

## *Estética y contexto de los audiovisuales sobre narcotráfico en Latinoamérica en la era Netflix<sup>1</sup>*

Manuel Blanco Pérez  
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

---

### ABSTRACT

---

In this text we will discuss the construction of a new aesthetic discourse on drug violence through audiovisuals in Latin America. Such a discourse is elaborated among different arts: literature or popular music (*narcocorridos*). In this article we will focus on the interpretation of historical events in the audiovisual products such as documentary, fiction and series. Specifically, we will analyze the fiction film *Loving Pablo* by León de Aranoa (2017), the documentary *Ni vivos ni muertos* by Mastrogiovanni (2014) and the series *Narcos* produced by Netflix (Padilha, 2015).

**Keywords:** narcos, advertising aesthetics, audiovisual, journalism, cinema, series.

En este texto reflexionaremos sobre la construcción de un nuevo discurso estético de la violencia del narco a través del audiovisual en América Latina. Esa imagen se elabora entre diferentes artes: la literatura o la música popular (los narcocorridos). En este artículo nos centraremos en la interpretación de los hechos históricos en la esfera audiovisual: el documental, la ficción y las series. En concreto analizaremos la película de ficción *Loving Pablo* de León de Aranoa (2017), el documental *Ni vivos ni muertos* de Mastrogiovanni (2014) y la serie *Narcos* producida por Netflix (Padilha, 2015).

**Palabras clave:** narcos, estética publicitaria, audiovisual, periodismo, cine, serie.

---

<sup>1</sup> El presente ensayo ha sido financiado como parte del proyecto de investigación "Comunicación Solidaria Digital", PID2019-106632GB-I00 / AEI /10.13039/501100011033, cuyo IP es el Dr. Víctor Manuel Marí Sáez (Universidad de Cádiz).

## Introducción

Desde que el cartel colombiano de Escobar, en los años 80 del siglo pasado, llegara a controlar el 80% de la cocaína de todo el planeta, se lleva desarrollando una guerra entre los Estados y los narcotraficantes que, como consecuencia inmediata del conflicto, ha conllevado la participación de varios clanes mafiosos – no solo latinoamericanos sino italianos, americanos, rusos o japoneses – y, como consecuencia posterior, ha generado innumerables crímenes de lesa humanidad, desapariciones forzadas, tortura y violencia generalizada, llevados a cabo por los diferentes actores del conflicto. El resultado es un escenario de facciones, ya ni siquiera delimitadas, todas ellas agentes de canalización de la violencia en todas sus fases posibles, en una situación que arrancó en los años 80 y dura hasta la actualidad.

Sobre esta situación, algunas propuestas cinematográficas retratan el tema de una manera no exenta de cierta épica estética (como cincuenta años antes ya hubiera hecho la propia industria de Hollywood con la mafia italoamericana). Otras, en cambio, lo tratan en clave más periodística. Por último, Netflix, el recién llegado, recreó sobre este tema una de las series más exitosas de su corta vida: *Narcos* (Padilha, 2015-actualmente). Analizaremos los diferentes discursos de forma transversal y orquestados en torno a tres ejes: la reinterpretación de la historia en la era Netflix, la poética de la violencia y, por último, las desapariciones forzadas. A partir de la exposición de datos sobre los audiovisuales ya señalados, sobre algunos aspectos de su imagen o narración y, sobre todo, de informaciones e interpretaciones de otras fuentes que abordaron el contexto tratado por las producciones, procuraremos llegar a una reflexión final en torno a la estética de este tipo de producciones.

## Marco teórico y metodología analítica

Nuestra fórmula de trabajo responde a la puesta en relación, mediante esta lógica expositivo-argumentativa, de una conjetura inicial con las evidencias que la corroborarían. Realizaremos un análisis comparado entre las tres esferas: documental, ficción y series. Las fronteras entre el documental y la ficción siempre fueron muy débiles (Barnouw, 1996). Aún más con una realidad propiciada por las plataformas que ofrecen un emplazamiento nuevo, tanto que ha obligado a reformular parte de la ontología del propio cine, ya sea ficción o documental (Carrera y Talens, 2018). Para la investigación optaremos por el análisis textual del formato. Al no tomar un discurso audiovisual completo (Casetti y Di Chio, 1991), sino un fragmento del mismo, a menudo en las tres esferas diferentes realizaremos un microanálisis fílmico, en cuyo caso los instrumentos de análisis implementados

son: la investigación documental del contexto representado, el análisis del diálogo y de la caracterización (problemas propios y derivados de la puesta en escena) y el criterio narratológico para segmentar el corpus.

En España son especialmente relevantes los revulsivos que supusieron en su día, a nivel de corpus teórico analítico, los estudios de Julio Diamante (2010), Santos Zunzunegui (2008) y Javier Marzal (2007). Será, en cualquier caso, una metodología completada con herramientas que aporten cierta perspectiva en la situación cinematográfica internacional, partiendo de un nuevo emplazamiento del espectador que huye de la tradicional y enmoquetada sala de cine, hacia una nueva realidad de *emplazamiento* representativo propio del paradigma Netflix:

El tsunami es tal que exige un recálculo de los géneros, así como una nueva interpretación del lugar de *em-plazamiento* desde el que se consumen los contenidos, ya que en la actualidad han pasado de ser consumidos exclusivamente en el cine y/o televisión, ha consumido en todo lugar accesible vía 4G/5G por los terminales *smartphone*: trenes, coches, metros, vuelos, incluso lugares como la playa o la montaña (Blanco, 2020, p. 32).

Lo *narco* es un crisol complejo lleno de matices, de modo que su destilación a través del lenguaje audiovisual es un cambio de *estatuto* de la realidad. No hace falta explayarse en una idea que, de todos modos, está bien presente en el nacimiento mismo del cine como mecanismo de masas. Separar el cine de su dimensión social es, básicamente, amputar su capacidad en tanto aparato productor de significación. Aunque es cierto que el narco ha acabado por ser un género en sí mismo, no conviene olvidar que, como decía Raphaëlle Moine, “una definición exhaustiva de género evidencia sus propios límites” (Moine, 2002, p. 33).

Tanto en México y, en menor medida en Colombia, hay un ingente subgénero llamado narcocine, un mercado floreciente que nace como reacción popular a las políticas restrictivas de Reagan. Cuando las autoridades mexicanas, en 2006, ilegalizan este cine, pasa a los mercadillos ilegales y al sur de los Estados Unidos donde competirá con el propio cine americano que, a su vez, ofrece una visión muy concreta del fenómeno, como veremos. Al fin, hablamos de películas escritas, rodadas y producidas entre México y Colombia, como *La virgen de los sicarios* (Barbet Schroeder, 2000. Colombia), *Rodrigo D: no futuro* (Víctor Gaviria, 1990. Colombia), *La banda del carro rojo* (Rubén Galindo, 1978. México), *Miss Bala* (Gerardo Naranjo, 2011. México), *Heli* (Amat Escalante, 2013. México), *La vendedora de rosas* (Víctor Gaviria, 1998. Colombia) y *El infierno* (Luis Estrada, 2010. México), entre otras. También se ha dado el caso de alguna película de narcocine, de bajo presupuesto, que ha conseguido importantes reconocimientos, como *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002. Brasil) que llegó a estar nominada a los Óscar. En

este trabajo nos interesa, por el contrario, la visión que de ese mundo ofrece el establishment hollywoodiense y, también, el trabajo más documental foráneo, o sea mexicano, de este fenómeno.

### La imagen identitaria de la narcocultura a través del audiovisual

Los narcotraficantes latinoamericanos son, desde su nacimiento, un contrapunto (incluso estético) a la mafia italoamericana que tan magistralmente habían llevado al cine los mejores directores cincuenta años antes. Si, en la gran pantalla, los mafiosos italianos visten elegantes trajes exclusivos, los narcos latinoamericanos ostentan una riqueza tan grotesca como extravagante. Si los italianos, en los albores del siglo XX, son, pese a todo, hombres de *omertà* y honor, los latinoamericanos no dudan en someter a todo tipo de calvarios a niños, ancianos y familiares de sus enemigos. Es cierto, no obstante, que la mirada europea se ha vuelto hacia los narcos de manera más o menos reciente, toda vez que el proyecto eurooccidental superó su propia violencia de los “años del plomo” y, tras ello, fue capaz de articular el paso de la noticia al documento, de la actualidad a la historia.

Algunas películas como *Blow* (Demme, 2001) o libros como *Ciego de nieve* (Sabbag, 2013) narran en detalle cómo comenzó todo: en los años 80 se pasó de los hippies europeos que cruzaban las fronteras colombianas con mochilas cargadas de marihuana a hacerlo en avionetas que, una vez descubierto lo lucrativo del negocio, llevaban una mercancía que pasó a ser cocaína. Este tipo de historias han tenido tanto éxito que, actualmente, se prepara la enésima película sobre el mundo narco: en esta ocasión un *biopic* sobre la vida de Max Mermelstein (el piloto que llevaba la droga del cártel de Medellín, el de Escobar, desde la selva colombiana hacia territorio norteamericano).

Una de las consecuencias básicas de ese cambio en los años 80 es la proliferación de un tipo de violencia que, hasta ese momento, era conocida en la región sólo vinculada a las dictaduras surgidas en las diferentes latitudes de América Latina, pues, al fin:

El saldo de las dictaduras con miles de desaparecidos, asesinatos políticos, torturas masivas, encarcelamiento de opositores, prohibiciones y vigilancia política, ocupó la agenda académica desde el enfoque de los derechos humanos (Albistur, 2018, p. 35).

Estamos situándonos, por tanto, en una época, los años 80, en que mientras el mundo miraba a otro lado (el fin del comunismo en Rusia, la reunificación de las dos Alemanias, los comienzos de lo que acabaría siendo la Unión Europea), en

América Latina caían las dictaduras del Cono Sur. Asimismo, con Colombia a la cabeza, toda la sociedad estaba cambiando, con la cocaína como elemento imprescindible para comprender muchos de esos cambios. El dinero, sin importar su procedencia, se volvió el rasero de medición más que los méritos o los logros por el esfuerzo propio. La narrativa y el cine empezaron a dar cuenta de ello de manera sistemática: los tiempos en que Macondo y el realismo mágico pretendían caracterizar la identidad colombiana comenzaron a ser reemplazados por una narcocultura que inicialmente llegaba de la mano de clases y sectores emergentes, pero que bien pronto se filtró al conjunto de la sociedad (Mejía Quintana, 2018, p. 28).

De hecho, en un conjunto de países de marcada presencia postcolonial y con una economía poco estructurada, con gran diferencia de recursos entre una clase humilde y una clase acomodada (heredera de algún modo de los conquistadores de antaño), la nueva cultura narco rompe con el principio de linealidad que, tan machaconamente, nos impone en su cultura *mainstream* el todopoderoso vecino del norte estadounidense, esto es: esa sempiterna cultura del esfuerzo y la meritocracia. De repente, la sociedad popular ya no aspira a trabajar duro para conseguir, con su constancia, estar bajo el paraguas del poder: por primera vez buscan en la inmediatez del dinero fácil y la violencia estructural su paso a la clase dominante que, como tal, tendrá mucho poder adquisitivo, ciertas cotas de poder político, capacidad empresarial y respeto social (o miedo). Las elites colombianas fueron muy bien definidas por Rafael Gutiérrez Girardot:

sin identidad y sin un mito de Estado-nación fuerte, que desde siempre negaron sus raíces indígenas y afrodescendientes y que incluso negaban su piel y el color de su pelo y trataban de «blanquearse» por todos los medios cuando su origen no era «puro» —siendo como somos todos mestizos hibridizados—, sucumbieron fácilmente a lo único tangible que habían aprendido a «cultivar»: el dinero fácil, los bienes suntuarios, el lujo desmedido. De ahí que cayeran fácilmente en la trampa de la cultura mafiosa que ellas mismas habían propiciado con su usufructo y discriminación descomedidos (Gutiérrez Girardot, 1980, p. 450).

Y es que, al final, la relación entre ética y estética en el mundo narco está tan íntimamente alambicadas que ambas son dos caras de una misma moneda:

Mucho se habla de «lo narco» como una ética, pero su mejor autenticidad es estética. Los narcos molestan a la sociedad burguesa (¡la que tiene dinero y poder!), a la sociedad letrada (¡la que se siente invadida de oralidades y visualidades!), a la sociedad política (¡la que siente desplazada de su seducción!), por sus gustos y formas, pero como su dinero nos hace bien, miramos para otro lado y le echamos la culpa al norte, o al vecino (Rincón, 2013, p. 3).

Esa ética y estética del narco, basada a partes iguales tanto en la violencia como en la ostentación (y como oposición a la ejercida según el código de la *omertá* italoamericana) será, de todo el acervo identitario narco, el eje principal. ¿Pero qué entendemos por cultura identitaria y cómo aplicarlo al microclima visual del narco? Para pervivir en nosotros, la identidad se hace confortable. Todo proyecto vinculado al psiquismo sabe que el humano sólo reacciona radicalmente a partir del placer o del dolor. El placer identitario consiste en devolvernos la comodidad constante del reconocimiento. Nuestro mundo está parcelado, agendado y, en cada determinado lapso de tiempo, sólo tenemos que reproducir ritos cotidianos, aniversarios, desplazamientos, rememoraciones, protocolos y saludos. Lo más sencillo y, por tanto, placentero es la repetición del gesto, la topificación proxémica. La identidad nos especializa en la repetición. Especializarse es repetir. La identidad es repetirse hasta el infinito. ¿Para qué salir de la identidad? Ningún ser acomodado en su normalidad la abandonaría. (García Gutiérrez 2009, p. 107).

### ***Narcos* y la reinterpretación de la historia en la era Netflix**

Uno de nuestros intereses en este trabajo es mostrar cómo existen serias divergencias entre lo sucedido realmente y cómo se representa esto en la pantalla, en unos casos por la necesidad del propio lenguaje audiovisual de reconstruir la realidad en claves narrativas y, en otros, qué duda cabe, por intereses políticos en cambiar los hechos, ese paraguas mediático del poder, que diría Chomsky (2001). Haciendo un análisis de contenido, trataremos de determinar si el guion dispone de datos correctos o de hechos verificables. Este tipo de abordaje, ampliamente usado en análisis fílmico, lo propuso en su día Marc Ferro para comparar los hechos de la representación con los hechos verificados:

La especificidad de la historia en el cine, cuando se trata de ficciones que no pretenden ser reconstrucciones, es la forma que adopta la inventiva. En nuestra opinión, el genio de los cineastas mantiene a los que han podido encontrar, para devolver al pasado su autenticidad, ya sea una idea motriz que da cuenta de una situación que la sobrepasa, ya sea un marco de acción que ejerce la función de un microcosmos revelador; o también, el análisis de un suceso, una investigación sobre cómo se ha producido, les permite revelar cosas no dichas y mostrar el reverso de una sociedad (Ferro 2008, p. 10).

Nosotros nos hemos fijado en dos casos, ambos correspondientes al episodio piloto de la serie *Narcos*. Todo episodio piloto es fundamental por varios motivos: el primero de ellos, desde la perspectiva narrativa, se debe a que aporta el *cronotopo* de la acción; el segundo, porque debe arrastrar a la audiencia hasta el

siguiente capítulo, tras cuyo visionado el consumo de la serie tiende a hacerse estable. Por último, no olvidemos que el capítulo piloto es la punta de lanza que, a nivel mediático, debe hacer todo el ruido de las campañas paralelas de marketing del producto. La hipótesis de partida de esta investigación es que el mundo narco está sufriendo una transformación estética lejos de una mera función informativa deontológica. Si bien la introducción de imágenes de informativo real en la serie *Narcos* y el respeto al diseño de arte en *Loving Pablo* tratan de dar *veridición* (Blanco, 2020), se trata de una reconstrucción de los hechos por parte del guion literario con una intención estética y ética. Ese primer capítulo contiene dos claves fundamentales. Se presenta el país de Chile como un gobierno corrupto y populista donde la droga campa a sus anchas. No se nombra al presidente legítimo elegido democráticamente, Salvador Allende, sino que simplemente se adjuntan imágenes reales de la presidencia americana de entonces, Nixon, y justo después de la intro de la serie la voz en off dice:

Tomen a Nixon como ejemplo, la gente se olvida, pero 47 millones de americanos votaron a Nixon, pensamos que era de los buenos. Y Nixon pensó que el general chileno Pinochet también lo era, porque odiaba a los comunistas. Así que ayudamos a Pinochet a subir al poder. Entonces Pinochet cambió radicalmente y mató a miles de personas. Quizás no era tan buen tipo después de todo. Pero a veces los malos hacen cosas buenas. Nadie lo sabe, pero en 1973 Chile iba camino de convertirse en el mayor centro de procesamiento y exportación de cocaína del mundo: tenían desiertos para ocultar los laboratorios, y kilómetros de costas sin vigilancia para enviar el producto al norte, pero Pinochet les agitó la fiesta. Cerró 33 laboratorios y detuvo a 46 narcotraficantes. Y luego, como era Pinochet, ordenó su muerte" (*Narcos*, capítulo 1. Temporada 1. Intervalo 7'00" – 9'46").

Pero la realidad dista mucho de lo narrado. Los hechos no se parecen, siquiera vagamente, a lo aquí descrito. Creemos pertinente reseñar, para aquellos jóvenes investigadores que no se hayan aproximado a la realidad latinoamericana más que a través del cine y de una parte de la literatura científica, un par de reflexiones sobre el contexto histórico. Salvador Allende era un político particular para la región y el Chile de la época. Político del Partido Socialista (alejado del Partido Comunista Chileno y bien lejos de la órbita soviética), llega al poder en unas elecciones democráticas (rechazaba la *vía cubana*: lucha organizada para obtener el poder). En su lugar, se presentó con un programa burgués de izquierdas con una serie de reformas democráticas que, en su apartado económico, conllevaban la vuelta a la titularidad pública de algunas de las empresas americanas que extraían recursos del país para *deslocalizarlos* rumbo al todopoderoso país del norte, los Estados Unidos de América. No olvidemos que Chile tenía – y sigue teniendo hoy día – las principales reservas de cobre del

planeta, en una época, la década de los 70, en que para la industria pesada era uno de los minerales más preciados. En cuanto Allende ganó las elecciones, e incluso antes de que jurara el cargo, las empresas estadounidenses le declararon la guerra a su administración. El centro de esta actividad fue el Comité Ad Hoc de Chile, con sede en Washington y formado por las principales empresas mineras estadounidenses con propiedades en Chile, así como por la empresa que, de hecho, lideraba el comité, International Telephone and Telegraph Company (ITT), la cual poseía el 70 % de la compañía telefónica chilena, que pronto iba a nacionalizarse. Purina, Bank of America y Pfizer Chemical también enviaron delegados al comité en varias fases de su existencia (Klein 2008, p. 105). Allende jamás tuvo la opción real de negociar nada con EE. UU., pues, como cita Klein, desde antes de su toma de posesión, ya había un complot contra él. El mundo de la empresa americana:

se tomó además la libertad de preparar una estrategia de dieciocho puntos para la administración Nixon que contenía una petición clara de un golpe de Estado: «Contacten con fuentes fiables dentro del ejército chileno», decía, «[...] alimenten y planifiquen su descontento con Allende y luego propongan la necesidad de apartarlo del poder» (Klein 2008, p. 106).

Con todo, en *Narcos* aparece Pinochet como un hombre fiable, que ostenta el grado de general del ejército chileno y a quien, desde la Administración Nixon, ayudan a derrocar al “tirano” Allende. Pero que, contra todo pronóstico, este Pinochet “cambió radicalmente y mató a miles de personas” (*Narcos*, capítulo 1. Temporada 1. Intervalo 7’00” – 9’46”). La realidad es exactamente la inversa: como demuestra Klein las empresas americanas presionan a Nixon para que derroque a Allende, instale un sistema económico liberal extremo (ideado por Milton Friedman, creador de la escuela de pensamiento económico en Chicago, cuyos discípulos son conocidos como *Chicago Boys*) y, en última instancia, se asegure la continuidad del nuevo régimen impuesto. El sistema, perfectamente ideado desde los despachos de Chicago, sólo podría aplicarse y mantenerse con el uso coercitivo de la violencia institucional extrema. De modo que, lejos de ser una “ayuda”, fue una operación de inteligencia diseñada desde suelo estadounidense. Lo de menos del plan era el títere que pondría rostro chileno a la operación: lo encontraron en el siempre discreto Augusto Pinochet quien, no por casualidad, sería siempre defendido por el *establishment* americano y británico (hasta el punto de que, incluso en su detención muchas décadas más tarde en Londres, recibió una única visita de un mandatario internacional: Margaret Thatcher). Todo lo que supuso aquel golpe de estado ideado desde suelo norteamericano y respaldado con tropas norteamericanas sobre el terreno es, tristemente, de sobra conocido. Pero, si la injerencia norteamericana en los asuntos latinoamericanos aparece minimizada en la serie *Narcos*, también lo es el tratamiento que se le da a la cocaína. La historia de



la cocaína está suficientemente documentada, y no es preciso aquí explicar la trazabilidad de un producto que llegó a ser tan dispensado en farmacias como los refrescos de Coca-Cola, que la incluían entre sus ingredientes al principio de su comercialización. Ahora bien, es cierto que lo que se presenta como algo casi desconocido en la serie *Narcos*, ya era un conocimiento estandarizado en aquellos años. En la serie la voz en off dice:

Empezábamos a descubrir los efectos de la cocaína en el cerebro humano, no sabíamos mucho, sabíamos que era muy fuerte. La cocaína se apodera de los centros del placer en el cerebro, una rata elegiría la cocaína en vez de agua y comida, elegiría cocaína en vez de dormir, en vez del sexo, en vez de la vida. El cerebro humano no es igual que el de un roedor, a menos que se trate de cocaína (*Narcos*, capítulo 1. Temporada 1. Intervalo 7'00" – 8'46").

Esa locución se refiere aquí al viejo experimento conocido de introducir una rata en una caja (lo que correspondería en la lógica humana a una cárcel) e introducir dos tubos: uno con agua y otro con agua más cocaína diluida. El experimento es el conocido como *Jaula de Skinner* y, desde los años 80, está manifiestamente superado empíricamente, gracias al experimento del *Park rat*. Es el que sigue:

Bajo la hipótesis de que el consumo excesivo de una sustancia es consecuencia de las condiciones experimentales displacenteras creadas en el laboratorio dentro de la "jaula de Skinner", Alexander y colaboradores deciden diseñar un "Parque de Ratas". En este parque los roedores pueden desarrollar diversas actividades placenteras, similares a las realizadas en su ambiente natural. Las ratas del Rat Park mostraron un consumo significativamente menor a aquellas encerradas en la Skinner Box, dejando en evidencia la importancia del contexto adverso en el abuso de sustancias. El psicólogo Stanton Peele realiza una crítica similar a la adicción como enfermedad neurológica, concibiéndola como consecuencia de la excesiva utilización de mecanismos normales de evasión, gratificación y alivio, usados cotidianamente para la supresión de ansiedades. (Apud y Romaní 2016, p. 120)

Según este principio, si a una rata se la dota de diversión, entretenimiento y diferente tipo de estímulos en un espacio amplio, el consumo de cocaína de dicha rata disminuye, mientras que, si se la encierra en una cárcel minúscula y solo se la dota de agua normal o cocaína, consumirá insistentemente el tóxico hasta perecer. Estas pruebas empíricas eran de sobra conocida en la época en que se ambienta la serie (primeros años de los 80) y por supuesto en la actualidad (fecha en que se ha rodado la serie). Es decir: ni era una sustancia desconocida ni eran los narcos desconocidos para la justicia y los servicios de inteligencia norteamericanos. Al fin,

la serie reconstruye buena parte de los hechos históricos que narra, pero, lejos de ser licencias narrativas más o menos necesarias para el paso del documento al hecho histórico y, por tanto, de la vida al cine, se trata de cambios que, a nuestro juicio, introducen un claro sesgo ideológico:

Como toda ficción televisiva, *Narcos* se toma numerosas licencias artísticas a la hora de reflejar una de las épocas más duras de la historia de Colombia. La representación misma de sanguinarios traficantes como Pablo Escobar o Gacha incluso se antoja en ocasiones excesivamente caricaturizada. La participación de Javier Peña en el desmantelamiento del cartel caleño es también ficticia, ya que el agente abandonó Colombia seis meses más tarde de la muerte de Escobar, por lo que no llegó a participar en el arresto de los padrinos de Cali (Sarabia Guedes 2018, p. 113).

Si bien la serie tiene cierta estética de cine documental – en buena parte de su metraje se alternan fotografías reales con recreaciones e, incluso, grabaciones de noticieros de la época– ese discurso audiovisual, de cierto *status* de verosimilitud, pretende justificar un guion que está invirtiendo los hechos históricos que pretende narrar. El tono documental y la aparente voluntad de fidelidad a los hechos históricos y a la vivencia de personajes reales se potencia, además de con el uso de fondos gráficos documentales, con la mezcla de recursos que ‘ensucian’ la imagen a modo de transparencias con documentos policiales, vídeo analógico de aparente baja resolución y el uso de filtros de postproducción que otorgan a la imagen un aspecto de vídeo propio de la década de los años ochenta y los años noventa, momento en que se desarrolla la serie (Pérez Rufí y Jódar Marín 2017, p. 43).

### **La poética de la violencia en el film de ficción *Loving Pablo***

De las tres propuestas objeto de estudio en este trabajo, sin duda la más ajustada en su estética al tratamiento tradicional del narco en el cine sea *Loving Pablo*, del director español León de Aranoa. Al no ser un serial como *Narcos*, condensa en el metraje de la cinta (poco más de dos horas) un acercamiento histórico y psicológico a la figura del mayor narco de la historia, el colombiano Pablo Escobar. Narrado a través de una de sus amantes, quien a su vez era una presentadora de noticiero de la televisión colombiana, cuenta en varios arcos temporales el ascenso, ocaso y final del líder. Al fin, el director traza la historia de Escobar con un objetivo más psicológico y no tanto una reflexión estética sobre el imaginario narco. Las narrativas de la narcoviencia que permean los medios de comunicación, tanto informativos como artísticos y recreativos, generan tal impacto en las sociedades contemporáneas que es difícil deslindar las

percepciones *reales* de las representadas en las pantallas. Construimos imágenes mentales de los acontecimientos a partir de lo visto, lo escuchado, lo leído, de manera directa, a través de los medios de comunicación, de las redes sociales en Internet, de los rumores entre conocidos, etc., pero también de lo no visto, lo distorsionado, lo inventado, finalmente, de lo imaginado que se constituye a partir de lo real y lo ilusorio (Murillo Tenorio 2018, p. 87). De hecho, buena parte de lo descrito en el film pasa de soslayo sobre los episodios más sanguinarios de Escobar y su influjo sobre el mundo narco tal y como lo conocemos. Asimismo, la excesiva proliferación en los medios de imágenes de cuerpos sin rostro martirizados, repetidas hasta la saciedad bajo sus infinitas formas y sus ínfimas variaciones y sometidas, en su difusión diaria, a la velocidad impuesta por el devenir vertiginoso de la actualidad, favorece a la trivialización y la desacralización de este tipo de muertes y obstaculiza, si no impide por completo, toda forma de reflexión crítica (Torres 2013, p. 163).

Aunque en el film hay, inevitablemente, una mostración de la violencia física como elemento constructor de simbolismo, Aranoa se vale también de otros elementos de significado mucho más sutiles, como la ropa. La ropa de los cuerpos que han sido asesinados posee una gigantesca carga semiótica. Aquí analizaremos dos: la escena en que no dejan pasar a Escobar (Javier Bardem) a la sede de gobernación nacional por no llevar corbata (hecho histórico real, y que no deja de tener cierta ironía), y la escena en que Escobar tira la ropa de la maleta de la periodista Virginia (interpretada por la actriz española Penélope Cruz) para introducir, en su lugar, fajos de billetes. Al final, la ropa será un elemento fundamental en la cinta, como se observa en la escena en que asaltan el asentamiento en la selva de Escobar, quien acaba vagando por la selva completamente desnudo, o los incontables modelos diferentes que viste Virginia. Se trata, al fin, de “la ropa como testimonio en la forma de una *epifanía*. Lo que la ropa muestra, en la ausencia del cuerpo, es una vida entera” (Balletta, 2010, p. 347).

Aunque la plasmación de la violencia en la cinta *Loving Pablo* tiene escenas explícitas (como aquella en que se ajusticia con una sierra mecánica a dos desleales al líder dentro de la propia prisión “la catedral”), no deja de ser un recurso casi obligado para adaptar el relato al “género” narco pues, aunque diferente por ser serie, la obra *Narcos* sí constituye un relato de la violencia a lo largo de sus cuatro largas temporadas. Aún más esto vale por *Ni vivos ni muertos*, donde esa violencia no se analiza desde lo estético e inmediato, sino desde la ausencia del mayor grado de violencia que exista: la reconstrucción mental del familiar del ausente sobre lo que habrá podido suceder.

## El documental *Ni vivos ni muertos* y las desapariciones forzadas

Las desapariciones forzadas son tan antiguas como las propias guerras en el mundo<sup>2</sup>. Éstas irrumpen en América Latina con las dictaduras del Cono Sur y, de algún modo, se mantienen con la irrupción del mundo narco en el continente. Lo verdaderamente tangencial en este particular es el trabajo de la maquinaria del Estado colombiano en las desapariciones. Es lo que Mastrogiovanni denomina los “falsos positivos”, una acción de gobierno que:

Nació en Colombia durante el gobierno de Álvaro Uribe Vélez, para incentivar la productividad letal de los soldados: cuando éstos secuestraban, por ejemplo, a un indigente, y lo asesinaban y después lo disfrazaban de guerrillero dizque “caído en combate” recibían en premio un cheque de 2000 \$ o alguna otra forma de compensación. Uno de los creadores de tal perversidad –junto con el general Camilo Ospina, que entonces era ministro de Defensa– fue el general Óscar Naranjo Trujillo, a la sazón jefe de la policía colombiana (Mastrogiovanni, 2015, p. 55).

En un país con un ciclo de violencia generalizada, y donde el monopolio del terror no pertenece a nadie, todas las capas de la sociedad serían permeables a un clima de acción violenta y a la represión, también cruenta, por parte del Estado. Una represión, como hemos visto, descontrolada y sin ningún criterio de veracidad por parte del poder.

Nos encontramos inmersos en diferentes ciclos de violencia que aparentemente responden a una multiplicidad de eventos que involucran la producción de subjetividad que hace al sujeto y a su colectividad. Permanentemente estamos bombardeados de noticias que oscilan entre la pederastia que se llevó a cabo en una escuela Montessori, en las guarderías del IMSS, y las tumbas clandestinas encontradas en Tetelcingo Cuatla, pasando por una sistemática devastación del cuerpo que cada vez nos deja más en la orfandad del terror y en la incertidumbre del mañana (Villamil Uriarte 2016, p. 158). Y es que las desapariciones forzadas, aunque arranquen con las dictaduras del Cono Sur, se extienden en la guerrilla y en la lucha contra el narco en Colombia y México. También lo hacen en el imaginario audiovisual, toda vez que en sus negocios hace tiempo que desaparecieron las fronteras. Sobre este eje mexicano-colombiano cada vez tenemos más creaciones audiovisuales surgidas del *establishment*. La tercera temporada de *Narcos* está ambientada en México al tiempo que, desde el gigante

---

<sup>2</sup> Hay dos acontecimientos históricos que, aún hoy, son tenidos como ejemplo en la historia reciente de las desapariciones sin resolver. Uno de ellos es la Camboya de Pol Pot hasta 1979, en que serían no menos de dos millones de desaparecidos según las investigaciones del español Mark Aguirre (2013), y otro – mal que nos pese – es España hasta 1975.

Hollywood, cada vez más producciones *mainstream* se ambientan en sueño mexicano: *Sicario* (Denis Villeneuve, 2015) y *Sicario: el día del soldado* (Stefano Sollima, 2018), entre otros.

¿Pero qué son exactamente esas desapariciones y qué relación real tienen con el narco?:

Escuchando las noticias en México, leyendo los periódicos, los tabloides amarillistas que se venden a tres pesos en el metro o los más reconocidos, que se entregan al público a la puerta de los aviones, se tiene casi siempre la impresión de que las víctimas de desaparición “tenían algo que ver con el crimen organizado”, “que estaban involucradas en algo”. A menudo se utilizan exactamente estas expresiones (Mastrogiovanni 2015, p. 24).

Los medios locales aportan un tejido necesario que, a modo de *totum revolutum*, contribuye a crear ese microclima informativo en que se relaciona, a modo de un subterfugio, el asesino con el asesinado. Bajo la frase a la que alude Mastrogiovanni, “tenían algo que ver con el crimen organizado”, se deshumaniza la figura del mártir, pues:

[...] para que la aniquilación o desaparición de un grupo pueda ser practicada, es necesaria su definición previa, y esa definición debe ser en términos de deshumanización. No sólo deben ser considerados indeseables y carentes de las condiciones para pertenecer a la comunidad nacional, sino que debe desposeérselos de la condición humana. Las potenciales víctimas deben ser desobjetivizadas mediante la consideración de inferioridad en su estatuto de ser, pensar y obrar, expulsándolas hacia la inhumanidad, objetivizándolas (Cañón Voirin y Cunha 2018, p. 2).

El documental *Ni vivos ni muertos* reconstruye un itinerario en el México de los narcos. Con una narración viva y con una estética periodística de cámara al hombro, entrevista a miembros de la Iglesia, la comunidad universitaria y, sobre todo, familiares de víctimas. El foco de la obra, en buena medida, se pone en las familias de las víctimas, pues son vistas como una amenaza: no descansarán hasta saber qué sucedió a su familiar y dónde pueden hallarse sus restos. Además de como obra audiovisual el autor escribe un libro tejiendo entre ambos una investigación periodística y trabajo de investigación. En ambos trabajos, complementarios entre sí, se documenta que, en buena parte de esas desapariciones, está presente el Estado. Aquí, el 99 por ciento de las personas, además de que perdieron un familiar, además de que están padeciendo una serie de circunstancias difíciles, nunca reciben justicia ni reparación. Cuando una madre

ve a su hijo tirado en la calle porque lo ejecutaron, al menos tiene elementos que con el paso del tiempo le permitirán aligerar su dolor:

"y si hay justicia mejor, pero sabemos que en este país nunca hay justicia". En el caso de los desaparecidos el problema es más complicado, porque, como me hace notar Rogelio Flores, se trata de un "duelo eterno", un duelo que no termina. Siempre tendrás la incertidumbre que no te dejará vivir. La madre de un desaparecido piensa: "a lo mejor está vivo, a lo mejor no". Así, todo el tiempo. La razón le dice que está muerto, pero el corazón le dice que sigue vivo. Esto es una tortura sin fin (Mastrogiovanni, 2015, p. 92).

Tanto el libro como la cinta reconstruyen varios casos concretos de desaparecidos. En algunos casos, detrás de las desapariciones está el propio Estado, como el caso de Alan, un joven de 18 años que es secuestrado en la cancha de fútbol y maltratado en su cautiverio. Lo sueltan, golpeado y semidesnudo, y lo encuentran agentes federales que lo trasladan a la comisaría. Desde allí el propio Alan telefona a los padres, están a tres horas de coche, y éstos le confirman que salen inmediatamente a su encuentro, mientras, recordamos, está custodiado por la policía. Cuando los padres entran al centro policial un funcionario les dice: "ya no está, se hartó y se retiró... se fue" (32'28" del metraje), comenzando un duelo y un castigo en forma de ausencia que dura hasta nuestros días. Se trata, por tanto, de un tipo de violencia sutil, intangible, por parte del Estado, que se opone a las atrocidades explícitas de los narcos, pero en un contexto social y político en que son igual de terroríficas y, acaso, las caras diferentes de una misma moneda.

## Conclusiones

El análisis de las tres esferas de producción estética del universo narco, la serie de Netflix *Narcos* (2015), el documental *Ni vivos ni muertos* Mastrogiovanni, 2015) y la ficción *Loving Pablo* (León de Aranoa, 2015), confirma, a nuestro juicio, la hipótesis de partida de esta investigación: el mundo narco está sufriendo una transformación estética lejos de una mera función informativa deontológica, pese a la introducción de imágenes de informativo en la serie *Narcos* y el respeto al diseño de arte en *Loving Pablo*. Sólo el documental *Ni vivos ni muertos* posee cierta identidad visual alejada de la estética cinematográfica para, con un discurso clásico periodístico de cámara al hombro, tratar de plasmar la realidad de espaldas al discurso estetizante, por más que posea cierta percha informativa, innegable en todos los tres casos analizados. El discurso de la violencia está tan asumido por el receptor que lo verdaderamente provocador es mostrar la ausencia. Lo verdaderamente desgarrador es ponernos contra el espejo y poder ver a un *nadie*.

Desde un plano más pedagógico, consideramos que el microanálisis realizado puede suponer un referente para jóvenes investigadores y estudiosos que, por edad, no conocieron esos años 80 del siglo pasado y cuyo acercamiento a este particular sólo se debe a la cinematografía y las series de Netflix pues, como se comprobó, la maquinaria de producción estética de Hollywood ofrece una visión de la historia muy alejada de la realidad. Y lo hace, además, con un componente postcolonial muy obvio (los países latinoamericanos no serían más que – según esta lógica – *narcoestados* fallidos, que no supieron construir una democracia de libre mercado, en el fondo).

Por último, creemos que la propuesta audiovisual *Ni vivos ni muertos* ofrece una visión sencilla (que no simple) de una parte tangencial – aunque quizás sea la menos conocida de la realidad narco en Europa – como son las desapariciones forzadas. En el paso del libro al documental (este último firmado, además del autor del libro, por el documentalista Luis Ramírez Guzmán), la fuerza de las imágenes asalta de manera descarnada la narración que, negro sobre blanco, aporta el libro.

El documental *Ni vivos ni muertos* pone el foco de la obra, en buena medida, en las familias de las víctimas, y no en la propia víctima, pues son vistas como una amenaza y son depositarias de la búsqueda perpetua de los restos de su familiar ajusticiado. Además, introduce un elemento novedoso al vincular, como hemos visto, el *modus operandi* del delincuente narco a una parte de los servidores públicos que deberían combatirlos. Esta propuesta, que de las tres analizadas es, con mucho, la de más reducido presupuesto es, sin embargo, la que más cercanía ofrece con lo descrito, en virtud de un código deontológico de veracidad (no necesariamente estético en su discurso audiovisual) pero que no renuncia a vertebrar un discurso lleno de aristas en lo narrativo. Así muestra su final, un final con altura que opone las imágenes de la jura del presidente Mexicano Enrique Peña Nieto – con toda la pompa institucional que conlleva – frente a las imágenes de las revueltas en las calles como protestas por sus políticas. Todo ello visualmente enfrentado a las imágenes de la familia del desaparecido niño Alan, en un humilde cementerio, aplaudiendo y llorando su ausencia. Es, desde lo audiovisual, un quiasmo narrativo que nos lleva a pensar, como espectadores, que buena parte de las consecuencias sociales en América Latina derivan de la estructura que las rige.

### Bibliografía

- ALBISTUR, Gerardo. “El debate sobre el fascismo latinoamericano. Nociones marxistas para explicar las dictaduras”. *Confluente*, Bologna, Vol. X, No. 2, 2018. (pp. 34-56).
- BARNOUW, Erik. *Documental: historia y estilo*. Barcelona, Gedisa, 1996.

- BLANCO, Manuel. *Cine y semiótica. La teoría del Emplazamiento / Desplazamiento aplicada al cine y la publicidad en la era Netflix*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2020.
- APUD, Ismael y ROMANÍ, Oriol. "La encrucijada de la adicción. Distintos modelos en el estudio de la drogodependencia". *Salud y Droga*, Alicante, Vol. 16. Núm. 2, 2016. (pp. 115-125).
- BALLETTA, Edoardo. "Un pasado que no pasa: la reconstrucción de la memoria en Néstor Perlongher, de Auschwitz a la ESMA", en Bresciano, Juan Andrés: *El tiempo presente como campo historiográfico: ensayos teóricos y estudios de casos*. Montevideo, Ediciones Cruz del Sur, 2010 (pp. 341-355).
- CAÑÓN Voirin, Julio Lisandro y CUNHA, Diogo. "El debate sobre el fascismo latinoamericano. Nociones marxistas para explicar las dictaduras". *Confluenze*, Bologna, Vol. X, No. 2, 2018, pp. 1-3.
- CARRERA, Pilar y TALENS, Jenaro. *El relato documental*. Madrid, Cátedra, 2018.
- CASETTI, Francesco y DI CHIO, Federico. *Cómo analizar un film*. Madrid, Paidós, 1991.
- CHOMSKY, Noam. *Perspectivas sobre el poder*. Barcelona, Hipatia, 2001.
- DIAMANTE, Julio. *De la idea al film*. Madrid, Cátedra, 2010.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. *La identidad excesiva*. Madrid, Nueva Biblioteca, 2009.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. "La cultura de viñeta", en *Manual de historia de Colombia*. Tomo III. (pp. 447-452). Bogotá, Colcultura, 1980.
- KLEIN, Naomi. *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Madrid, Paidós, 2007.
- MARZAL, Javier. "El análisis fílmico en la era de las multipantallas", *Comunicar*. Universidad de Huelva. N. 29, 2007. (pp. 63-68).
- MASTROGIOVANNI, Federico. *Ni vivos ni muertos*. Barcelona, Grijalbo, 2014.
- MEJÍA QUINTANA, Óscar. "Cultura política y justicia mafiosa en Colombia", *Diálogos de Saberes*. Bogotá, N. 48, 2018. (pp. 91-108).
- MOINE, Raphaëlle. *Les genres du cinema*. París, Nathan, 2002.
- MURILLO TENORIO, Ilse Mayté. "Imágenes e imaginarios de la (narco)violencia desde la ficción en el cine mexicano contemporáneo", *Imagonautas: revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales*. Ciudad de México, N. 12, 2018. (pp. 86-108).
- PÉREZ RUFÍ, José Patricio y JODÁR MARÍN, Juan Ángel. "Análisis de la edición, la postproducción y el diseño gráfico en el "opening" de la serie Narcos (Netflix): una propuesta de microanálisis fílmico para una secuencia de apertura para televisión", *Index Comunicación*, Madrid, N. 8, 2018. (pp. 31-55).
- RINCÓN, Omar. "No somos narcos pero sí Pablo" en GIRALDO LUQUE, Santiago (Ed.), *¿Por qué amamos a Pablo Escobar?* Barcelona, UOC, 2018. (pp. 51-70)



- SABBAG, Robert. *Ciego de nieve*. Madrid, Capitán Swing, 2013.
- SARABIA GUEDES, Esteban Alejandro. “¿Plata o plomo?, la sociedad colombiana en el universo Narcos”, *Quaderns*, Alicante, N. 13, 2018. (pp. 103-115).
- TORRES MARTÍNEZ, María. “Las mil muertes del cuerpo. Iconografías del crimen, estéticas del miedo en el México narco”, *Revista Historia Autónoma*, Madrid, UAM, Vol., N. 3, 2013. (pp. 157-179).
- VILLAMIL URIARTE, Raúl René. “México en llamas (del terror del estado al horror comunitario)”, *El Cotidiano*, Ciudad de México, N. 200, 2016. (pp. 157-168).
- ZUNZUNEGUI, Santos. *La mirada Plural*. Madrid, 2007.

### Filmografía

- DE ARAONA, León (dir.). *Loving Pablo*. 2017.
- DEMME, Ted (dir.). *Blow*. 2001.
- MASTROGIOVANNI, Federico (dir.). *Ni vivos ni muertos*. 2014.
- PADILHA, Jose (dir.). *Narcos*. 2015-actualmente.

### Manuel Blanco Pérez

Es Ldo. en Filología Hispánica y Doctor en Comunicación y Literatura. Profesor de Comunicación y Ciencias Sociales en la Universidad de Cádiz. Autor de varios artículos científicos y varios libros cuyo último título es: *Cine y Semiótica: la teoría del Emplazamieto / Desplazamiento aplicado al cine y la publicidad en la era Netflix* (Universidad de Salamanca). Como cineasta su ópera prima es *Al sur del sur* (2018, Seville European Film Festival -SEFF- XV, Festival Iberoamericano de Huelva, actualmente en Filmin).

**Contacto:** manuel.blanco@uca.es

**Recibido:** 30-12-2019

**Aceptado:** 31-05-2020