



Narcotráfico y narrativas audiovisuales. Preguntas desde los derechos humanos

por Tanius Karam

RESUMEN: en este trabajo se presentan las características de las narco narrativas audiovisuales; se señalan algunas de sus características así como la importancia de su estudio dentro de la cultura política contemporánea particularmente en México. Tras la aparente diversidad y heterogeneidad hay una serie de reiteraciones como lo son los personajes principales de estas narrativas y sus rasgos básicos, los cuales se describen y ejemplifican en algunos casos.

En la segunda parte, a manera de ejemplo de cómo ha evolucionado las temáticas del narcotráfico en la industria audiovisual se coloca el caso del cine y se mencionan algunas diferencias con el caso de las narco telenovelas. En la tercera parte resumimos el debate teórico entre la relación Estado-Narcotráfico y los derechos humanos, para ello proponemos otra relación atravesada por el estudio del bio-necro poder, proponemos ahí como eje de discusión la caracterización del Estado neoliberal como débil y ausente, versus otras perspectivas que conceden al Estado la aplicación de su política disciplinaria. Finalmente revisamos las características de las narco narrativas a la luz de lo que consideramos una tensión cultural entre el componente premoderno, moderno y posmoderno que es posible encontrar, para concluir sobre las carencias y limitaciones de los narco relatos audiovisuales.

PALABRAS CLAVE: industrias de contenidos; significación; discurso audiovisual; modernidad; cultura contemporánea.



ABSTRACT: In this paper, the characteristics of audiovisual narco-narco narratives are presented; some of its characteristics are pointed out as well as the importance of its study within the contemporary political culture, particularly in Mexico. After the apparent diversity and heterogeneity there is a series of reiterations as are the main characters of these narratives and their basic features, which are described and exemplified in some cases.

In the second part, as an example of how the thematic of drug trafficking in the audiovisual industry has evolved, the case of the cinema is placed and some differences are mentioned with the case of the narco soap operas. In the third part we summarize the theoretical debate between the relationship between the State and drug trafficking and human rights, for this we propose another relationship crossed by the study of bio-necro power, we propose here as an axis of discussion the characterization of the neoliberal state as weak and absent, versus other perspectives that grant the State the application of its disciplinary policy. Finally, we review the characteristics of narco narratives in light of what we consider a cultural tension between the premodern, modern and postmodern component that can be found, to conclude on the shortcomings and limitations of narco audiovisual stories.

KEY WORDS: content industry; meaning; visual discourse; modernity; contemporary culture.

El origen de este trabajo es reflexionar en torno a algunas características de los relatos audiovisuales del narcotráfico. Es impresionante la cantidad de información, textos y trabajos que, desde los primeros años del siglo XXI académicos, ensayistas y divulgadores vienen dedicando sobre este tema. En el campo universitario han crecido los trabajos terminales de pregrado y grado sobre el estudio de las expresiones mediáticas del narcotráfico (narco corridos, series, películas, etc.). Uno de los primeros aspectos que llama la atención es que a muchas de estas producciones se les quiera atribuir novedad de un tema que en realidad lleva muchas décadas en el mundo del cine, en los relatos de prensa, pero que a partir de la centralidad discursiva que el tema del narcotráfico tuvo en el periodo del expresidente Calderón (2006-2012) adquirió un estatuto particular de aceleración y multi-medialidad en la ecología mediática mexicana. Veinte o treinta años antes, sobre todo en Colombia se había dado ya la reflexión de algunos géneros se había desarrollado la crítica sobre la novela del sicariato, y mientras en México el asunto iba *in crescendo*, exitosas narco telenovelas comenzaban a exhibirse.

Estas expresiones mediáticas que se presenta como novedosas en realidad no lo son. Siempre ha habido relatos de crimen y sangre sobre los más distintos temas, como recuenta a su manera Carlos Monsiváis en la historia de la cultura urbano-popular, y generalmente son relatos de mundos sórdidos y en descomposición, en medio de los peores crímenes imaginables, que por su carácter suelen tener una atracción y "aceptación" entre grandes audiencias; pero si a ello se le suma adicionalmente tintes melodramáticos, escenas sensuales, persecuciones con helicópteros y thriller político. Estamos quizá ante un producto audiovisual más atractivo, que integra varios aspectos



de los viejos recursos usados por la “cultura de masas” (sensacionalismo, espectacularidad, dramatismo), con el añadido ahora de calidad de imagen por la digitalización, efectos especiales, un lenguaje más explícito, más insinuaciones sexuales y estilos de montaje poco presentes en la vieja televisión (paleo-televisión, para usar la denominación de Umberto Eco).

Por lo anterior, la primera característica de las expresiones mediáticas del narcotráfico, objeto de nuestro trabajo, es su diversidad y abundancia, su heterogeneidad y proliferación. Ello facilita que con tan solo ver algunas podemos encontrar inconsistencias, reiteraciones cargadas de fuertes estereotipaciones no exenta de paradojas, como el hecho de que aun cuando a través de estos materiales se presenten críticas muy directas contra el Estado y sus instituciones, en su conjunto las narrativas realizan una especie de apología (voluntaria e involuntaria) cuando presentan a los narcotraficantes como todopoderosos, o se reitera la idea de una lucha de buenos (los agentes del Estado) contra los malos, entre otros de los argumentos más difundidos en torno a la “lucha contra el narcotráfico”.

PERSONAJES Y ENCUADRES BÁSICOS

A pesar de una extensa gama de trabajos sobre algunas de estas expresiones, comparativamente son pocos los trabajos que han profundizado el estudio de sus lenguajes específicos. Uno de ellos es el de Fernando Escalante (2012) quien describe en su ensayo algunos mecanismos sobre la representación pública del lenguaje del crimen, cuya primera característica es su imprecisión y generalidad cuando se usan términos como “violencia”, “inseguridad”, “corrupción” que se presentan como sinónimos sin serlo y se intercambian con gran facilidad en el discurso; a ello se suma la facilidad explicativa de los problemas derivados del narcotráfico y el tipo de construcción de un enemigo fuerte y casi imbatible. Fernando Escalante denuncia que aun cuando sobreabunde información, libros y relatos sobre el narcotráfico en realidad es poco de lo que el receptor se entera y puede saber con seguridad y precisión; lo que en realidad abunda es la repetición grotesca de datos inconexos, imprecisos, la repetición de verdades a medias y de fuentes que con frecuencia no se pueden confirmar. Este fenómeno se refuerza porque muchas veces las fuentes de información que investigadores y analistas toma provienen de la información que da la policía con lo cuestionable que esta fuente puede ser.

Según Santos, Vázquez y Urgelles se identifican dos tipos de actores en este primer eje narrativo dónde se incluye a los victimarios, como pueden ser los “capos”, que muchas veces no son los agresores directos de los hechos violentos, sino sobre todo el grupo de sicarios (principales, secundarios, alternos, asociados) que aparecen. Se trata de ese círculo cercano de agresores también; con frecuencia quien era el jefe de gatilleros, termina convirtiéndose en el nuevo “don”, o bien en muchas series aun centradas en los grandes señores, algunos sicarios pueden ser tan importantes como los “lords”. Santos, Vázquez y Urgelles establecen algunas diferencias entre estos dos tipos de agresores: el “jefe”, el “señor” es un adulto, persona de experiencia a quien se le nombra jefe del “cartel”. Estas figuras generalmente son ataviadas de un glamour particular y si bien son



principalmente hombres, gustan también las historias de mujeres aparentemente empoderadas que se abren espacio en el mundo masculino y machista del narcotráfico.

Lo anterior también puede entenderse en la alegorización literaria como el caso de una de las mujeres más famosas de la "narcocultura", Rosario Tijeras, la sicaria-símbolo sexual que hacía el amor con sus víctimas antes de matarlos, y ha dado motivo sobre todo a distintas telenovelas que parafrasean la historia original de Jorge Franco. Más famoso aún que Tijeras es "Teresa Mendoza" o la "Reina del Sur" que, como en el primer caso, parte de una novela a la que luego se suman canciones, series y películas como el caso del famoso narco-corrido hecho por el grupo regional "Tigres del Norte" y que hacen de esta "Reina" una especie de signo convergente de la narco-cultura mediática.

Otro de los elementos característicos en los narco-relatos es el policía o agente que los persigue y que con frecuencia acaba involucrado con ellos o bien hace de la búsqueda una especie de obsesión trágica donde la justicia y la afectación social pasa a un segundo plano. Un ejemplo de estos agentes es la narco-telenovela mexicana *El señor de los cielos*, que aun cuando fuera producida por Argos, quien tiene el prestigio de uno de sus creadores, el productor y activista social Epigmenio Ibarra, "quedó debiendo" (y por mucho) a sus televidentes respecto a otras exitosas producciones (por ejemplo *Capadocia*) donde ha sabido confrontar estereotipos, denunciar los abusos de la autoridad, presentar problemas de género con innovación y promover nuevas narrativas dentro de las vilipendiadas telenovelas.

Así la que es supuestamente la "telenovela" sobre el "señor de los cielos", otro gran colaborador del "Chapo" Guzmán, deviene en un producto edulcorado y meloso, no tanto por la representación de la esposa de Aurelio Casillas que se la pasa llorando por las infidelidades en todos sentidos de su esposo, sino por la carga emotiva que recae en la dupla de los policías "Marco Mejía" (quien perdió a su padre por culpa del capo Casillas) y su ayudante, la atractiva agente colombiana "Leonor Ballesteros". Mejía es asesinado al final de la primera temporada, así en la segunda Ballesteros sustituye el rol del policía incorrupto que obra por principio. La historia entre los policías y luego entre Ballesteros y el propio Casillas incluye flirteo, seducción, amor, infiltración, dentro de algo característico de las telenovelas, a lo que ahora se suman elementos de acción, y vemos cómo tras escenas de amor aparecen persecuciones con helicóptero. Todo esto puede incluso cuestionar el estatuto intimista y sentimental de la telenovela tradicional, pero para el ávido espectador de esta nueva televisión sin duda ávido de nuevas experiencias, el debate conceptual sobre las características de este serial es irrelevante.

Las producciones audiovisuales incluyen distintos materiales entre sí, con semejanzas y diferencias entre ellos. Básicamente nos referimos a telenovelas, documentales, las populares series de internet o las tradicionales películas; a lo que también puede añadirse un tipo de material poco estudiado, pero de amplísimo consumo y difusión como son las producciones de bajo costo, *video-home* (Rashote) con un mercado de consumo extensísimo en los dos lados de la frontera. Como ejemplo de lo extenso y diverso de estas producciones en el apartado 2 nos centramos en lo que ha sido el cine sobre narcotráfico. Tras una reflexión teórica (apartado 3) proponemos una serie de "tensiones culturales" con la idea de avanzar en la discusión sobre las implicaciones de estos relatos como algo más que productos de entretenimiento. En nuestro trabajo más que responder o desarrollar preguntas desde una mirada de los



derechos humanos, las formulamos y sugerimos dentro del contexto al análisis que hemos hechos de algunas películas y telenovelas.

ALGOS SOBRE LA REPRESENTACIÓN CINEMATOGRÁFICA DEL NARCOTRÁFICO

La historia de las producciones cinematográficas es ingente y diversa en cuanto la presencia de las drogas en los relatos de cine y luego la centralidad en la historia de los narcotraficantes (basados en historia verdadera) que es ahora un componente central de muchas películas. De la misma manera vemos cómo los escenarios pueden ser diversos. En el caso del cine mudo de los EE.UU. que es la primera industria que se desarrolla ya hay ejemplos como *For his son* (D.W. Griffith 1912), parodia en la que se denuncia el uso de sustancias prohibidas por parte de la empresa Coca Cola.

El cine de narcotráfico ha sido constante desde entonces; por ejemplo Jarne Esparcia (2015) cita entre centenas películas centradas en la adicción a *Spun* (2002), *Requiem por un sueño* (2000) o *Thirteen* (2003); en la lucha contra el narcotráfico aparte de la mencionada recuerda *Blow* (2001) y *Training day* (2001) que incorpora el tema de la corrupción policía vinculada; e incluso visiones futuristas como *Narcopolis* (Justin Trefgarne, 2015) donde en un futuro ya prescribió la prohibición del consumo; lo que parece un enfoque progresista, en realidad se enmarca en el tradicional relato conservador de las instituciones estadounidenses donde se quiere advertir, a través de la ciencia ficción, los costos sociales de una supuesta legalización total de la droga.

De todo este cine de los EE.UU. nos merece una mención *Traffic* (Steven Soderbergh, 2000) que adicional a la interesante temática ambientada en la frontera había que sumar la calidad del elenco, entre ellos la joven Salma Hayek. La película confirma también lo que mucho tiempo después va a ser la centralidad narrativa de la frontera (y particularmente Ciudad Juárez) como el epicentro dramático del narcotráfico. Además, *Traffic* realiza algo no tan frecuente: narra hechos en ambos lados de la frontera, reparte el señalamiento de vicios, traiciones y abusos en ambos países: la corrupción en México, la fatal de políticas con relación al consumo en EE.UU. A diferencia de otros relatos triunfalistas, heroicos de policías estadounidenses, la cinta de Soderbergh se distancia del típico tratamiento "buenos contra malos", y tampoco hace algo que históricamente hizo el cine: moralizar en el uso de las drogas. La película *Traffic* usa estéticamente los códigos de la ficción y del film documental (uso del blanco y negro, cámara en mano, etc.), cumple con todos los requisitos del cine comercial y también de acción; al mismo tiempo ofrece un mural amplio de situaciones, relatos, personajes. La película tiene casi dos décadas y no aparece que en el cine de frontera o el cine de Hollywood haya muchos ejemplos como este, lo que nos habla del tratamiento que la industria ha hecho del tema.

En el caso del cine mexicano, una de las primeras cintas que menciona al narcotráfico es *El puño de hierro* de Gabriel García (1927): el narcotraficante "el Tieso" induce a un "burgués" al consumo de morfina; lo interesante de la cinta es que su motivación fue educativa con la idea de evitar la drogadicción que parecía fenómeno común en algunas ciudades, como Orizaba Veracruz. En el recuento histórico se suele recordar a *Marihana* (José Bohr, 1930) donde un narcotraficante usa un avión para



transportar la droga; la policía es cómplice de la banda. En 1949, plena época del "cine de oro" aparece *Opio, la droga maldita* (1949) de Ramón Peón es una de las típicas cintas que moraliza; el acento es la mujer adicta al opio y cómo ello se relaciona con su degeneración total. El tratamiento de las drogas no es ajeno al cine de humor como *El proceso de las señoritas Vivanco* (1959) de Mauricio de la Serna y con las actuaciones de Sara García y Prudencia Grifell: dos simpáticas ancianas cultivaban marihuana dentro de la cárcel sin que nadie se los impidiera.

De los años sesenta podemos recordar *Atrapados en la droga* (René Cardona, 1961) que sin pretensión estética o narrativa cuenta la historia de alguien que pierde su trabajo y se convierte en distribuidor de droga; *El mundo de las drogas* (1963) de Alberto Mariscal vemos el caso de cómo traficantes obligan a campesinos a sembrar amapola y donde generalmente el consumo de droga se ve como un problema individual y no social. En la historia de las cintas sobre narcotráfico; en la cinta se aborda el contubernio de autoridades y traficantes, en el caso de estas cintas el narcotráfico no se ve como problema social, sino como algo individual. Ya hemos aludido a la dupla Fernando (director) y Mario Ahumada (actor) quienes hicieron más de 300 películas donde Mario hacía el papel del justiciero y en ellas ya se observan a su manera, la estética de la violencia con reiteradas escenas de asaltos, persecuciones, asesinatos.

En los setenta podemos citar películas como *La muerte va con las mariposas* (1973), de Alberto Mariscal; *La banda del polvo maldito* (1977), de Gilberto Martínez; *Juan el enterrador* (1979) entre otras. También en los ochenta, a pesar de ser una década de crisis aparecen todavía más cintas como *El pozolero*, *El muletas al 100 (sic)*, *El cantor de la Mafia*, *Muerte en Tijuana*, *Traficantes de Michoacán*, *El baleado de Michoacán*, *La cruz de Marihuana*. Solo ver los títulos ya puede darnos una idea de lo que encontraremos en estos largometrajes. Todas estas películas son generalmente de baja calidad en su producción y hechas con rapidez; tienen como contexto un acelerado desarrollo de la "cultura de la frontera": migrantes que se van a buscar mejor vida a EE.UU. y cintas que comienzan a incorporar elementos de la realidad social como la denuncia de la corrupción o bien relatos sobre los contrabandistas y narcotraficantes en cuanto sus métodos de trabajos, su forma de trabajar. En su conjunto este tipo de películas representan a sectores excluidos de la sociedad, con poca educación formal y generalmente en los márgenes de la vida social, y la "alta cultura" veía en realidad con indiferencia y casi sin valor alguno.

El parteaguas del cine contemporáneo o del llamado "nuevo cine mexicano" a partir de los noventa son las parodias de Luis Estrada, de manera particular en *La Ley de Herodes* (1999) y sobre todo en *El Infierno* (2010) articulada plenamente en torno al narcotráfico como problema individual, relacional, familiar, social, institucional, estructural. El título nos permite suponer la metáfora del mundo como "infernical" con todos los males imaginables pobreza, aislamiento, violencia, corrupción, desconfianza, traición, luchas fratricidas. En la base de *El Infierno* hay la representación de un núcleo social básico fracturado como se ve en las disputas entre los hermanos "José Reyes" y "Francisco Reyes" (interpretado por el gran actor Ernesto Gómez Cruz) quienes supuestamente se disputan la región, como una versión fratricida que lleva el centro del odio a la familia misma; este núcleo ahora convertido en un interminable campo de batalla que solo sabe generar muertes escalonadas, como se presenta en la segunda parte de la película. Cabe señalar que esta violencia no es solamente de las élites o de



“arriba hacia abajo”, sino que se da en otras direcciones lo que nos presenta esa idea multidireccional y ubicua de una violencia estructural propia del neoliberalismo donde esta realidad aparece en todos los aspectos de la vida social, política. La violencia se muestra en todos los estratos sociales, desde los capos de la mafia, hermanos encontrados a muerte en lucha de un territorio de difusión particular, hasta el nivel más bajo, entre los gemelos “Pánfilo” y “La Cucaracha”: El primero, a modo de Judas vende a su hermano por mil pesos; delata su ubicación al capo más sanguinario quien lo busca para ajustarlo. El “Cochi”, es el comisionado para capturarlo; en honor a su amistad con “La Cucaracha” le agradece y le concede como última voluntad la venganza sobre su delator (Ortiz). En estas luchas fratricidas no puede omitirse tampoco el hipotexto religioso, la lucha bien-mal, salvación-condena, que funciona como una especie de círculo del que resulta imposible librarse, y del cual el humor, no logra resolver sus condiciones, sino la forma de sobrevivirlo. Estrada usa los códigos del humor negro para darnos cuenta de todos los males asociados al narcotráfico donde al final no se sabe si reír o llorar.

En el ya mencionado periodo del presidente Calderón, que es sin duda el epicentro mediático y discursivo del narcotráfico vale mencionar las películas *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011), y *Heli* (Amat Escalante, 2013) las cuales abordan algo de las razones pero sobretudo, las sinrazones del narcotráfico. En el caso de la producción de Naranjo muestra una protagonista que es una mujer sencilla, quizá ingenua, que durante la trama redefine su subjetividad; durante la cinta la vemos luchar por la sobrevivencia a través de una cadena de acontecimientos donde se afectan todos los aspectos de su vida, incluido sus sueños (ganar el concurso de belleza que quería). La protagonista se convierte en parte de una pesadilla que nunca imaginó vivir. Si bien ella no es responsable de nada, se ve envuelta en circunstancias que la obligan a responder a hechos violentos y peligrosas mafias; de alguna manera esto representa la mutación interna con respecto a lo que aparentemente los individuos pueden obtener si ceden al necropoder. El ambiente reflejado en estas dos películas es el del “mundo peligroso” e inminente, donde la muerte puede llegar en cualquier momento. Testificamos el laberíntico mundo del narcotráfico con sus colusiones, rutas, promesas con sus cruces y su propia velocidad donde inequívocamente el valor superior es la sobrevivencia. La última escena es igualmente reveladora de la condición de la persona común y corriente ante abigarrado mundo de necropoder: tras haber sido utilizada y en apariencia haber cumplido lo que se le solicitó, simplemente se le abandona en un callejón donde ella tiene que levantarse y volver a empezar su vida.

La película de Amat Escalante merece una especial atención porque nos arroja al drama particular del narcotráfico, pero es quizá una de las pocas películas, si no la única que no lo hace desde los códigos de secuencias vertiginosas y rápidas con balas y persecuciones, sino por el contrario, con un ritmo particular, propio de un viejo cine de autor; no es propiamente lento, sino que el lenguaje de la cámara va lentamente: es el ojo que nos quiere mostrar cada detalle de la imagen con la idea de podernos asomar a lo absurdo, lo sórdido o lo atroz que revela tras las escenas. ¿Cómo podemos definir la violencia en esta cinta? Es la presentación tal cual, con toda su irascibilidad e insensatez. De las secuencias más violentas recordamos aquella en la que un soldado mata al papá de “Heli”. Este soldado entra al interior del a humilde casa buscando un paquete de droga que “Beto” había pedido días antes a su novia la niña-adolescente “Estela” que



guardara con la idea de poderlo vender y ahorrar algo para su boda, ahí donde es frecuente que mujeres con menores de 15 años se casen. Este pequeño detalle aparentemente ínfimo (un pequeño parte de droga dentro de una comisión más amplia que hizo el ejército) se convierte en un detonador voraz que va a modificar por completo la vida de todos los involucrados. En la película algunas escenas violentas como cuando un soldado irrumpe la casa de los jóvenes "Estela" y "Heli", y rompe el cuello de un cachorro que tenía "Estela", así sin más. La violencia se quiere mostrar en su estado si no "puro", en su condición voraz dentro de situaciones donde los inocentes pagan un precio enorme. De todas estas escenas la de mayor tensión es la quema de los genitales de "Beto". La escena además se da dentro de una situación grotesca: Los militares los torturan a los protagonistas delante de unos adolescentes, suponemos hijos o hermanos de los miembros del ejército, quienes observan con mirada torpe, cercana y distinta los hechos; mientras en una parte de la habitación asistimos al particular modo de tortura, en la otra, unos adolescentes se distraen con su video juego. Uno pregunta al otro "por qué los agarraron", y segundo responde indiferente como quien no sabe.

En cuanto las telenovelas o narco telenovelas fueron originalmente hechas en Colombia. De acuerdo con Salazar (2013) una de las primeras es *Mala hierba* (1982) denunciaba la vida de lujos de los nuevos "ricos". Tal vez una telenovela que favorece a la extrema difusión de temas relacionados con el narco es *Sin tetas no hay paraíso* (2006) o *Las muñecas de la mafia* (2009) y que a su manera conectan el tema del narcotráfico con otros aspectos de la vida social: la representación de la mujer, las aspiraciones de grupos sociales, todo ello a veces en medio de situaciones chuscas y cómicas que algunos de estos seriales suelen incluir como parte de una estrategia que facilita su consumo y aceptación.

Con los años van apareciendo "nuevas telenovelas" y como el caso de las películas el solo título ya nos da una idea de las temáticas dominantes: *La viuda de la mafia* (2004), *La saga, negocio de familia* (2004), *El ventilador* (2007) *El cartel de los sapos*, primera temporada;(2008), *Regreso a la guaca* (2009) *El capo*, primera temporada (2009), *Rosario Tijeras* (2010), *El cártel de los sapos*, segunda temporada (2010), *La reina del sur* (2011) *La bruja* (2011), *Correo de inocentes* (2011), *La Mariposa* (2012), entre muchas más que incluso en México ya transmite la televisión abierta, no sin una discusión pública sobre la conveniencia o no de ello. Cada una de estas telenovelas consolida estereotipos y facilita las formas de adhesión a sicarios simpáticos, capos atractivos o mujeres del narco que básicamente reproducen los estereotipos de género de las telenovelas tradicionales.

Las telenovelas presentan hombres y mujeres en medio de dramas y dificultades tratan de vivir sus sueños como cualquier otro, personajes *self made men* que hacen sus fortunas a la manera de cualquier empresario en el mudo capitalista enfrentando dificultades y obstáculos. Si bien en lo general las telenovelas realizan las funciones tradicionales de aconsejar, advertir y reproducir la moral tradicional (el valor de la familia por sobre cualquier cosa), y se encuentran salpicadas de los recursos melosos del serial dramático, no deja de haber algunas pocas excepciones como la también narco telenovela de corte histórico y producción visual de cine (exteriores, grandes tomas, cuidado en la fotografía) *Escobar, el patrón del mal* (2012) y que quiero realizar algo directamente que pocas telenovelas han explicitado con esa contundencia: exorcizar los demonios generados por la presencia e influencia pública de Escobar en todos los



órdenes de la vida social y política dentro de la historia contemporánea del país caribeño.

ESTADO, NARCOTRÁFICO Y DERECHOS HUMANOS EN LA ÉPOCA DEL BIO/NECRO-PODER

Insertamos a las producciones audiovisuales sobre el narcotráfico dentro de las formas del entretenimiento actual y la difusión de formas de violencia dentro del neoliberalismo. En un marco más amplio el narcotráfico es un fenómeno transnacional donde podemos ver no solo un problema concreto en unos países, sino un ejercicio del poder que impacta incluso la relación entre el Estado y la sociedad. Para avanzar en el análisis la noción “necropolítica” ha sido utilizada con cierta utilidad para describir el uso-ejercicio del poder que el narcotráfico ejerce, la relación que tiene con el deteriorado Estado-nación y las distintas consecuencias contra la población que tiene. El concepto “necropolítica” es una adaptación que el filósofo camerunés Achille Mbembe hace al concepto de biopolítica original de Michel Foucault. En los últimos años ha permitido a distintos analistas presentar las dinámicas políticas y culturales del capitalismo tardío y neoliberal de las que podemos señalar algunas de las siguientes características:

- (a) Depredación de los recursos naturales con lo que puede implicar el desplazamiento de poblaciones y el usufructo de los recursos naturales que los poderes fácticos realizan.
- (b) Más que la lucha contra el narcotráfico lo que en ocasiones parece observarse es el manejo estratégico de una política agresiva contra la población y los recursos naturales en el territorio.
- (c) Modificación de los metarrelatos dominantes de legitimación social del poder, la violencia; para ello se construyen nuevos enemigos; y dentro de las narrativas se aplica distintas estrategias (ideológicas) como la “naturalización” (dar por sentadas las cosas).
- (d) Más que una desaparición del Estado-nación, una clara tensión entre esta figura y el carácter del Estado liberal mexicano dentro de la fase actual del capitalismo.
- (e) A nivel social se comprueba una tendencia al aislamiento y la marginación a través del miedo, a los modos de desplazamiento por parte de la violencia al abandono de comunidades por la migración, por las guerras internas en las comunidades y poblados.
- (f) La corrupción aparece como un macro-tema vertebrador. Este fenómeno deviene en una estrategia para la instrumentalización pragmática del ejercicio político; lo que se facilita por la transformación en el papel regulador de las instituciones sociales y que da un efecto de distintos niveles de figura dentro del tejido social.
- (g) Manejo de política informativa, de aparente apertura y libertad, de mayor cercanía “a la realidad”, pero de nuevas formas de manipulación y



actualización de viejos recursos como la tendencia a la melodramatización de algunos problemas (como narcotráfico). Época que algunos teóricos llamaron en los noventa “pos-televisión” en el que el usuario de los medios tiene la impresión de que los discursos son más cercanos, que hay más información disponible y que los dispositivos de acceso le posibilitan nuevas experiencias como una sensación de un entretenimiento novedoso e integral con nuevas interfaces para interactuar.

Hoy día al poder se define como un “necro poder”, es decir, un poder no solamente orientado hacia la muerte en lo general, sino hacia formas de desarticulación y desconexión social como comprueba en el aumento de “personas-desechables”, “generaciones-desechables”, “poblaciones sacrificables”, y sobre todo en el caso de poblaciones vulnerables (mujeres, indígenas, niños, desempleados, adultos mayores) así como jóvenes que operan el mundo de la distribución y consumo al interior del narcotráfico. Una figura particularmente álgida es la del migrante quien condensa muchas de las contradicciones en el capitalismo neoliberal abierto a los flujos de capital, servicios pero no de las personas ni mucho menos de sus necesidades, quizá por ello los migrantes son objeto de muy diversos modos de violencia: desde que son arrojados de sus países, luego tienen que atravesar rutas de muerte en las que sufren todo tipo de vejaciones por integrantes de mafias locales, pero también por las autoridades migratorias o locales quienes igualmente los extorsionan y utilizan, tal como lo hace el crimen organizado. En este contexto algunas de las peores masacres en los últimos años han sido contra migrantes como las dos matanzas de San Fernando, la primera ejecutada por el grupo “los Zetas” contra más de 70 inmigrantes en el 24 de agosto y 2010, y la segunda 6 de abril 2011 perpetrada contra más de 150 personas.

¿Cómo entender los derechos humanos en este contexto de desplazamientos, violencia generalizada, y expresiones muy complejas y sofisticada contra la vida y los derechos de las personas en medio de profundas transformaciones culturales? En cuanto la concepción del Estado contemporáneo se presentan dos polos: El primero lo caracteriza como “ausente”, “débil” cuando no casi inexistente. Esta perspectiva es cercana también a la imagen del monstruo bicéfalo que frecuentemente es difícil de reconocer la diferencia entre el “Estado” y el narcotráfico como se observa en el famoso mural del artista colectivo “Yescka” y que es frecuentemente reproducido para dar cuenta de esta de simbiosis o colusión entre el narcotráfico con los poderes reales y fácticos frente a la derroca del Estado moderno y la república. Dicha perspectiva, aunque parezca muy crítica, como ha advertido Zavala (2018) paradójicamente sintoniza con los discursos oficiales y gubernamentales, donde se presupone una representación de “Estado vencido” ante un enemigo todopoderoso; por ello justifica Zavala ha sido fundamental en el discurso gubernamental mexicano presentar al narcotráfico y a los narcotraficantes como alguien imbatible y poderoso. El tamaño del enemigo será también el de la justificación de esa violencia ejercida en las calles contra la población civil y que se traduce en una deficiente capacidad del Estado para garantizar la libertad y seguridad de sus habitantes. El “enemigo poderoso” se convierte en uno de los argumentos en el discurso ideológico del Estado y la justificación de esa violencia que se dice no puede combatirse en las calles.



La tesis contraria se presenta en el sentido de no secundar la idea de un Estado debilitado, sino por el contrario, la idea de un Estado que continúa ejerciendo su política disciplinaria y de control. Oswaldo Zavala discute la visión oficial que el Estado combate a los narcotraficantes o la idea del “Estado fallido”. Para Zavala es cuestionable la presencia de “carteles” como causantes de la violencia, al menos tal como aparece en el discurso oficial. Zavala cree que es falsa la idea de considerar al Estado-nación como algo superado, por el contrario, es él mismo quien aplica con inteligencia y política disciplinaria, a través de instituciones públicas y estatales, el control sobre el territorio, la población y los recursos naturales. De ser esto cierto estaríamos ante una fórmula más de representación en la relación Estado-Narcotraficante, en la que, si la versión oficial muestra a un Estado confrontado por esas fuerzas, la tesis de Zavala señala que es el Estado quien sigue ejerciendo el control sobre esos grupos y para ello reduce el tema del narcotráfico a imaginario de carteles poderosos que han sobrepasado al Estado. Zavala explica (152) que el Estado policial del PRI fue reemplazado por gobiernos de alternancia sin una clara política en materia de drogas; el cambio en el otrora equilibrio de fuerzas, facilitó la consolidación de poderes locales asumieran el control de las drogas (o bien de otro tipo de negocios clandestinos como comienza a verse con el tema del tráfico ilegal de combustible) con diversos tipo de alianzas que podían incluir aparte de grupos delincuenciales a gobernadores, procuradurías estatales y empresarios.

En esta perspectiva se vería al Estado como el mismo que emprende esas acciones, las controla y sigue dirigiendo con voluntad estratégica. De alguna manera los supuestos cárteles estarán como parte de un tablero solo en parte controlado por ellos, en el que la gran mano que mueve las fichas son los agentes del Estado quienes con sentido de organización pensando en recursos, dirigen la supuesta “guerra contra el narcotráfico” ahí donde es necesario tener el control de los bienes naturales, las personas, las vías de transporte, las áreas estratégicas de la economía. Ese sería el centro del bio-/necro poder de agentes, no distinguibles del Estado mismo que con efectividad drenan los recursos sociales, irrumpen contra la socialidad y exfolian los recursos (agua, madera, minerales). El Estado en esta tesis no aparece como el órgano regulador del bien común, sino como conjunto de vectores abocados a la consecución de objetivos criminales, empresariales, financieros, políticos específicos. La pregunta sobre los derechos humanos adquiere una complejidad particular: ¿cómo concebir a los derechos humanos?, ¿hay cabida para un ajuste de su impronta racional, civilizatoria en este nuevo orden político y cultural?

DEBATES Y TENSIONES CULTURALES

La abundancia de expresiones mediáticas, periodísticas, políticas, literarias sobre el narcotráfico han llevado a algunos críticos a reflexionar sobre algunas implicaciones culturales que es también una forma de interpelar la idea del espacio de la producción cultural que en México tradicionalmente ha sido desde el centro hacia las regiones, y en el que el mundo narrativo, estética de las expresiones marginales del narcotráfico, podría pensarse, cuestionan ahora desde las regiones hacia el centro, dentro lo rural a lo urbano.



Cuando algunos relatos comenzaron a ganar popularidad a través de escritores como Elmer Mendoza o Juan Antonio Parra, éstos y otros reivindicaron una cierta regionalización de la literatura, cuando no el incómodo tecnicismo “norteñización”. En septiembre 2005 la revista *Letras Libres* tuvo lugar una disputa con respecto a la llamada “literatura del narcotráfico”. Mientras que el crítico Rafael Lemus cuestionaba el estatuto literario de estos materiales, por su parte el escritor Eduardo Antonio Parra lo defendía. Lemus cuestiona que las novelas y relatos sobre narcotráfico no novelizan ni mucho menos teorizan, pues sus autores solo se limitan a recrear la realidad. Lemus igualmente cuestiona severamente la calidad estética de la narcoficción, afirmando que ésta carece de un lenguaje elaborado, además de que sus argumentos son elementales y populistas, cayendo con frecuencia en el costumbrismo, en la picaresca o en el melodrama. En suma, no aportaría algo significativo que permita pensar literariamente la realidad, ni podría dársele el estatuto de literatura.

La idea del “norte” apareció como la oportunidad de “descentrar” los códigos convencionales para definir las directrices de la cultura, de hecho, no es impreciso conferir un impulso a algunas expresiones populares ancladas en subregiones del norte como el caso de los corridos, la música de banda, o el hecho mismo del famoso “triángulo dorado” (Sinaloa, Durango, Chihuahua), mítico espacio de “origen” en el negocio de enervantes. Por otra parte, está también la misma idea, si queremos conceder un protagonismo al “norte” como particular lugar enunciativa, que convendría precisar porque en la geografía, la gastronomía, la música es falso que haya un solo norte, sino varias expresiones y configuraciones en el habla y la vestimenta. Esta idea del “norte” ¿confiere un estatuto particular a esta macro región sobre los significados sociales del narcotráfico?, ¿los derechos humanos y el papel del Estado tendría que pensarse de manera distinta para esas regiones con clara presencia de estos signos del necro-poder y el narcotráfico a diferencia de otros?

Junto al norte hay también una mitificación en torno a la “frontera” como un espacio dotado de particular densidad. Pensamos en este contexto en la fuerza de imágenes de ciudades fronterizas, mezcla de espionaje, tráfico de mercancía y personas, ilegalidad y prostitución, corrupción policíaca. Robert Ressler, especialista en la creación de asesinos seriales como perfiles (como la película *The silent of the lamb*), describe la frontera como una *twilight zone* (“dimensión crepuscular”) que tiene mucho de desconocida. No resulta casual que uno de los primeros macrorrelatos contemporáneos de esa especie de violencia total sea justamente lo que por simplificación periodística se conoce como “las muertas de Juárez” y que resume casi todos los grandes temas con los que pueda vincularse el necropoder: género, medio ambiente, deterioro social, narcotráfico, violencia urbana, etc.

Tampoco es casual que el centro de este “infierno” político, mediático, forense, social sea la gran ciudad fronteriza Ciudad Juárez. Con el tiempo ese protagonismo discursivo ha sido alternado por distintas ciudades del país, las más recientes ya no ubicadas en el norte, como la provincia de Guerrero; o bien Guanajuato o Puebla como epicentros de un nuevo negocio que parece sustituirá al trasiego de drogas, y es el negocio del combustible, resumido en el singular neologismo de creciente importancia periodística “huachicolero” y que aparece como posible sucesor a la centralidad de los relatos sobre el crimen en la prensa y los medios audiovisuales.



Un segundo eje de discusión cultural lo podemos enmarcar entre lo que llamamos “choque entre niveles culturales” de la contemporaneidad mexicana y en el que reconocemos tres planos: desde lo premoderno a lo moderno y de ahí a lo posmoderno. En los relatos e historias es poder identificar un “basamento *premoderno*” es decir todo aquello que se vincula con lo tradicional, a lo agrario, a los códigos familiares, a la lealtad como principio básico de cohesión social, al culto a la madre como institución fundamental; en realidad lo que llamamos narcotraficantes, iniciaron en muchos casos como campesinos, agricultores y su formación básica proviene de esos códigos y sistema de relaciones.

En segundo plano vemos la dimensión moderna en los narco relatos con la alusión al mundo de la economía, la empresa, la producción y el valor en el mercado; nadie pensaría que los relatos sobre narcotráfico sobreviven únicamente por el primer nivel, sino por el contrario, porque se inserta el negocio, el valor del capital y su éxito dentro de la economía capitalista, donde necesariamente intervienen abogados y contadores, financieros y especialistas en negocios. Aquí también radica, como hemos dicho, uno de los puntos de atracción de esas historias que muestran sujetos en condiciones de precariedad que gracias a su sagacidad, ambición y habilidad rápidamente acceden al poder y a los bienes de consumo que ofrece el capitalismo, además dentro de algo que gusta a este modo de producción en su estado actual: la rapidez. Finalmente, un tercer plano o dimensión de los relatos es lo que podemos llamar *tardo-moderna* y que asociamos en los narco-relatos con la idea del consumo exacerbado y la relativización moral en todos los órdenes de la existencia (Rincón).

Estos niveles de expresión cultural en los relatos sobre narcotráfico nos permiten abrir debate y discutir aspectos tales como la relación entre lo rural y lo urbano, que incluye una diferenciación distinta a lo que el discurso cultura dominante entendió por campo-ciudad, y que en los relatos sobre narcotráfico parece redimensionarse con una óptica distinta. El campo no es visto más como el lugar solo del atraso y la marginación; el campo se reedifica como “lugar originario”, donde en una de sus mansiones, por ejemplo —pensamos en la temporada 2 de la serie *El Chapo* de Netflix— el personaje se reorganiza internamente tras la muerte accidental de uno de sus hijos. El campo no es más solo la “pobreza” y se erige en otro tipo de espacio, donde el poder del narcotraficante y su organización, se consolida y puede ser incluso un eslabón en el bio-necropoder, donde juega el consentimiento de las comunidades aledañas frecuentemente amenazadas. El narcotraficante es el “Robin Hood posmoderno” ejerce el poder sobre los cuerpos, el territorio y el movimiento de las cosas, y las poblaciones son brazos extensos que de comunidades “libres” pasan a un tipo de “asociación” para-legal donde se combinan la amenaza y la conveniencia, el abandono del Estado con la “única” opción de desarrollo.

Cabe señalar que en casi todos los narco-relatos, incluso en las telenovelas, podemos encontrar una denuncia más o menos clara contra el Estado liberal, las instituciones dominantes. Esta especie de simulación de crítica social e institucional es acaso uno de sus principales mecanismos persuasivos que generan la falsa impresión de mostrar la realidad tal cual es y atraen a públicos que puedan interpretar los relatos como directos, crudos y descarnados. La crítica fortalece esa atmósfera crítica contra las instituciones y el descontento generalizado hacia la política y los políticos; por ello estas denuncias mordaces contra la corrupción alimentan la fruición audiovisual y dan un halo



de apertura y libertad, valores de contenido que a las empresas de entretenimiento les encanta proyectar y promover de sí mismas.

Estas producciones audiovisuales aparentan una mirada al interior del mundo del narcotráfico donde tenemos como centro la subjetividad, las emociones, las perspectivas de los narcotraficantes, sus familias, sus sicarios, etc. Sin embargo, como hemos dicho, esta perspectiva es altamente estereotipada y deja de lado muchas otras voces, expresiones y puntos de vista del problema, como el de las víctimas y sus familias que aparecen de manera circunstancial y esporádica. Por ejemplo, en la temporada 3 de *El Chapo* de Netflix se incluye en uno de los capítulos el proceso de captura de un grupo criminal realiza a través del secuestro y capacitación de jóvenes para alimentar sus filas; o bien de chicas que incorporan a algunas de sus redes sea como trabajadora del campo; los familiares de estos dos casos buscan respuestas y salen de hecho a la propia búsqueda de sus hijos, pero su inserción es casi anecdótica y sin articulación alguna a la trama principal. Es una mirada circunstancial de uno de los grandes ausentes en las narco-narrativas, la propia sociedad, sus voces e interpretaciones, su proceso de organización y sus eventuales logros. Por otra parte, a ninguna de las grandes productoras trasnacionales les ha preocupado una narrativa igualmente efectiva que no tenga como centralidad a los grandes capos, al Estado, o bien a algún agente del Estado como policía o agentes.

A la hora de aplicar el concepto de “resistencia” en las expresiones mediáticas sobre el narcotráfico no abundan los ejemplos, en cuanto que esos contenidos problematicen particularmente algún aspecto del narco mundo, más allá de quererlo contar o narrar. Algunos ejemplos estéticos de esa resistencia-tensión la podemos ver tal vez en algunos guiños como el caso del manejo de la simpleza con la que la artista chicana Carolyn Castaño retrata a las mujeres del narcotráfico e intenta confrontar la imaginería y el boato del narco mundo; o el ya mencionado caso de *Heli* y sus códigos del ritmo con sus secuencias alargadas las cuales confronta a los miles de escenas frenéticas en series y películas. Esta idea de “resistencia” en el código significa la posibilidad de problematizar los lenguajes e introduce pensar una relación de la estética con el mundo referencial del narcotráfico.

Hoy “sabemos mucho” del narcotráfico tenemos mucha información. Casi todo mundo podría reconocer el estereotipo del narcotraficante. Pero todo ello no significa tenemos una claridad de cómo revertir esa colisión de niveles de modernidad y de esa manera vayamos reinventando maneras productivas de estar juntos, más allá de quedarnos solamente pasmados, o entretenidos en constante catarsis. La contracción del Estado-Nación y la debilidad de las instituciones lo es también de los lazos sociales y de nuestros comportamientos. Es cierto que ahora el Estado es muy cuestionado en su capacidad para salvaguardar las garantías individuales, sociales de sus habitantes, ello no significa la batalla esté del todo perdida; el reto mayor tal vez es un nuevo concepto Estado que no parece el mismo al que aprendimos de la modernidad y en su lugar se da pie a un rostro desconcertante del que el narcotráfico es una de sus expresiones, y del cual hay que aprender estos códigos con la idea de socialmente irlos resistiendo o superándolos.



BIBLIOGRAFÍA

Escalante, Fernando. *El crimen como realidad y representación*. México, COLMEX, 2012.

Esparcia, Nacho Jarne. "Las drogas en el cine norteamericano." *Centro de Comunicación y Pedagogía*. 2015. <https://www.centrocp.com/las-drogas-en-el-cine-norteamericano/>. Consultado el 11 may. 2016.

Ortiz, Argelia. "La construcción de la estética audiovisual y la violencia, en El Infierno de Luis Estrada". *Primero Coloquio de Análisis Cinematográfico*. 15-18 noviembre 2011, CUEC-UNAM, IIE, FFyL, SUAC, 2015. <https://coloquiocine.files.wordpress.com/2011/10/argelia-ortiz.pdf>. Consultado el 12 feb. 2013.

Rashote, Ryan. *Narco Cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography*. Pallgraven MacMilan, 2015.

Rincón, Omar. "Todos llevamos un narco adentro - un ensayo sobre la narco/cultura/telenovela como modo de entrada a la modernidad". *MatrizEs*. vol. 7 núm. 2, São Paulo – Brasil, julio-diciembre 2013, pp. 1-33.

Monsiváis, Carlos. *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*. Asociación Nacional del Libro, 2009 (1994).

Santos, Danilo, Ahinoa Vázquez Mejías y Ingrid Urgelle. "Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación Trascontinental". *Mitologías hoy*. vol. 14, 2016, pp. 9-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.401>. Consultado el 4 ene. 2017.

Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Malpaso, 2018.

Tanius Karam es Doctor en Comunicación por la Universidad Complutense de Madrid. Profesor Investigador de la academia de comunicación y cultura de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus áreas de investigación han sido las aplicaciones de las teorías de la comunicación, el estudio de los mensajes de las industrias de entretenimiento y el análisis de algunas expresiones de la cultura popular. Entre sus libros están *Música, ciudad y subjetividad* (compilador, 2015), *Discurso y comunicación* (co-editor, 2009), *El discurso de los derechos humanos en la prensa* (2008).

tanius@yahoo.com