequible. Los traslados continuos en avión, en carros blindados, de lugares civilizados a lugares despoblados, de concentra-

ciones urbanas a poblados aislados en el desierto, la proliferación de esos "no lugares" que son espacios de pasaje, acentúan la soledad y la desprotección del hombre en la posmodernidad.

Y, finalmente, también el exceso de ego, de individualidad. Dicho exceso remite a la sensación de caos, de lugar sin ley, de "tierra de nadie", de sociedad sin orden. De hecho, Matt, cuando le explica a Kate la razón por la que ella sospecha que Alejandro trabaja para el cártel colombiano en contra del cártel mexicano, menciona un par de cuestiones que rigen el accionar de estos grupos, si es que alguna regla puede mencionarse para estas operaciones. La primera es que ella no debió tomar el túnel equivocado (al ir tras Alejandro, movida por la curiosidad por saber quién era). La segunda es que el orden brinda el mejor escenario para que actúen las fuerzas delictivas. Y la tercera es que los sicarios, de cuyos servicios necesita la CIA, no trabajan para nadie sino para quien les permita vengarse, es decir que a ellos solo los mueven intereses personales.

En este sentido, el último episodio, en que Kate termina siendo obligada por Alejandro a firmar que todo lo realizado –esto es, todas las operaciones de la que había sido testigo y partícipe– había tenido lugar dentro de la ley, exhibe la crisis en los sistemas de representación que permiten "dar forma a las categorías de identidad y de alteridad" (Augé 1992: 44). Así, cuando ella decide matarlo desde el balcón, termina abandonando dicha determinación y desviando la coacción a la que fue sometida, para repensar el trazado de otro itinerario personal que consiste en existir en un mundo definido por la relación con los demás (De Certeau 1990).

Una vez más se aprecia aquí cómo desde una cinematografía que pertenece a otra línea retórica y desde una mirada centrada en los planes de acción de EEUU contra la droga en Latinoamérica reaparecen los conceptos de borramiento de límites, no solo geográficos sino de lo legal y lo ilegal, de lo público y lo privado, del bien y del mal.

Capítulo 4
PAULETTE. O EL CONSUMO HACE A LA FELICIDAD

REINSERCIÓN LABORAL

Paulette es una comedia liviana francesa de Jérôme Enrico en la que se realiza una suerte de *remake* del filme inglés Saving Grace (2000), de Nigel Cole. En ambas películas las protagonistas son mujeres viudas, mayores, con apremios económicos impostergables y portadoras de un saber (repostería en el caso de Paulette y jardinería en el de Saving Grace) del que no pueden vivir en el marco de la legalidad pero que les resulta sumamente lucrativo aplicado al negocio de las drogas prohibidas; básicamente, del hachís.

Paulette cuenta la historia de una jubilada, empobrecida hasta la mendicidad, que vive sola en los monoblocks de una ciudad satélite de París. Se trata de un suburbio plagado de inmigrantes, signado por la pobreza y la marginalidad. Las primeras escenas la muestran iracunda y resentida debido a su condición social degradada. Paulette es una mujer que conoció el bienestar y la felicidad. En sus años de juventud tuvo, junto a su difunto esposo, un restaurante en el que se dedicaba con éxito a la repostería. Paulatinamente, su marido fue cayendo en la bebida y su ruina personal trajo aparejado el cierre del negocio. Tiempo después Paulette enviudó y en la actualidad tiene una pensión miserable que no le alcanza para comer ni pagar sus cuentas, al punto de verse obligada a revolver la basura para subsistir.

Sin embargo, ella no se hace responsable de su condición social desgraciada, ni dirige sus reproches contra el gobierno de turno o las políticas públicas de las últimas décadas, sino que descarga todo su encono sobre los inmigrantes que viven en Francia. Que su antiguo restaurante sea ahora un lugar de comida japonesa la colma de indignación, por lo cual cada vez que puede se cuela en el local para echar cucarachas en la comida.

Paulette tiene un trato seco y desdeñoso con cuanta persona se cruza en su camino; incluso con sus tres fieles amigas: María, Lucienne y Renee, con quienes se junta regularmente para jugar a las cartas. También con Walter, un atento vecino enamorado de ella. La relación con Agnes, su única hija, es pésima, especialmente distante por haberse casado con un negro. Paulette es racista y xenófoba también con los miembros de su propia familia, a quienes no les perdona su color de piel. Cuando por cuestiones laborales su hija le pide que cuide a Leo, su nieto, ella accede a regañadientes y sin mostrar el más mínimo amor por el niño. Ousmane, su yerno, un simpático oficial de la policía antinarcóticos activa en su barrio, suele reaccionar con paciencia, afabilidad y resignación frente a sus continuos gestos de desprecio.

En cierta ocasión, mientras se pelea con otros vecinos por los restos de verduras desechados tras el paso de un mercadillo ambulante, Paulette observa con envidia la riqueza con la que viven algunos jóvenes del vecindario. Rápidamente advierte que el narcomenudeo es la fuente de esa prosperidad. Como hace meses no paga sus cuentas, un buen día todas sus pertenencias son incautadas por la justicia.

Casi con simultaneidad a esta situación oprobiosa, Ousmane la interroga con la esperanza de que ella pueda proporcionarle alguna pista valiosa respecto del accionar de los narcos en la zona. En esa escena se observa un quiebre en la actitud de Paulette hacia su yerno. Lejos de rechazar toda conversación con él, comienza a interesarse por su trabajo policial y el interrogatorio invierte su dirección. Ahora es Paulette quien hace las preguntas en búsqueda de información privilegiada acerca del tráfico de drogas, su precio y los hábitos de los narcotraficantes. Este repentino interés es interpretado erróneamente por el joven oficial, quien se siente conmovido por el cambio de actitud de su suegra para con su persona.

Por obra del azar, Paulette se topa con un paquete de hachís del que se habían desprendido unos *dealers* a la carrera huyendo de las fuerzas policiales. Esta circunstancia es interpretada por ella como una señal del destino para cambiar su suerte. Entonces, con la información necesaria y con el paquete de hachís en su cartera, se presenta en la guarida de Vito, un narco de nivel intermedio, y le pide una oportuni-

dad para vender cannabis. Contra el visible rechazo de sus adláteres, él se la concede sin esperar demasiado de ella.

A causa de su edad y de su apariencia inofensiva y poco sospechosa, el trabajo de Paulette como vendedora ambulante de drogas comienza a convertirse en un negocio lucrativo. Además, esta actividad le resulta divertida e inquietante. Comienza a ganar dinero y su éxito no les pasa inadvertido a las pandillas juveniles de la zona, cuyo mercado comienza a disputarles. Finalmente, la encaran, la maltratan física y verbalmente, la amenazan para que se aleje del negocio y la dejan sin medios suficientes para cancelar la deuda contraída con Vito.

Frustrada y llena de amargura, Paulette reflexiona sin mayores esperanzas acerca de cómo enfrentar la situación. Es entonces cuando su nieto Leo, fastidiado por un nuevo destrato de su abuela, se encierra en la cocina y, como venganza, le agrega todo lo que estaba a su alcance a la mezcla de la torta que Paulette estaba preparando; también, desconociendo en absoluto su contenido, un pedazo de hachís escondido en una lata. A la hora del té, Paulette sirve, sin saberlo, el pastel de la alegría a sus amigas, quienes, como es de suponer, quedan encantadas.

De ahí en adelante Paulette advierte que su verdadero negocio está en saber explotar sus conocimientos de repostería y comienza a vender hachís en forma de cookies. Las ventas se multiplican rápidamente y pronto no da abasto sola. La demanda es tal que se ve obligada a blanquear la situación con sus amigas y les propone contratarlas para que colaboren con ella en la elaboración y venta de productos de repostería que incluyan hachís. Con la prosperidad económica y su acceso pleno al mundo del consumo, su personaje comienza a cambiar: tiene actitudes de cuidado para con su familia y sus amigos, e incluso le concede una cita a su vecino Walter, con quien van a comer a su antiguo restaurante. También sus rasgos racistas y sus prejuicios xenófobos se van atenuando. Especialmente en relación con su nieto, con quien está sumamente agradecida. Su travesura la hizo darse cuenta de cuál era la llave para entrar de lleno en el negocio. Paulette parece encantada de poder comprarse ropa fina y hasta un televisor 3D. Viaja a la costa en un auto descapotable junto con sus amigas y su nieto.

Debido a su éxito de ventas sin precedentes, Paulette es invitada a una "audiencia" con el jefe narco ruso. Taraz es el superior de Vito y tras una breve conversación con Paulette, a la que Vito no tiene acceso pues ha sido desplazado por ella en la jerarquía, le presenta sus nuevos planes de expansión comercial: la venta de galletitas dulces con droga a los niños de escuelas primarias. Paulette se niega rotundamente a sellar este acuerdo. Entonces, su apartamento es saqueado por Vito, que obedece las órdenes de Taraz, y su ahora amado nieto también es secuestrado.

Mediante una acción policial, Ousmane logra poner fin a esta situación, recuperar a su hijo y apresar a toda la pandilla. Paulette y sus amigas son detenidas y luego puestas en libertad con una condena en suspenso. En buena medida, la decisión del juez se apoya en la edad de las imputadas y en las manifestaciones públicas organizadas en las calles por sus clientes a favor de su libertad. La película concluye mostrando que Paulette, junto con sus tres amigas y Walter, continúan con el mismo modelo de negocios que había demostrado ser tan exitoso, pero ahora de manera legal en Amsterdam: Bekkerij - Chez Paulette (Confitería Lo de Paulette).

Con el filme Paulette es posible pensar tres aspectos constitutivos del fenómeno narco. En primer lugar, que el narcotráfico tiene como condición de posibilidad la producción masiva de subjetividades adictivas en las actuales sociedades de consumo. En segundo, la arbitrariedad de las políticas prohibicionistas y la necesidad de perseguir penalmente el negocio de las drogas para elevar de manera exponencial sus márgenes de rentabilidad. Finalmente, en tercer lugar, la ausencia de reparos morales que obren como frenos inhibitorios en delitos de carácter consensual.

PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDADES ADICTIVAS

Ya a comienzos del siglo XIX, Hegel había notado con extrema lucidez que debido a las condiciones de producción de la moderna sociedad capitalista los hombres solo consumen sus propios esfuerzos (Hegel 1970: §194) en la medida en que las necesidades básicas, naturales, son muy pronto desbordadas por un sinfín de otras, no menos imperiosas, referidas al confort, cuya creación no está en manos de quienes demandan su satisfacción sino más bien de quienes obtienen con ello alguna ganancia (Hegel 1970: §191Z). "Deseabilidades" denomina Gernot Böhme este segundo conjunto de necesidades cuya satisfacción genera un incremento indefinido de la demanda en vez de una disminución. Como la producción capitalista está guiada por la expansión y el crecimiento, cuando alcanza determinado estadio de su desarrollo en que las necesidades básicas de la población están satisfechas, tiene que crear y establecer "deseabilidades" para poder continuar creciendo. El desarrollo masivo de deseabilidades es la base de una nueva forma de explotación que no conoce fronteras. Sobre su base, el *consumo* se convierte en *rendimiento*; la *vida en abundancia*, en estrés; y el *agotamiento*, en *deber*. Según Böhme, tales deseabilidades "son precisamente las que se orientan a la escenificación y con ello a la sofisticación de la vida. Para el equipamiento, el brillo y la visibilidad no hay ningún límite natural. Más bien, cada nivel alcanzado exige una nueva elevación" (Böhme 2001: 81).

Cuando hacia finales de la Guerra Fría el capitalismo financiero desplaza al productivo (o industrial) como motor económico del progreso social, se disuelven los lazos simbólicos que vinculaban la capacidad de consumo con el trabajo. A niveles masivos se instalan mentalidades rentísticas que creen poder prescindir de la mediación del trabajo para satisfacer necesidades. Precisamente, hacia el final de la Guerra Fría la ideología neoliberal comienza a promover una modalidad de capitalismo basado en la especulación financiera que desplaza el vínculo que los sujetos establecen con lo real a través del trabajo (acción que requiere la postergación de la satisfacción de las necesidades) por la infinita y evanescente relación inmediata con el consumo. Terry Flew realiza una interesante taxonomía de los usos del término "neoliberalismo". Identifica seis significados que remiten a marcos teóricos no todos compatibles entre sí. Uno de ellos, el cuarto uso en su orden expositivo, remite al neoliberalismo como *la ideología dominante del capitalismo global* y es el que tomamos aquí como marco de referencia. Según Flew, en esta acepción "se identifica al neoliberalismo con una ideología política asociada a la globalización económica y al ascenso del capitalismo financiero, así como el keynesianismo estaba asociado con el capitalismo nacional en una fase monopolista comprendida entre los años 1930 y 1970, y el liberalismo clásico con el capitalismo competitivo del siglo XIX" (Flew 2014: 56). Este uso del concepto de neoliberalismo es asumido, por ejemplo, por Diego Nieto para pensar la gobernanza del crimen transnacional. Según Nieto, el neoliberalismo despliega una forma de imaginación política específicamente concebida para regular, controlar y ejercer poder más allá de la territorialidad del Estado-nación (Nieto 2012: 144). Y el consumo ocupa un lugar central como elemento de dicha imaginación.

De este modo, en la cultura del consumo propia de las sociedades post-salariales, la acción de consumir se transforma en un fin en sí mismo y no en un medio para satisfacer necesidades. Y la acumulación para el consumo se ubica en la cima de lo socialmente valioso.

Respecto de este proceso acumulativo, Jean Baudrillard introduce la categoría de "consumatividad", porque el consumo deja de estar vinculado al goce concreto, contingente y subjetivo para transformarse en "un cálculo indefinido de crecimiento basado en la abstracción de las 'necesidades' a las que esta vez el sistema impone su coherencia, produce incluso como un subproducto de su productividad" (Baudrillard 1976: 69-70). En este sentido, Baudrillard discute la noción misma de necesidad y la distinción entre "necesidades primarias" y "necesidades secundarias", al punto de sostener que solo tiene sentido una teoría del concepto ideológico de necesidad. Para tal fin, incorpora el *valor de cambio/signo* para discutir la distinción marxista entre *valor de uso* y

valor de cambio de las mercancías. La acción masiva de la publicidad "trasmuta los bienes de uso en valores/signos" (Baudrillard 1974: 139). Con el valor de cambio/signo se sustituye el producto por su signo, suprimiendo su vínculo previo con la utilidad: "Algo que es cierto y aceptado desde hace mucho tiempo en el sector de la producción económica, a saber que en ninguna parte aparece ya el valor de uso, sino por doquier la lógica determinante del valor de cambio, debe ser actualmente aceptado como la verdad de la esfera del 'consumo' y del sistema cultural en general: a saber que todo, incluso la producción artística, intelectual, científica, incluso la innovación y la transgresión, está inmediatamente producido como signo y como valor de cambio (valor relacional de signo)" (Baudrillard 1976: 77).

En el mundo del consumo, lo que principalmente se consumen son signos cuya obsolescencia está previamente programada. En ello trabajan a diario el marketing y la publicidad, que interpelan a los sujetos como consumidores y los compelen a reiterar a diario este acto sin fin. De ahí que lo que impere bajo estas condiciones sea una presión para el consumo que termina generando un nuevo tipo de servidumbre, a saber: la del individuo en cuanto fuerza de consumo. Se trata de un individuo que, no obstante, subjetiva su condición en términos de opción, es decir, como libertad de consumir, de manera semejante a como el trabajador de la etapa productiva del capitalismo lo hacía respecto de la libertad de trabajar. El individuo moderno emancipado ya no es esclavo o siervo de la gleba sino que dispone de la opción de vender su fuerza de trabajo; de igual manera, el individuo contemporáneo cuenta con la opción de consumir.

En la sociedad de consumo, consumir es necesario; aquello que se consume, no. Esto se pone en evidencia con el caso de la moda: "la moda fabrica continuamente lo 'bello' a partir de una denegación radical de la belleza, a partir de una equivalencia lógica de lo bello y lo feo. Puede imponer como eminentemente distintivos los rasgos más excéntricos, más disfuncionales, más ridículos. Es ahí donde triunfa –imponiendo y legitimando lo irracional según una lógica más profunda que la de la racionalidad" (Baudrillard 1976: 63). No se trata, pues, de satisfacer las necesidades de los consumidores a través del valor de uso de las mercancías sino, prioritariamente, de que mediante el consumo en cuanto tal ellos puedan dar cuenta de su rango social.

Al respecto, en la película Paulette puede observarse que todo el resentimiento de la protagonista dirigido a los inmigrantes tiene como causa fundamental la imposibilidad de afirmarse a sí misma en el consumo para establecer una distinción de clase en relación con ellos. En tiempo récord, el narcotráfico le permite a Paulette el acceso al consumo y, con ello, a poder marcar esta distinción. No se trata, entonces,

de tener acceso a los medios económicos que le posibiliten sobrevivir o salir de su situación social ruinosa, sino más bien de acceder al consumo de bienes/signos portadores de un estatus social diferencial: una TV 3D, un auto descapotable de alta gama, un hotel de lujo en la costa, alojarse en el *penthouse* de ese hotel lujoso. No obstante, como bien señala Armando Poratti, todos estos bienes/signo son esencialmente volátiles, desaparecen virtualmente casi en el momento de ser consumidos, debido a lo cual "el consumidor tiene que renovar a cada instante el contrato de inclusión y de protección simbólicas, porque cualquier detención lo deja afuera. Pero, a diferencia de las clases y grupos de interés, a diferencia de los trabajadores, aun precarizados o desocupados, lugares sociales cuyo carácter concreto permite siempre un principio de organización, el consumidor somos todos y no es nadie. El consumidor es fungible por esencia. Contracara del trabajador, el consumidor es la criatura más inerme de la historia" (Poratti 2009: 688). Por esta razón, Baudrillard insta a superar tanto el concepto ideológico de "necesidad" como el de "consumo" para definir este último también desde un punto de vista estratégico como mecanismo de poder: en la sociedad de consumo tiene lugar una nueva lógica de clase que "no se define ya por la propiedad de los medios de producción, sino por el control del proceso de significación" (Baudrillard 1974: 127).

Este proceso da lugar a la producción en masa de subjetividades adictivas guiadas por la compulsión a repetir el acto sin fin de consumir. No es, entonces, de extrañar, que en el marco de esta cultura surjan como plaga individuos adictos: al alcohol, al tabaco, al sexo, al trabajo, al deporte, a los videojuegos, a las redes sociales, a las cirugías estéticas, al cultivo del cuerpo, etc. Y, desde luego, también a las drogas, tanto de curso legal como ilegal. En consecuencia, el narcotráfico tiene lugar no porque hay una enorme demanda de drogas sino más bien porque la auténtica droga es el consumo mismo. Como evidencia extra en favor de esta conclusión podría mencionarse el hecho de que el ser humano conoce y utiliza sustancias como el cannabis desde tiempos prehistóricos sin que ello haya dado lugar a conductas sociales adictivas. La condición de posibilidad de las adicciones, y por lo tanto del mercado para el narcotráfico, es la producción masiva de subjetividades compelidas a establecer un vínculo infinito y evanescente con el consumo conjuntamente con la prohibición de ciertas sustancias.

POLÍTICA PROHIBICIONISTA Y RENTABILIDAD DEL NARCOTRÁFICO

Si la sociedad de consumo es una de las premisas fundamentales para la existencia y prosperidad del tráfico de drogas, la otra, y no menos fundamental para garantizar la rentabilidad extrema del negocio, es la prohibición estatal. En efecto, el narcotráfico necesita del

Estado para existir. Antes que nada, requiere de él para ser definido como delito (Chabat 2005). Esta obviedad no debe ser pasada por alto, dado que la ilegalidad de la producción y el tráfico de drogas, así como su persecución penal, son uno de los principales factores de su colosal rentabilidad.

La prohibición implica, entre otras cosas, la absoluta desregulación del mercado de trabajo en relación con la producción y comercialización de las sustancias vedadas. También la imposibilidad de gravar, en términos impositivos, toda la cadena de elaboración, transacción y consumo de drogas o algún segmento de ella. Además, la ausencia de todo control de calidad estatal en el proceso de fabricación, almacenamiento y distribución de las sustancias así como también respecto del producto final ofrecido a los consumidores. De ahí que, debido a la falta de homogeneidad en la elaboración de las sustancias, tampoco sea posible realizar investigaciones científicas serias acerca de los efectos que produce su consumo en la salud de la población a mediano y largo plazo. Esto redunda en la pareja imposibilidad de diseñar políticas públicas destinadas a la prevención y al tratamiento. Pero también permite reforzar, sin mayores fundamentos científicos, las políticas destinadas a la persecución penal de la producción, comercialización y consumo de drogas con campañas mediáticas destinadas a demonizar las sustancias prohibidas.

Todo esto contribuye a la veloz acumulación de ganancias espectaculares. Y este factor es identificado, por lo general, como uno de los más importantes para explicar por qué el narcotráfico produce una mayor ingobernabilidad en términos democráticos. Pues, definido de este modo el escenario en que el narcotráfico emplaza su operar, genera de manera inmediata un incremento exponencial de la violencia en las disputas territoriales por el mercado.

Este último aspecto, además de constituir un lugar común en todas las películas y series referidas al narcotráfico, aparece también claramente expuesto en la película Paulette. La protagonista comienza a disputarles el mercado a las pandillas juveniles que venden droga en la zona y ello da lugar a un recrudecimiento de la violencia callejera.

Ya como una *dealer* común, Paulette tiene éxito desde el comienzo debido a que sus clientes prefieren tratar con alguien que no represente para ellos una amenaza inmediata. Uno de los efectos no deseados de la prohibición consiste en que un ciudadano que lleva una vida conforme a derecho debe cruzar la frontera de la legalidad si desea adquirir drogas prohibidas. Esto representa un doble riesgo. Por un lado, debe involucrarse en la comisión de un delito. Por el otro, está obligado a vincularse con personas que, a diferencia de él, viven en la ilegalidad, en la violencia y en la marginación. De ahí que el trato con Paulette sea

una opción muy favorable para mitigar ambos riesgos. Todo ello se ve potenciado cuando Paulette comienza a ofrecer droga en forma de repostería, pues a estas dos razones se les agregan la calidad del producto y el ambiente familiar de elaboración y venta.

Como el éxito de Paulette es asombroso, los *dealers* habituales se quedan sin clientes y por esta razón resultan relegados por Vito en la provisión de droga. Sin trabajo, estos jóvenes marginales deciden increpar de manera violenta a Paulette, pese a su edad y su condición de abuela, y la amenazan para que abandone el negocio. Pero Paulette es confirmada por Vito al frente de las ventas en el territorio y, entonces, ella decide negociar con los *dealers* desplazados para poner fin a sus violentos embates. Les propone una sociedad: 15% por cada cliente que traigan. La escena en que tiene lugar esta negociación está repleta de contrastes. Cuatro pandilleros juveniles de los suburbios –en el friso de los 18 años– entran con actitud hostil a la casa de una señora que bien podría ser su abuela. Ella los espera a tomar el té con toda la porcelana sobre la mesa y un exquisito pastel de chocolate con hachís. Los jóvenes advierten rápidamente que no tienen opción y cierran el trato. Las ventas de Paulette, ahora en su propia casa, se multiplican a la velocidad del rayo. La violencia callejera se termina y esto llama poderosamente la atención a Ousmane y su compañero policía, que patrullan la zona de incógnito.

Hay un aspecto clave de las políticas prohibicionistas no tematizado explícitamente en Paulette pero sí en la mayoría de las series y películas dedicadas al narcotráfico, a saber: que tales políticas públicas traen aparejada una corrupción sin precedentes de los funcionarios estatales. Tal vez el único indicio que se pueda encontrar en Paulette sería que el jefe ruso Taraz, el verdadero pez gordo del negocio, parece contar con una cobertura lo suficientemente sólida como para sentirse por completo impune en su modo de operar. Incluso es el único que no cae en la redada final. Y ni siquiera es mencionado en esas escenas.

La corrupción de los agentes estatales es el resultado directo del incremento desmedido de la rentabilidad del negocio a partir de la prohibición. A través del ejercicio de la corrupción se produce una cooptación del Estado –o bien de alguna parte sensible de su aparato– en manos de los narcotraficantes. En efecto, mediante el financiamiento de las campañas electorales en todos los niveles, la coparticipación (activa o pasiva) en las múltiples actividades de lavado y el pago con droga a los agentes de las fuerzas de seguridad no solo se ejerce la corrupción, sino que también se consigue la fidelización de los funcionarios públicos corrompidos a partir del soborno sistemático; funcionarios que, de ahí en más, son presas fáciles del chantaje. Con ello también se amortiza la inversión inicial, al tiempo que se obtiene del Estado no

solo protección policial y militar, sino un paraguas legal y financiero para operar dentro y fuera del territorio nacional.

Las organizaciones criminales dedicadas al narcotráfico necesitan del Estado para cooptar su estructura y valerse de la legitimidad de la que goza su aparato represivo para perseguir competidores dentro del territorio y, al mismo tiempo, desactivar toda intromisión estatal en sus áreas específicas de interés y de acción. Si esta operación de cooptación resulta exitosa, no solo se consigue monopolizar el negocio, con la consecuente facilidad para incrementar los márgenes de rentabilidad, sino también, y sobre todo, absoluta impunidad para seguir operando en el ámbito donde ha conseguido hegemonía. Como explica Marcelo Saín respecto de la situación en Argentina, "los grupos criminales que consiguen perpetuarse exitosamente en un ámbito determinado así como ampliar y/o diversificar sus actividades, negocios y conexiones, comienzan a entablar relaciones de paridad con los actores institucionales y/o políticos –entre ellos, la policía– y económicos mediante la combinación de una creciente destreza económico-empresarial dirigida a satisfacer la demanda de bienes y servicios ilícitos existente en el ámbito social de actuación, por un lado, con una amplia capacidad corruptiva sobre ellos articulada mediante acciones sistemáticas de soborno y de inversión en actividades económicas lícitas o, directamente, en el financiamiento de la política" (Saín 2013: 41).

De ahí que una de las principales paradojas que entraña la problemática del narcotráfico desde el punto de vista jurídico-político radique en que, una vez alcanzada la etapa de cooptación del Estado, que Peter Lupsha denomina "parasitaria" (Lupsha 1997: 27-28), el discurso público antinarco y el recrudecimiento de las medidas de persecución penal destinadas a combatirlo se vuelven, en realidad, funcionales a la consolidación de las bandas criminales que ya alcanzaron una cierta posición predominante en el territorio.[1] Su instrumentación perversa

1 Al respecto, resulta elocuente la reflexión de Marcos Pablo Moloeznik: "Poco más de 44.000 militares y marinos cometieron deserción a lo largo de casi seis años de la administración encabezada por Felipe Calderón, cifra que resulta inaceptable y que pone de relieve la incapacidad de la Sedena y la Semar por retener al personal encuadrado. Cabe preguntarse de qué sirvió el esfuerzo consistente en incrementar en 20.000 efectivos al personal de las fuerzas armadas, cuando en el mismo periodo, el equivalente a poco más del doble de esa cifra, decidieron abandonar las filas" (Moloeznik 2014: 86). A partir de la experiencia mexicana, Moloeznik enfatiza que poner a las fuerzas armadas a realizar tareas de seguridad interior es contraproducente en la medida en que genera un "desgaste institucional y potencia el riesgo de corrupción, incluyendo un escenario de probable interrelación y control de los militares sobre el narcotráfico. Ejemplo de ello es el caso del ex-zar antidrogas de México, el general de división José de Jesús Gutiérrez Rebollo, quien desde hace 10 años se encuentra en prisión por sus vínculos con organizaciones dedicadas al tráfico de drogas ilegales. Y, más recientemente, los ejemplos de 'Los Zetas', bandas de sicarios al servicio de los narcotraficantes, formadas por desertores de los

por parte de los políticos, funcionarios o magistrados corrompidos apunta tanto a su propia invisibilización cuanto a desactivar todo discurso tendiente a enfrentar y resolver el problema: quienes sostienen un discurso semejante terminan confundiéndose ante la opinión pública con ellos mismos. Quienes no lo hacen son cínicamente acusados de complacientes frente a los narcos o incluso de cómplices de las bandas criminales. Esta encerrona discursiva parece ser la piedra de toque de todo intento democrático de discutir públicamente la despenalización de las drogas prohibidas.

AUSENCIA DE REPAROS MORALES Y RELIGIOSOS EN UN DELITO CONSENSUAL

El otro factor determinante de la ingobernabilidad asociada con el narcotráfico está vinculado al carácter consensual del delito, es decir, a que la comercialización de ciertas sustancias constituye un tipo delictivo en el que tanto el proveedor de droga (victimario) como el consumidor (víctima) prestan su conformidad para la comisión del ilícito (Chabat 2010: 10).

Este aspecto exhibe el carácter arbitrario de la prohibición cuando se trata de consumidores adultos que lo hacen voluntariamente y cuyas consecuencias inmediatas no recaen sobre terceros. La ausencia de reparos morales frente a una interdicción arbitraria incrementa la comisión del delito y expone a la ilegalidad a personas que, por lo demás, llevan su vida en conformidad con la ley.

En varias situaciones los personajes del filme Paulette dan muestra de cierta labilidad moral frente a un delito consensual, es decir, respecto de la prohibición del consumo y comercialización del cannabis entre adultos. Cuando Paulette, finalmente, les ofrece a sus tres amigas que la ayuden con la elaboración y venta de pastelería cannábica, ellas asienten complacidas, pero Paulette insiste en que no se trata de cualquier droga. Con ello se da a entender que su conducta delictiva no tendría lugar si tuviera que vérselas con otro tipo de drogas; por ejemplo, si tuviera que fabricar los mismos productos de repostería pero con heroína o cocaína. Si bien es cierto que esta situación no aparece en el filme, sí tiene lugar otra situación que activa los reparos morales de Paulette, a saber: cuando Taraz le propone hacer galletitas dulces con hachís para niños de escuela primaria. Su negativa es terminante y concluyente. Y asume con toda conciencia las consecuencias que esta decisión pudiera acarrearle. Su negativa no

---

Grupos Aeromóvil y Anfibio de Fuerzas Especiales del Ejército y de la Brigada de Fusileros Paracaidistas, antiguos integrantes de las fuerzas de élite, entrenados en operaciones antidrogas y antiterroristas, muchos de ellos en EE.UU." (Moloeznik 2008: 168).

parece estar fundada tan solo en la empatía con los niños que tienen la edad de su nieto, sino en que se trata de personas que no están en condiciones de decidir sobre sus actos. Este aspecto para Paulette es decisivo y, presumiblemente, también está por detrás de su previsible rechazo a la comercialización de drogas duras que se apoderan de inmediato de la voluntad del consumidor.

Se trata de una negativa ética en el sentido más profundo del término: un curso de acción que no está disponible para el agente. Paulette, como todo adulto en las sociedades occidentales contemporáneas, sabe que el narcotráfico procede con una lógica de hierro; sus reglas de acción y mecanismos de sanción son más previsibles que la propia legalidad estatal y prácticamente ineludibles. Sin embargo, se niega. Lo que le solicita Taraz no es algo que esté sujeto a deliberación ni a ponderación alguna respecto de su utilidad potencial.

En otra escena, Paulette se confiesa con el padre Baptiste y reconoce con preocupación que está cambiando: desde que emprendió este camino de ilegalidad se está convirtiendo en una mejor persona y eso, a su edad, le da miedo. Antes no quería a nada ni a nadie y ahora, en cambio, adora a su nieto negro, se entiende bien con un joven inmigrante árabe, salió a cenar con su vecino Walter al restaurante japonés y el sushi incluso le gustó. Frente a lo cual el padre Baptiste asiente complacido y agrega que gracias a su generosa donación –cuyo origen de los fondos no desconoce– se pudieron realizar impostergables reparaciones en la estructura edilicia de la iglesia. Satisfecho, el padre concluye: los caminos del Señor son siempre inescrutables.

Son inescrutables, en efecto, pero en este caso se dejan explicar bastante bien. Paulette obtiene un acceso repentino y pleno al consumo tras años de relegación económica y social. A ello se suma el reconocimiento de un saber hacer vinculado al trabajo y la satisfacción de considerarse merecedora de este reconocimiento haciendo lo que sabe hacer. Y ambas cosas tienen lugar en un escenario en el que la mayor parte de las energías sociales están destinadas al consumo y a la producción de consumidores, es decir, en el que la acumulación para el consumo se ha convertido en un fin en sí mismo que lidera la escala del reconocimiento social.

Por otro lado, como en las sociedades occidentales contemporáneas el derecho está desacoplado de la moral y la religión, la comisión de un delito implica para el sujeto que lo lleva a cabo tan solo el riesgo de ser perseguido penalmente, pero no la conciencia de estar ejecutando una acción en sí misma reprochable desde un punto de vista moral o religioso. Porque no existen reparos de este tipo cuando la razón para que una conducta sea considerada delictiva radica simplemente en que así ha quedado establecido por los mecanismos legales vigentes para la

creación y sanción de normas. Con todo, Paulette reconoce que no está bien violar la ley; lo hace cuando cae presa, hablando sola con su difunto esposo. En tal sentido, sí hay en la protagonista un cierto prurito moral vinculado a la conveniencia social de vivir en la legalidad. Pero no es suficiente para ajustar su conducta al derecho cuando la acción es ventajosa y no es moral ni religiosamente condenable. Hasta tal punto esto es así en la película que hacia el final se muestra a Paulette, junto con sus tres amigas y Walter, en Holanda, es decir, apenas cruzando la frontera, dedicándose a lo mismo pero en el marco de la legalidad. La única diferencia es que allí no se persigue penalmente la elaboración y venta de sus productos de repostería. Seguramente la rentabilidad tampoco será tan alta pero le permitirá su inclusión en los engranajes del consumo y, por tanto, del reconocimiento social. Esto último muestra con claridad que los protagonistas del filme carecen de todo reparo moral o religioso vinculado al consumo o a la comercialización de cannabis entre adultos. Y también, que están dispuestos a disminuir drásticamente sus márgenes de rentabilidad, si con ello ingresan en la legalidad y obtienen al mismo tiempo un medio de vida.

En consecuencia, la legalización y regulación estatal de la cadena de producción, comercialización y consumo de drogas es lo que contribuye a disminuir los márgenes de ganancia y, por esto mismo, también a reducir drásticamente los niveles de violencia asociados con el narcotráfico y propios de las políticas prohibicionistas. Además, implica reducir también los márgenes de corrupción, pues en una sociedad de consumo, los riesgos de ser perseguido penalmente disminuyen conforme aumentan los niveles de acumulación, debido a que los magistrados y funcionarios públicos, así como los miembros de las fuerzas de seguridad, no son ajenos a esta dinámica sino individuos socializados en este peculiar contexto en el que viven. De ahí que, como queda demostrado por la experiencia de los últimos cincuenta años, resulte imposible evitar la corrupción estatal en el caso de un delito consensual, cuyos mercados principales de consumo distan mucho geográficamente de los centros de producción, y donde el principal mercado (EEUU) mueve anualmente una suma superior a la deuda externa entera de un Estado soberano.

CONCLUSIONES

Las narconovelas y las series sobre el narcotráfico se encuentran generalmente inspiradas en personajes o historias reales y recrean cierto mundo vinculado con la marginalidad y el crimen organizado. Ellas suelen poner de relieve un universo de representaciones éticas y estéticas que dan cuenta de la emergencia de una narcocultura. En este sentido, se ha indagado sobre algunos de sus elementos, tales como el imaginario que rodea su arquitectura, los vínculos con el consumo de determinados bienes, el empleo de elementos religiosos y las representaciones sobre las figuras tanto masculinas como femeninas, entre otros.

Una de las tantas creaciones que componen la narcocultura son los narcocorridos. Estas canciones surgen en México y retratan a los protagonistas del narcotráfico. Muchas de estas composiciones son financiadas por los propios narcotraficantes para que su vida pueda perdurar en la memoria colectiva del pueblo más allá de su exigua existencia física. Mostrar sus antecedentes con los corridos de principios del siglo XX y sus transformaciones hasta llegar a lo que se conoce como Movimiento Alterado es también mostrar cómo se han transformado el narcotráfico, sus actores, sus objetivos y sus motivaciones. Preguntarse por aquello que enfatizan los artistas a la hora de componer y por las preferencias del público a la hora de escuchar nos aproxima a

la comprensión de este fenómeno tan difícil de conceptualizar adecuadamente. La transformación de los corridos en narcocorridos cristaliza artísticamente complejas transformaciones sociales.

Asimismo, se ha intentado establecer las razones por las que Pablo Escobar es presentado, tanto en Narcos como en Pablo Escobar, el patrón del mal, como una figura versátil y ambigua. Justamente, la caracterización de este personaje da cuenta acabada de que el mundo narco no puede ser explicado solo en clave de un afán desmedido de riqueza por parte de los narcotraficantes sino que también deben contemplarse variables relacionadas con el resquebrajamiento de una ética del esfuerzo y de los soportes estatales de una subjetividad que la haga posible. En este sentido, el fenómeno del narcotráfico se visibiliza sobre el trasfondo de una descomposición social y del crecimiento desmedido de la desigualdad.

Pablo Escobar, el patrón del mal intenta reivindicar a los gobernantes y funcionarios colombianos representándolos como personas honestas, incorruptibles y valientes. Se utiliza una retórica dramática para describir los crímenes cometidos por el capo narco y las escenas apelan a la emoción del espectador. Sin embargo, el personaje de Escobar genera más empatía. Su discurso contradictorio, su devoción religiosa, su astucia para engañar al gobierno, su habilidad para negociar, su riqueza y extravagancias, hacen del narcotraficante un personaje más atractivo que deja en segundo plano a sus víctimas. En Narcos también queda socavado el papel de la DEA y los estragos que causa la producción y tráfico de droga a cargo de Escobar, que aquí aparece caracterizado como un ser más romántico y menos gracioso que en Pablo Escobar, el patrón del mal. Sobre todo hacia los últimos capítulos, la serie adopta una narrativa excesivamente romántica, no solo para mostrar la relación de Pablo con sus afectos sino también con su ciudad natal, Medellín.

En ambas series, el personaje de Pablo Escobar se desarrolla en el contexto de una narcocultura que, por sus contradicciones y afán de ostentación, resulta más atractiva. Se trata de un mundo casi irreal: objetos valiosos, grandes fincas, fiestas, mujeres y una peculiar devoción religiosa. Con perspectivas distintas, ambas narconovelas hacen de Pablo Escobar un personaje popular, sea porque ayuda a los pobres, sea porque enfrenta a políticos y engaña a una potencia imperialista, en cualquier caso, llega a convertirse en héroe. Su mito solo puede comprenderse sobre un trasfondo social específico en el que su figura adquiere legitimidad para algunos sectores sociales no solo debido al temor que logró infundir, sino a también por el ejercicio de diversos niveles de protección frente a un Estado ausente.

En el filme El cartel de los sapos se presentan ciertas antinomias que parecen impedir una interpretación unívoca del fenómeno anali-

zado. En todo caso, instalan la sospecha respecto de los organismos de seguridad que pretenden establecer cierto orden al combatir los cárteles de la droga. Es la propia ambivalencia de este negocio lo que hace de él un escenario tan tentador como peligroso. De algún modo, su atractivo parece alcanzar a todos los actores sociales implicados, de manera que no puede ser concebido sin la participación y complicidad de las instituciones que encarnan la *ley y el orden*. Ello resulta ostensible en Sicario, un filme donde la opacidad de las relaciones de los miembros de los cárteles se mimetiza con aquella de las fuerzas estatales. En este filme es donde se aprecia con más claridad la lógica perversa de la guerra contra las drogas. Los procedimientos aberrantes que utilizan los agentes del FBI y la DEA para derribar a ciertos jefes narcos dan por tierra con los principios que sostienen un Estado de derecho. De hecho, las escuchas telefónicas y los allanamientos sin autorización, los secuestros, la intromisión en territorios que están bajo otra soberanía, las torturas para extraer información y, en definitiva, los crímenes de todo tipo que llevan a cabo las fuerzas de seguridad, se muestran como habituales para lograr un mínimo de efectividad en esa guerra perdida contra las drogas.

Si bien Breaking Bad no muestra esta cara del narcotráfico, sí lo hace con todas las situaciones (producción, distribución, adicción, lavado de dinero, entre otras) que hacen que se llegue a este escenario aporético. En esta serie se ha visto que la motivación principal por la cual ciertos personajes ingresan en el terreno de la ilegalidad mediante el camino de la droga es la posibilidad o esperanza de realizar un proyecto dormido, negado u obturado, que no pueden realizar dentro de la legalidad. La ley, lejos de liberar y coordinar una vida en común, es percibida por los ciudadanos solo como algo que coacciona, reprime o aliena. Esta presión sobre los integrantes de una comunidad impulsa a buscar alternativas en el terreno de la ilegalidad. De esta manera, Breaking Bad nos impulsa a repensar los fundamentos de lo legal. Su fundamento debería habilitar la posibilidad de proyectar una vida en libertad. La observación por parte del legislador de que la ley permite que esto suceda debe ser permanente, como la necesaria corrección cuando esto no suceda. Este criterio no soluciona todas las distorsiones y transformaciones propias de las complejas sociedades actuales, pero brinda la posibilidad de hacerlo sin hacer predominar una moral sobre otra y sin que los ciudadanos perciban la norma como una entidad abstracta e indiferente a sus propias circunstancias.

Si el narcotráfico ha llegado a calar tan hondo en las sociedades actuales, generando un mundo con su cultura al margen de la ley, parece necesario revisar la legislación vigente.

Paulette nos permite reflexionar, por un lado, acerca de la problemática de las adicciones y del consumo de drogas en un mundo

de sociedades post-salariales; y, por el otro, acerca de las aporías que entraña la campaña internacional para la prohibición de drogas. En relación con lo primero, está claro que el capitalismo no puede funcionar sin consumo. Pero la desvinculación simbólica entre consumo y trabajo es una característica propia de un sistema económico en el que el capitalismo financiero ha desplazado y relegado a un segundo plano al productivo. De este modo, la cultura del trabajo se transmutó en cultura del consumo. En Paulette se advierte con claridad cómo la protagonista necesita afirmar su condición de clase a través del consumo y cómo su ingreso al narcotráfico responde, básicamente, a esa necesidad. Esta compulsión al consumo no puede sino producir subjetividades adictivas y adicciones de todo tipo. Por ello, mientras el sistema trabaja para aumentar la demanda día a día, la prohibición de la oferta solo puede dar lugar al florecimiento de un mercado negro cada vez más vasto y pujante, que solo puede existir con la complicidad estatal.

Pese a que en la bibliografía especializada es muy común encontrar paralelos entre los efectos perniciosos de la prohibición de estupefacientes y aquellos que produjo la llamada ley seca en EEUU durante los años 20 y principios del 30 del siglo pasado, los países miembros de las Naciones Unidas apenas si han cedido en su posición prohibicionista. Y cuando lo han hecho, solo ha sido respecto del cannabis. No es casual, entonces, que el incremento de las penas vaya aparejado con un incremento de los crímenes en las organizaciones delictivas que luchan por obtener posiciones hegemónicas en un mercado pujante e ilegal. Finalmente, los ciudadanos perciben la ley solo como un instrumento que puede perjudicarlos o favorecerlos, pero jamás como una norma investida de autoridad moral. Esta tensión queda manifiesta en la confesión que Paulette le hace al sacerdote. Violar la ley y traficar droga le permite un progreso moral y social: cuidar con alegría a su nieto, llevarse bien con sus vecinos y donar fondos a la Iglesia. Así, pese a estar prohibido por ley, producir y comercializar pasteles con cannabis está habilitado por la moral social imperante. En cualquier caso, la prohibición no parece mitigar en nada los efectos negativos del consumo ni de las adicciones y sí contribuye a la generación y fortalecimiento de bandas criminales en connivencia con agentes estatales de todos los niveles y jerarquías. Esto último no puede sino corroer las bases sobre las que se asienta un Estado de derecho.

BIBLIOGRAFÍA

ACOSTA JIMÉNEZ, W. (2013): "Historia del tiempo presente del narcotráfico en la cinematografía latinoamericana", en VVAA, *II Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI. Actas completas*, Salamanca, Hergar Ediciones Antema, pp. 143-153.

ADAMEC, Ch. (ed) (2011): *Amphetamines and Methamphetamine*, Chelsea House, New York.

ANGENOT, M (1984): "Le discours social et ses usages", en *Cahiers de recherche sociologique*, Depto de Sociología de UQAM, vol 2, n°1.

AUGÉ, M. (1992): *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad,* Gedisa, Barcelona.

AUMONT, J. et al. (1985): *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*, Paidós, Barcelona.

BACZKO, B. (1999): *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Nueva Visión, Buenos Aires.

BADIOU, A. (2005): *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Manantial, Buenos Aires.

BAGLEY, B. (2013): "The evolution of drug trafficking and organized crime in latin america", en *Sociologia, Problemas e Práticas*, 71, pp. 99-123.

BAGLEY, B. (2014): "Narcotráfico y crimen organizado en las Américas: principales tendencias en el Siglo XXI", en: MAIHOLD / JOST 2014, 3-36.

BARTHES, R. (1985): *Mitologías*, Siglo XXI, Madrid.

BARTHES, R. (2011): *La cámara lúcida*, Paidós, Buenos Aires.

BAUDRILLARD, J. (1974): *Crítica de la economía política del signo*, Siglo XXI, México.

BAUDRILLARD, J. (1976): *La génesis ideológica de las necesidades*, Anagrama, Barcelona.

BAZIN, A. (2008): *¿Qué es el cine?*, Rialp, Madrid.

BELLOUR, R. (2009): *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*, Colihue, Buenos Aires.

BERGMAN, M. (2016): *Drogas, narcotráfico y poder en América Latina*, FCE, Buenos Aires.

BERNINI, E. (2007): "Noventa-sesenta. Dos generaciones en el cine argentino", en *Punto de Vista. Revista de Cultura*, Nro. 87, Buenos Aires, Abril/2007, pp. 30-33.

BETTETINI, G. (1975): *Cine: lengua y escritura*, FCE, Buenos Aires.

BEWLEY-TAYLOR, D. - SCHNEIDER, Ch. (2016): "Can the Sustainable Development Goals Help to Improve International Drug Control?", en *Global Drug Policy Observatory*, Working Paper Nro 2, pp 1-9. Recuperado de: http://www.swansea.ac.uk/media/GDPOWorkingPaperNo2Sept2016.pdf.

BÖHME, G. (2001): "Sobre la crítica de la economía estética", en *Adef. Revista de Filosofía*, Vol. XVI N°1, mayo 2001, pp. 79-91.

BONITZER, P. (2007a): *Desencuadres. Cine y pintura*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

BONITZER, P. (2007b): *El campo ciego. Ensayos sobre el realismo en el cine*, Santiago Arcos, Buenos Aires.

BORDWELL, D. et al. (1980): *El cine clásico de Hollywood*, Paidós, Barcelona.

BOURDIEU, P. (1997): *Capital cultural, escuela y espacio social.* Siglo XXI, México.

BOYER, J.-F. (2001): *La guerra perdida contra las drogas: narcodependencia del mundo actual.* Grijalbo, México.

BRISCOE, I. (2009): "La Unión Europea y el tráfico de drogas proveniente de los Andes", en: TOKATLIÁN 2009, 297-313.

BRÜNER, J. (2002): *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vid*a, FCE, Buenos Aires.

BUNKER, R. - DA CRUZ, J. (2015): "Cinematic representations of the Mexican Narco war", *Small Wars & Insurgencies*, 26/4 2015.

BURCH, N. (1983): *Praxis del cine*, Fundamentos, Madrid.

CABO, A. (2008): *La estética del narcotráfico*. Recuperado de: http://www.esferapública.org.

CARTA ABIERTA (2016): Recuperado de: https://d3n8a8pro7vhmx.cloudfront.net/michaela/pages/61/attachments/original/1453256889/ICSDP_Open_Letter_EN_Web.pdf?1453256889.

CASTORIADIS, C. (1993): *La institución imaginaria de la sociedad,* Tusquets, Barcelona.

CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA (CNMH) (2016): "¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad". Recuperado de: http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/.

CHABAT, J. (2005): "Narcotráfico y Estado: el discreto encanto de la corrupción", en: *Letras Libres*, Septiembre 2005, pp. 14-17.

CHABAT, J. (2010): "El Estado y el crimen organizado transnacional: amenaza global, respuestas nacionales", *Revista de Historia Internacional*, año 11, núm. 42, 2010.

CHABAT, J. (2014): "El régimen internacional de control de drogas: ineficacia y resistencia al cambio", en: MAIHOLD / JOST 2014, 224 -234.

CHARTIER, R. (2002,03): "La construcción estética de la realidad. Vagabundos y pícaros en la Edad Moderna", en . *Tiempos Modernos, Revista Electrónica de Historia Moderna,* 7.

CHESNUT, A. (2011): *Devoted to Death. Santa Muerte, the Skeleton Saint*, OUP, Oxford.

CIEZA, D.; ARIAS HENAO, D. (2012): Narcoviolencia y medios de comunicación: Funcionalidad política en la región latinoamericana. VI Congreso de Relaciones Internacionales. Colombia.

CONTRERAS VELASCO, O. (2010): "La evolución del Narcotráfico en México", *ILASSA30 Student Conference on Latin America*, February 4 - 6, 2010, Austin.

CORONA RODRÍGUEZ, J. M. (2015): *El poder de las historias: Los retos para investigar las narrativas transmedia*. En XXVI Encuentro Nacional San Luis Potosí Universidad de Guadalajara. Recuperado de: http://amic2014.uaslp.mx/g4/g4_08.pdf.

CUTRONA, S. (2016): "Challenging the U.S.-Led War on Drugs: Argentina in Comparative Perspective" (2016): Open Access Dissertations. 1654. Recuperado de: https://scholarlyrepository.miami.edu. / oa_dissertations/1654.

DE CERTEAU, M. (1990): *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire,* Gallimard, París.

DE LOS SANTOS, R. (2008): *El Mero, Mero: masculinidad en los narcocorridos y el cine del narcotráfico*, Stony Brook University Press, Stony Brook.

DELEUZE, G. (1984): *La imagen-movimiento*, Paidós, Barcelona.

DELEUZE, G. (1986): *La imagen-tiempo*, Paidós, Barcelona.

DELEUZE, G. (1987): *Foucault*, Paidós, Buenos Aires.

DELEUZE, G. (2007): *Dos regímenes de locos*. Textos y entrevistas (1975-1995), Pre-textos, Valencia.

DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1993): *¿Qué es la filosofía?,* Anagrama, Barcelona.

DIÁLOGO EN CARTAGENA (2015): Recuperado de: https://www.unodc.org/documents/ungass2016/Contributions/IGO/Cartagena/Informe_Dialogo_de_Cartagena.pdf.

ECO, U. (1995): *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Lumen, Barcelona.

FERNÁNDEZ VELÁZQUEZ, J. A. (2010): "Breve historia social del narcotráfico en Sinaloa", en: *Revista digital universitaria*. Volumen 11, nº 8. http//www.revista.unam.mx/vol11/num8/art 82 pdf

FERREIRÓS, A. P. (2015) "NARCOS. ¿Qué dice la crítica sobre la serie de Netflix?". Recuperado de: https://www.sensacine.com/noticias/series/noticia.

FERRO, M. (2000): *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona.

FINKIELKRAUT, A. (2006): *La derrota del pensamiento*, Anagrama, Barcelona.

FLEW, T. (2014): "Six theories of Neoliberalism", *Thesis Eleven*, vol. 122, núm. 1, 2014.

FOUCAULT, M. (1997): *La arqueología del saber,* Siglo XXI, Madrid.

GAGO, V. (2014): *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*, Tinta y Limón, Buenos Aires. Recuperado de: tintalimon.com.ar/descargar.php?libro=978-987-3687-03-7.

GARCÍA NIÑO, A. (2013): "La narconarrativa un subgénero literario fronterizo y binacional", en: *Revista Razón y Palabra, Primera Revista Electrónica en Iberoamérica Especializada en Comunicación*, Número 84, sept-nov 2013.

GENZLINGER, N. (2015): "NARCOS de Netflix es un drama irresistible sobre la era de Pablo Escobar". Recuperado de: http://www.mytimes.com/universal/es/crítica.

GIACOMELLO, C. (2012): "Formas de participación y modos de involucramiento de las mujeres en el tráfico internacional de estupefacientes", en: *Revista UNAM Estudios Latinoamericanos*, N°29, enero-junio. Recuperado de: http://www.revistas.unam.mx/index.php/rel/article/view/47806/42992.

GÓMEZ CERÓN, E. (2012): *Y coroné divino. Representación narco y narconarrativa en la televisión colombiana*. Maestría en Estudios Culturales, Universidad Javeriana, Bogotá D.C.

GONZÁLEZ BUSTELO, M. (2014): *Narcotráfico y crimen organizado. ¿Hay alternativas?,* Antrazyt, México.

HEGEL, G. W. F. (1970): *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, en: *Theorie Werkausgabe*, obras editadas por E. Moldenhauer y K. M. Michel, 20 tomos, vol. 7, Frankfurt/M.

HEREDERO, C. y SANTAMARINA, A. (1996*): El cine negro. Maduración y crisis de la escritura clásica*, Paidós, Barcelona.

HERNÁNDEZ MADRID, M. (2014): "La banalidad del mal y el rostro contemporáneo de su ideología en una teleserie del narcotraficante Pablo Escobar en Colombia" en *Intersticios Sociales*. Nro. 8 pp. 1-8. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/pdf/ins/n8/n8a4.pdf.

HEYWARTH, K. - PRESDEE, M. (eds.) (2010): *Framing crime. Cultural Criminology and the Image*, Routledge, New York.

HOBBES, Th. (2012): *Leviathan.* Noel Malcolm (ed.), OUP, Oxford.

INTERNATIONAL CRISIS GROUP ICG. (2008): "Informe sobre América Latina: la droga en América Latina I: perdiendo la lucha", Bogotá/Bruselas. Recuperado de: http://docplayer.es/2528410-La-droga-en-america-latina-i-perdiendo-la-lucha-informe-sobre-america-latina-n-25-14-de-marzo-de-2008.html.

JASTRZEBSKA, A. (2013): "Representaciones del narcotráfico en la narrativa actual: entre realidad y cliché", en: *Itinerarios Revista de*

Estudios Lingüísticos, Literarios, Históricos y Antropológicos, vol. 17, Varsovia, pp. 47-60.

JASTRZEBSKA, A. (2014): "Dimensión mítica y ritual en las representaciones literarias del narco", en: *Romanica Silesiana*, vol. 9, pp. 78-87.

JENKINS, H. (2003): "Transmedia Storytelling Moving." Recuperado de: https://www.technologyreview.com/s/401760/transmedia-storytelling.

JODELET, D. (1986): "La representación social: fenómeno, concepto y teoría", en *Psicología social II,* Moscovici (ed.), Paidós, Buenos Aires.

JOST, F. (2002): *El ojo cámara. Entre film y novela*, Catálogos, Buenos Aires.

JOST, F. (2015): *Los nuevos malos*, Libraría, Buenos Aires.

KAPLAN, M. (1991): *El Estado latinoamericano y el narcotráfico,* Porrúa, México.

KELSEN, H. (1953): *Théorie pure du droit. Introduction a la sciencie du droit*, Editions de la Baconnière, Neuchâtel.

KESSLER, G. (2011): "Crimen organizado en América Latina y el Caribe. Ejes de debate sobre narcotráfico tráfico de armas y de personas", en: *Cuadernos de Seguridad del Instituto Nacional de Estudios Estratégicos de la Seguridad* (INEES), Ministerio de Seguridad – República Argentina, Número 14, septiembre de 2011, pp. 55-73.

KOEPSELL, D. & ARP, R. (comp.) (2012): *Breaking Bad and Philosophy*, Open Court, Chicago and La Salle.

LARA, I. (2015): "NARCOS, la adictiva y latinoamericana serie de Netflix". Recuperado de: www.hipertextual.com.

LEÓN, Ch. (2005): *El cine de la marginalidad. Realismo sucio y violencia urbana*, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito.

LOVEMAN, B. (2010): *Adictos al fracaso: políticas de seguridad de Estados Unidos en América Latina y la región andina*, LOM Ediciones, Santiago de Chile.

LUPSHA, P. (1997): "El crimen organizado transnacional versus la Nación-Estado", en: *Revista Occidental*, Instituto de Investigaciones Culturales Latinoamericanas, Año 14 (81), pp. 15-48.

LYOTARD, J.- F. (1987): *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*, Cátedra, Madrid.

MAIHOLD, G. (2015): "Internationales Drogenregime in der Bewährung. Herausforderungen durch die drogenpolitische Reformdebatte in Lateinamerika", *Vereinte Nationen*, 2/2015, 72-78.

MAIHOLD, G. - JOST, S. (eds.) (2014): *El narcotráfico y su combate. Sus efectos sobre las relaciones internacionales*, Konrad Adenauer Stiftung - Cátedra Guillermo y Alejandro de Humboldt - Editores e Impresores Profesionales EDIMPRO, S.A. de C.V., México.

MAZZIOTTI, N. (2006): "La expansión de la telenovela", en *Contratexto,* Nro. 14, pp. 127-140. Recuperado de: http://fresno.ulima.edu.pe/sf/sf_bdfde.nsf/OtrosWeb/CONT14MAZZIOTTI/$file/07-contratexto14-MAZZIOTTI.pdf.

MEDINA-MORA, M. E. (2015): "La química en la calle: 'drogas de diseño'", en *La química: el funcionamiento del universo, los seres vivos y las actividades humanas*, Juaristi, E. y Manzanilla Naim, L. (comps.), El Colegio Nacional, México.

MELÉNDREZ, C. (2011): "Nuevos/as sujetos sociales como producto del narcocorrido" en: *Divergencias. Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*. Volumen 9, nº 1. Recuperado de: http//divergencias.arizona.edu/sites/files/article.

MERCADER, Y. (2012): "Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico", en *Tramas*, nro. 36, UAM-X, México, pp. 209-237.

METZ, Ch. (1968): *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, París.

MILL, J. (2003): *On Liberty*, Yale University Press, New Haven & London.

MIZRAHI, E. (comp.) (2011): *Cine condicionado por el mundo contemporáneo*, La Crujía, Buenos Aires.

MOLOEZNIK, M. P. (2008): "Las Fuerzas Armadas en México: entre la atipicidad y el mito", *Nueva Sociedad,* núm. 213, enero-febrero de 2008.

MOLOEZNIK, M. P. (2014): "Fuerzas armadas, guerra contra el narcotráfico y lecciones del caso mexicano" en: MAIHOLD - JOST 2014, 76-91.

MONTERO, Ch. (2014): "El regreso del Patrón del mal". Recuperado de: https://www.nación.co,/archivo/regreso-patron-mal-01304669546.

MONTERO, Ch. (2015): "NARCOS vs. El patrón del mal: ¿Qué serie de Escobar es mejor?" Recuperado de: www.elcomercio.pe/tumas/television/narcos-patron-mal-pros-y-contras-series-noticias-183958.

NIELSEN, Ch. J. (2014): *Narco Realism in Contemporary Mexican and Transnational Narrative, Film, and Online Media.* Doctoral Dissertation, University of Pittsburgh.

NIETO, D. (2012): "Neoliberalism, Biopolitics, and the Governance of Transnational Crime", en: *Colombia International* 76, julio a diciembre de 2012, 137-165.

OLAVARRÍA, J. (2001): "¿Hombre a la deriva? Poder, trabajo y sexo". Recuperado de http://www.lazoblanco.org/wpcontent/uploads/2013/08manual/bibliog/material_masculinidades_0222.pdf.

OLESZKIEWICZ-PERALBA, M. (2010): "El narcotráfico y la religión en América Latina", en *Revista del CESLA*, vol. 1, núm. 13, pp. 211-224.

OSPINA, C. (2010): "Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo", University of Kentucky Doctoral Dissertations, Paper 45. Recuperado de: http://uknowledge.uky.edu/gradschool_diss/45.

OVALLE, L. P. (2010): "Construcción social del narcotráfico como ocupación", en: *Revista de Ciencias Sociales*, 5, pp. 92-122.

PELETERIO, A. (2015): "Narcos (Series de TV)". Recuperado de: https://www.filmaffinity.com/es/reviews.

PÉREZ MURILLO, M. (2008): "La historia reciente de Colombia a través de su cine", en: *Revista Procesos Históricos* - Nº 014, Año VII. Mérida, Universidad de Los Andes.

PIERSON, D. (comp.) (2014): *Critical Essays on the Contexts, Politics, Style, and Reception of the Television Series*, Lexington Books, Lanham.

PORATTI, A. (2009): "El antiproyecto de sumisión incondicionada al norte imperial", en: AA.VV. *Proyecto umbral. Resignificar el pasado para conquistar el futuro*, Buenos Aires, Sadop/Suther, pp. 649-699.

RAMÍREZ PIMIENTA, J. C. (2016): "El Pablote: una nueva mirada al primer corrido dedicado a un traficante de drogas". Recuperado de: http://wee.raco.cat/index php/mitomogias/article/viewfile/315909/406000.

RAMÍREZ RAMÍREZ, E. (2017): "El corrido mexicano". Recuperado de: http/www.aa inst.co.kt/modilr=file&act.

RASMUSSEN, N. (2008): *On Speed: The Many Lives of Amphetamine,* New York Press, New York.

REGUILLO, R. (1998): "Imaginarios globales, miedos locales. La construcción social del miedo en la ciudad", en *Actas del IV encuentro de la ALAIC*, 11-16 de septiembre de 1998, Recife, UCP.

RESA NESTARES, C. (2011): "Crimen organizado transnacional: definición, causas y consecuencias", Universidad Autónoma de Madrid, Madrid. Recuperado de: http://uam.es/personal_pdi/economicas/cresa/text11.html.

RICOEUR, P. (1999): "¿Qué es un texto?", en: *Historia y narratividad,* Paidós, Barcelona.

RINCÓN, O. (2009): "Narco estética y narco cultura en narco Colombia". *Nueva Sociedad* Nº 222. Recuperado de: http://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narcocultura-en-narcolombia/.

RINCÓN, O. (2012): "El patrón del rating/El otro lado". Recuperado de: www.el tiempo.com/archivo/documento.

RINCÓN, O. (2013): "Todos llevamos un narco adentro. Un ensayo sobre la narco cultura. Telenovela como modo de entrada a la modernidad". Recuperado de: http/ revistas.usp.br/matrizes/article.

RINCÓN, O. (2014): "Entrevista: Omar Rincón analiza el fenómeno de las narconovelas". Recuperado de: reflector.tal.televisión/es/noticias/américa latina/Colombia.

RINCÓN, O. (2015): "Amamos a Pablo, odiamos a los políticos. Las repercusiones de Escobar, el Patrón del Mal". Recuperado de: http://nuso.org/articulo/amamos-a-pablo-odiamos-a-los-politicos-las-repercusiones-de-escobar-el-patron-del-mal/.

RIVEROS, C. (2012): "Aproximación a la cultura mafiosa en televisión como referente identitario". Recuperado de: www.analisislatino.com/informes/pdf.

RODRÍGUEZ MORALES, A. (2006): "El narcotráfico como crimen organizado transnacional desde una perspectiva criminológica", en: *Capítulo Criminológico*, v. 34, n.1, Maracaibo, Venezuela, enero 2006.

SÁENZ LAVERDE, G. (2012): "Yuri Buenaventura, autor de la música de Pablo Escobar". Recuperado de: http/revistadiners.com.co/artículo.

SAÍN, M. (2013): "La regulación policial del narcotráfico en la provincia de Buenos Aires", ponencia presentada en el Seminario What Happens When Governments Negotiate with Organized Crime? Cases Studies from the Americas, Washington, D.C., Woodrow Wilson International Center for Scholars, 2013, p. 41. Recuperado de: https://www.wilsoncenter.org/sites/default/files/SAIN - Argentina - Paper_0.pdf.

SAÍN, M. (2015): *La regulación del narcotráfico en la provincia de Buenos Aires*, UMET, Buenos Aires.

SALDÍVAR, A. (2014): *La hidra y la alfombra roja. Imágenes de la guerra contra el narcotráfic*o, Editones Universitaires Europeenes, Saarbrücken.

SCHMITT, C. (1932): *El concepto de lo político,* Alianza Editorial, Madrid.

SEGATO, R. L. (2013): *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado,* Tinta y Limón, Buenos Aires. Recuperado de: http://www.feministas.org/IMG/pdf/rita_segato_.pdf.

SERRANO, M. (2014): "La política internacional de control de drogas: ¿hacia una nueva estrategia?", en: MAIHOLD - JOST 2014, pp. 211-223.

SERRANO, M. - TORO, M. C. (2005): "Del narcotráfico al crimen transnacional organizado en América Latina". En *Crimen transnacional organizado y seguridad internacional*, compilado por Mats Berdal y Mónica Serrano, 233-273. Fondo de Cultura Económica, México.

SKAR, S. (*2007*): "El *narcotráfico* y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario Tijeras y María Llena Eres de Gracia", en *Alpha*, Nro. 25.

SOBERÓN, R. (2011): "Las tendencias del narcotráfico en América Latina", en *América Latina en Movimiento*. Recuperado de: https://www.alainet.org/es/active/46082.

SOTOMAYOR TORRES, D. (2014): *Imaginarios de la representación mediática de Pablo Escobar en la serie "Escobar, el Patrón del Mal". Un modelo narrativo: Revisión de la construcción de Pablo Escobar en la serie de TV y su diálogo con el hecho "real"*. Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura. Facultad de Ciencias

Humanas. Universidad Nacional de Colombia (tesis para el título de Magister en Comunicación y Medios).

TODOROV, T. (2006): "Vida y destino del individuo en el arte. Discusión", en *El nacimiento del individuo en el arte*, Foccruile, Legros & Todorov (comps.), Nueva Visión, Colección Claves, Buenos Aires.

TOKATLIÁN, J. G. (2000): *Globalización, narcotráfico y violencia: siete ensayos sobre Colombia,* Norma, Buenos Aires.

TOKATLIÁN, J. G. (comp.) (2009): *La guerra contra las drogas en el mundo andino. Hacia un nuevo paradigma*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.

TOKATLIÁN, J. G. (comp.) (2010): *Drogas y prohibición: una vieja Guerra, un Nuevo debate*, Libros del Zorzal, Buenos Aires.

TOKATLIAN, J. G. (2011): "La guerra perpetua: las drogas ilícitas y el mundo andino", en: *Pensamiento Iberoamericano* Nº 8, 105-127.

TOKATLIÁN, J. G. - BRISCOE, I. (2010): "Drugs: Towards a Post-Prohibitionist Paradigm", en: *Journal for International Relations and Global Trends*, Nº 3/2010, 102-110.

UNODC (2017): *Informe mundial sobre las drogas*. Recuperado de: http://www.un.org/es/publications/publipl47.shtml.

URIBE AVIÑA, V. M. (1994): "Narcotráfico y cultura: los narcocorridos", en *Revista de la Universidad de México*, 520, pp. 27-30.

VALENCIA, S. (2010): *Capitalismo gore,* Editorial Melusina, Santa Cruz de Tenerife.

VATTIMO, G. (1990): *La sociedad transparente*, Gedisa, Barcelona.

VÁZQUEZ, J. C. (2011): *La sombra del narcotráfico. Una amenaza global*. Capital Intelectual, Buenos Aires.

VILLA, J. D. (2015): "¿Verraco o verraco?". Recuperado de: http://www.elmundo.com/portal/opinion/columnistas/verraco_o_berraco.php#.WvCeS4iFPcc.

VILLALOBOS, J. (2010): "Doce mitos de la guerra contra el narco" [en línea]. *Nexos*, 1 de enero. Recuperado de: http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=72941.

WOOD, M. (1975): *America in the movies*. Basic Book, New York.

MATERIAL AUDIOVISUAL

BERNAD, C. & BRANCATO, Ch. [Creadores] (2015): Narcos [Serie de televisión]. EE. UU: Gaumont International Television / Netflix.

ENRICO, J. [Director] (2011): Paulette [Película]. Francia: Gaumont, France 2 Cinéma, Légende Films.

GILLIGAN, V. [Creador] (2008-2013): Breaking Bad [Serie de televisión]. EE UU: Sony Pictures Television, Gran Via Productions, American Movie Classics (AMC), High Bridge Productions, High Bridge Entertainment.

MORENO, C. [Director] (2012): El cartel de los sapos [Película]. Colombia: 11:11 Films / Onceonce Films.

VILLENEUVE, D. [Director] (2015): Sicario [Película]. EEUU.: Lionsgate / Black Label Media.

URIBE, J. & CANO C. [Creadores] (2012): Pablo Escobar, el patrón del mal [Serie de televisión]. Colombia: Caracol TV / Canokamedia.

ACERCA DE LOS AUTORES

Los autores del libro se desempeñan como docentes en el Dpto. de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza. Durante los años 2016 y 2017 llevaron adelante el proyecto de investigación Proince/A212: "Pensar el fenómeno narco. Un análisis filosófico, semiótico y hermenéutico de las representaciones del narcotráfico en los discursos audiovisuales de los últimos 5 años (2010 a 2015)".

Esteban Mizrahi

Doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía, Historia y Letras de la Universidad del Salvador (2003) con especialización en Filosofía Práctica y Ciencia Política por la Philosophische Fakultät, Westfälische Wilhelms-Universtiät Münster, Alemania (1998-1999). Licenciado en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1995). En la actualidad se desempeña como profesor titular de Filosofía del Derecho en el Dpto. de Derecho y Ciencia Política (desde 2009) y de Filosofía en el Dpto. de Humanidades y Ciencias Sociales (desde 2001) de la Universidad Nacional de La Matanza.

Adriana Callegaro

Magister en Análisis del Discurso por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2013). Licenciada en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (1984) con especialidad en Letras Clásicas, Filología y Lingüística. Doctoranda en Ciencias de la Comunicación (USAL). En la actualidad se desempeña como profesora titular de Semiótica (desde 2002) en el Dpto. de Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de La Matanza.

Andrés Di Leo Razuk

Doctor en Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2015). Profesor de Filosofía por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (2005). En la actualidad se desempeña como profesor adjunto de Filosofía del Derecho en el Dpto. de Derecho y Ciencia Política (desde 2009) y de Filosofía en el Dpto. de Humanidades y Ciencias Sociales (desde 2005) de la Universidad Nacional de La Matanza.

Agustina Grasso

Diplomada en Periodismo y Literatura por la Universidad Autónoma de Barcelona (2015). Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Matanza (2009). Cronista y profesora universitaria de talleres de escritura periodística en la Universidad Nacional de Avellaneda (desde 2012) y la Universidad Nacional de La Matanza (desde 2010). Dirige el sitio Escritura Crónica y publica sus textos en medios nacionales e internacionales. En 2016 recibió una distinción especial del Foro de Periodismo Argentino (FOPEA).

Rafael Mc Namara

Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires (2011). En la actualidad es becario de culminación doctoral (UBA). Miembro del Comité Editorial de *Ideas, revista de filosofía moderna y contemporánea*. Se ha desempeñado como docente en las siguientes instituciones: Universidad Nacional de las Artes (UNA); Universidad Nacional de La Matanza (UNLaM); Universidad de Buenos Aires (UBA); Fundación Universidad del Cine (FUC); Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD); Centro Académico de Formación en Idiomas (CAFI).

Mariana Quadrini

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Matanza (2003). Profesora de Historia por el Profesorado Padre Elizalde (1991). Se desempeña como profesora adjunta en Semiótica I y II en el Dpto. de Humanidades y Ciencias Sociales (desde 2004) y en Procesos Históricos Mundiales en el Dpto. de Derecho y Ciencia Política de la Universidad Nacional de La Matanza.

María Alejandra Val

Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Matanza (2010). Maestranda en Comunicación Cultura y Discursos Mediáticos (UNLaM). En la actualidad se desempeña como docente investigadora y jefa de trabajos prácticos de la asignatura Taller de Integración perteneciente al Ciclo de Estudios de Formación Inicial del Dpto. de Humanidades y Ciencias Sociales (desde 2010). También es profesora titular de Elaboración de Trabajo Final en la Licenciatura en Comercio Internacional de la Escuela de Formación Continua (desde 2013) de la Universidad Nacional de La Matanza.

Combinando enfoques filosóficos, semióticos y hermenéuticos, en el presente libro se realiza un análisis de diversas producciones audiovisuales que tienen como temática central el narcotráfico. Se trata de un escrito colectivo donde las distintas voces y perspectivas se amalgaman en una sola preocupación: pensar el fenómeno narco. En la introducción se abordan diversos aspectos metodológicos, semióticos y ontológicos presupuestos en el análisis de los discursos audiovisuales, se realiza un breve repaso del contexto en el que tiene lugar el narcotráfico y del impacto en la cultura mexicana del narcocorrido. En estas piezas musicales ya están presentes la mayoría de los elementos que conformaran los estereotipos de la narcocultura. En el primer capítulo se presenta una contraposición entre la manera de narrar la vida de Pablo Escobar en NARCOS y en PABLO ESCOBAR, EL PATRÓN DEL MAL, que invita a repensar los intereses de quienes crean y distribuyen estas producciones audiovisuales. En el segundo capítulo, a propósito de BREAKING BAD, se analizan los fundamentos de lo legal y su necesidad de encaminar a los hombres hacia la justicia y la libertad. En el tercer capítulo se aborda la frágil y volátil contención que aportan el dinero, el poder y los símbolos del narcotráfico en EL CARTEL DE LOS SAPOS y SICARIO. Finalmente, en el cuarto capítulo, el filme PAULETTE es ocasión para pensar tanto las adicciones en una sociedad de consumo exacerbado como las arbitrariedades e inconsistencias de las políticas sobre drogas y demás delitos asociados con el narcotráfico.

ISBN 978-987-42-9367-1

Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales
CLACSO
Conselho Latino-americano de Ciências Sociais