

La enunciación de la identidad marginal:  
el Justiciero en el melodrama de la narcocultura mexicana

Supervisor:  
Dr. N. Timmer

Eline C. Bongertman  
(s0509221)  
ResMA Latin American Studies  
Julio de 2014  
(31.856 palabras)

“Nevertheless, until a completely new politics – that is, a politics no longer founded on the *exceptio* of bare life – is at hand, every theory and every praxis will remain imprisoned and immobile, and the “beautiful day” of life will be given citizenship only either through blood and death or in the perfect senselessness to which the society of the spectacle condemns it.”

AGAMBEN, *HOMO SACER* 13

Para Andrés

*Be the stronger version of yourself*

## ÍNDICE

Introducción .....	6
Capítulo I – Estado de la cuestión: la narcocultura .....	9
‘Lo narco’: ¿generalización o concepto englobado? .....	11
El contexto de lo ‘narco’ en México: violencia excesiva y territorio fronterizo .....	13
Hacia una conceptualización de ‘lo narco’: <i>Violence Without Guilt: Ethical Narratives From the Global South</i> .....	15
El espacio gris: lo ético y la enunciación de la identidad .....	19
Capítulo III – Metodología .....	21
La narrativa de violencia en los márgenes de Latinoamérica .....	22
El narcodrama y sus modos de sufrir: el melodrama .....	24
La identificación de los elementos genéricos: una semiología de códigos .....	27
Capítulo II – Teoría del ser humano en un estado de violencia: al margen de la sociedad .....	30
Benjamin y su crítica a la violencia .....	31
La violencia divina .....	33
Los integrantes de un acto violento y la culpa .....	36
La culpa y el castigo .....	37
La enunciación de la vida desde los márgenes de la sociedad .....	39
Capítulo IV - Identidad y posesión corporal en <i>Miss Bala</i> .....	41
Miss Bala y los radares del sistema narco: el cuerpo como moneda de cambio .....	42
El cuerpo como propiedad .....	48
El cuerpo como vida desnuda .....	50
El desencanto y el Justiciero .....	52
Capítulo V - El “pinche gobierno” y la justicia en <i>Días de Gracia</i> .....	54
Los argumentos visuales retóricos y el peso universal del secuestro .....	56
La culpa en una ciudad de inocentes .....	58
El modo melodramático en <i>Días de Gracia</i> : “los chingones tenían que hacer cosas cabrones para que se hiciera justicia” .....	60
El Justiciero: Lupe Esparza, la Iguana y la Víctima X .....	62
Conclusión .....	65
Bibliografía .....	70

Anexo A: segmentación de la secuencia 1:05:30 - 1:12:31 (*Días de Gracia*) .....73

## INTRODUCCIÓN

En los edificios de la Secretaría de la Defensa Nacional Mexicana hay un museo del narcotráfico. La sala denominada 'Narcocultura' exhibe las joyas, las armas y la vestimenta de los narcotraficantes (Maihold 64). De esta manera, la narcocultura se expresa no solamente por medio del estilo de los narcos mismos, sino también por una cultura popular que acompaña a esa ostentación, como por ejemplo los 'narcocorridos' y otras manifestaciones tanto en el cine como en las telenovelas. Gilberto Giménez, en su estudio de la relación entre la identidad y la cultura, opina que –específicamente en México– conceptos referentes a identidades colectivas, como 'la identidad mexicana' o 'la cultura del narco', son inventados y empleados con alta frecuencia. El autor argumenta que estos conceptos tienen un aspecto de auto-creación, en el sentido de que estas identidades existen gracias al empleo del término (6). La existencia de telenovelas, películas y museos de 'narcocultura' en relación con la ostentación que apuntó Maihold puede, por un lado, ilustrar como se ha creado una cultura que se está integrando en la 'identidad mexicana' debido a su invención. Pero también es posible percibir estas muestras de la narcocultura como representación de la violencia que es realidad en la vida de muchos mexicanos que tienen esta popularización como único recurso para volverse parte de la narrativa nacional.

En esta tesis se analiza el concepto de 'narcocultura' y su influencia en la creación de la narrativa nacional de México. En la literatura académica sobre este tema, discutida en el primer capítulo, se resalta la percepción de este género como una forma de ostentación. Según ese punto de vista, el estado violento en el que se encuentra el país fomenta la creación de obras artísticas inspiradas en todo lo que es 'narco', pero esas obras fueron creadas con objetivos comerciales y no pueden resolver el problema de los que viven en los márgenes de la sociedad (así como son retratados en la obras de la narcocultura).

Estos últimos grupos no ocupan una posición visible en la narrativa nacional, ni pueden enunciar una identidad propia o reconocida. Esa percepción específica de la crítica sobre la narcocultura como un género de ostentación, lleva a una crítica académica que no siempre trata detalladamente la ética representada en las obras de este género, ni a la reflexión ética que provoca en el espectador o lector. Además, los autores discutidos en el primer capítulo frecuentemente hablan de esa cultura de lo narco de un modo generalizador, aplicando el concepto tanto a México como a

Colombia, pero la manifestación del género en los dos países no es igual. El objetivo de este trabajo es conectar lo específico de 'la obra narco' con la teoría sobre la ética en el estado de excepción. El alcance de esta tesis no permite hacer esto para 'la narcocultura' en general, ni comparar la forma en que ocurre entre México y Colombia.

Así, esta tesina está circunscrita a la narcocultura mexicana porque ha sido estudiada más exhaustivamente y con mayor atención desde el aspecto ético.<sup>1</sup> La mayoría de los artículos y libros sobre la narcocultura mexicana discuten los narcocorridos.<sup>2</sup> Por otra parte, para abrir la discusión de otro género adentro de esta subcultura, se considera sólo el cine de carácter dramático: el narcodrama. Lo que se refleja en el análisis a dos películas: *Miss Bala* y *Días de Gracia*, ambas del año 2011. Son películas recientes y además, las dos tienen cierto estilo 'Hollywood': un presupuesto amplio, música dramática, un estilo visual muy elaborado y con la ayuda de actores famosos. Con la elección de estas películas comerciales, que incluyen también la ostentación, quiero mostrar que lo característico del narcocine mexicano es que emplea tanto elementos estéticos como una crítica social. El planteamiento de este trabajo es que esa crítica es implícita, a través del juego con las características de dos géneros conocidos: el detective y el melodrama. Además, se muestra que la crítica social tiene una relación con la posición del individuo marginado en la sociedad mexicana.

Por lo tanto, la hipótesis central de esta tesis es que el narcodrama mexicano, a través de un juego con las expectativas del espectador, muestra y al mismo tiempo es parte de la creación de *una cultura de impunidad*. Lo anterior está en contraste con *la cultura de miedo* y *la cultura de excepción* que surgen en la teoría discutida en el primer capítulo. Esa cultura de impunidad reconoce que en la sociedad actual el valor de la vida y de la ciudadanía ha cambiado, y que en vez de evitar o aceptar este proceso, vale la pena sufrir en público para volver a formar parte de la narrativa nacional.

Después del estado de la cuestión, en que se trata la discusión académica sobre la narcocultura y explicar el origen de la hipótesis planteada, se sugiere una metodología para aplicarla en el segundo capítulo. Como el detective y el melodrama son los dos géneros con los que el narcodrama juega, es necesario destacar algunas características generales y nombrar como han sido relacionadas con el narcodrama o los géneros de violencia en Latinoamérica en general. Además, el mayor enfoque de este juego se centra en la ausencia del razonamiento en la resolución de misterios criminales, la dinámica

1 Con lo 'ético' o 'la ética' me refiero a un conjunto de ideas, descrito por Anthony Kenny como un "sistema de moralidad" (922) [traducción propia]. Este término aplico tanto a las ideas en la sociedad sobre lo que es un comportamiento correcto del ser humano y sobre lo que es justo, como a la expresión de esas ideas en la cultura popular y su estudio académico. Kenny, Anthony. *A New History of Western Philosophy*. Oxford: Clarendon Press, 2007. Edición de 2012.

2 Para una referencia a algunos autores relevantes, consulte el estado de cuestión.

social y la falta de un carácter justiciero entre los personajes del narcodrama. De modo que estos tres elementos abren un espacio de reflexión ética, tanto literalmente en las narrativas, como en el espectador. En esa percepción, considero que el narcodrama se refiere a lo policíaco como un género, mientras imita *el modo* melodramático. Finalmente, se introducen algunas herramientas de análisis de Eco y Genette, para poder completar el análisis de las dos películas.

Para poder aplicar la hipótesis a *Miss Bala* y *Días de Gracia*, es necesario en primer lugar definir qué ética puede ser discutida y pensada a partir del narcodrama. Como los autores discutidos en el estado de la cuestión no elaboran el tema ético exhaustivamente, se incluyen las ideas de algunos teóricos relevantes para ello, como Walter Benjamin con su concepto de 'violencia divina', la diferenciación entre el derecho natural y el derecho positivo, y la violencia divina y la violencia mítica. Esto permite caracterizar a la violencia retratada en las películas. También son temas relevantes en esa discusión la culpa y el castigo, que están frecuentemente relacionados con la cultura de impunidad que se intenta discernir de las películas del narcodrama. Así, se explora el estatus del ciudadano en medio de las circunstancias de violencia y impunidad, para alcanzar al tema de la enunciación del individuo marginado. De esta manera, el subalterno puede ser incluido en el imaginario nacional a través de la definición pública de lo que *no* se puede mostrar a través de los métodos legales, tratando el narcodrama como una posibilidad para contar una historia.

En los capítulos IV y V se analizan *Miss Bala* y *Días de Gracia* respectivamente. Con la ayuda de las herramientas de Eco y Genette, se identifican los elementos del detective y del melodrama con los juegos del narcodrama. Ese juego se relaciona con los temas de la dinámica social en una jerarquía que se basa en la ley de la calle en vez de la ley estatal, la culpa, el castigo y el lugar que una persona marginada ocupa en la sociedad mexicana. A continuación, se reflexiona en qué sentido el juego de los géneros también implica una reflexión ética, por lo cual en la conclusión se combina la teoría y la metodología con el análisis en sí, para constatar hasta qué punto este producto permite contestar a las preguntas que surgen a partir de la hipótesis.



## **CAPÍTULO I – ESTADO DE LA CUESTIÓN: LA NARCOCULTURA**

Los chingones tenían que hacer cosas cabrones para que se hiciera justicia.

COMANDANTE JOSÉ (DÍAS DE GRACIA)

En este capítulo, se discute la literatura académica sobre la llamada 'narcocultura'. Tanto las películas que analizo en esta tesis, como la temática de la ética en circunstancias de violencia están vinculadas íntimamente con la cultura narco. Es difícil establecer los orígenes de ese fenómeno, conocido por nombres diferentes (la cultura narco, la narcocultura, la narco cultura, lo narco). La transición del prefijo 'narco-' usado como referencia a una sustancia adictiva hacia una palabra que indica una (sub)cultura específica, fue una transición gradual en la que poco a poco volvió a formar parte del lenguaje común (Ovalle 117). La cultura se ha estudiado como concepto en general, pero casi siempre en relación directa con los países que la emplean: México y Colombia. Valenzuela (2012) explica cómo 'la guerra contra el mal' –la cual hace referencia a políticas públicas de los Estados Unidos dirigidas a combatir el tráfico de drogas, la inmigración ilegal y el terrorismo– ha sido el elemento gatillador para la existencia de una contracultura del 'narco'.

En los países productores y transportadores de drogas ha aumentado el nivel de violencia y muerte desde el comienzo de la guerra contra las drogas, empezada en el 2001 por el gobierno de George W. Bush (Valenzuela 2012: 96-97). Los estados afectados, especialmente el mexicano y el colombiano, obtuvieron un carácter 'adulterado' debido a la infiltración del crimen organizado en las instituciones estatales. Esto conllevó un aumento en la paralegalidad y lo que Zygmunt Bauman llama el 'miedo derivativo': un miedo colectivo a convertirse en "víctima de" y "ser vulnerable" a la violencia ejercida por sectores de la sociedad hacia las personas en cuestión que no forman parte de estos grupos (Bauman 3). El éxito comercial de la narcocultura y la absorción de muchos jóvenes por el sector criminal se debe a una falta de métodos formales o legales para adelantar en la vida (Valenzuela 2012: 98-100).

¿Qué es entonces esa cultura narco? Según los Maihold se caracteriza como una cultura de la ostentación en que los narcos procuran una "estética del poder basado en los recursos materiales y simbólicos que manejan, y el mensaje es el de la impunidad, el de encontrarse por encima de la ley y su capacidad de imponer su propio orden y su propia justicia" (Maihold 64). Esa cultura en todos los estudios citados en este capítulo es considerada una contracultura, producto de valores hegemónicos y

valores de consumo, pero también cuestiona esas normas. La narcocultura adhiere a valores tradicionales como la religión y la familia, mientras por otro lado idealiza el consumo que proviene de lo menos tradicional (Maihold 65, Benavides 15). Esto quiere decir que a través de canales de los medios de comunicación modernos, con el valor principal del consumo y lo comercial (películas estilo Hollywood, telenovelas y canciones populares, un estilo de vestirse de lujo que se ha vuelto común en muchos sectores sociales), se establece una forma de ser: una subcultura. Pero lo que es expresado, relativo al contenido, es un descontento con la situación política, económica y social actual y una vuelta a los valores históricos del pueblo respectivo (dependiendo del país). Los autores que cito a lo largo de este capítulo refieren a esa cultura con nombres diferentes, como por ejemplo 'narcocultura' (Córdova, Maihold, Ramírez Pimienta, Valenzuela), 'lo narco' (Rincón), 'narcoestética' (Rincón) y 'narco-folklore' (Campbell). Las dos formas principales de producción de esa cultura que han sido estudiadas por académicos son los 'narcocorridos' mexicanos y el 'narcodrama' de los dos países –que se expresan tanto en el cine como en las telenovelas melodramáticas–. Lo que marca cada uno de estos términos es el prefijo 'narco-' que ya no se refiere al aspecto narcótico de las drogas, sino a un imaginario sobre 'el narco': el traficante de drogas (Prieto Osorno citado en Maihold 67).<sup>3</sup>

Maihold y Herlinghaus reconocen un aspecto de autodefinición en la narcocultura (Maihold 67 y Herlinghaus, *Violence without guilt* 59), lo que coincide con la teoría de Giménez de que una identidad puede ser 'performativa' cuando la enunciación de un discurso identitario asegura la existencia de dicha identidad.<sup>4</sup> Esto implica que lo que es imaginado sobre 'el narco' a través de los medios de comunicación, después volvió a formar parte del contexto del tráfico de drogas: se empezó a cumplir con la imagen presentada por la sociedad. Esos narcos han adquirido respeto en sus comunidades por dar una mayor cantidad de beneficios que el estado, lo cual les sirve de respaldo social, hasta tal punto que algunos obtuvieron un estatus de santo, como Jesús Malverde y San Nazario (Córdova 211 y Maihold 87).

La identidad narco que se ha construido con este discurso emplea ciertos códigos de conducta.

“Los mecanismos impuestos o aprendidos por las necesidades de sobrevivencia y la reproducción como células y moléculas de poder, enfrentadas entre sí y contra la legalidad del sistema, obligó (sic) a los grupos del crimen organizado a construir un soterrado esquema de pautas de comportamiento” (Córdova 226).

Los símbolos empleados por los narcos han tenido una influencia en la sociedad, debido a la

3 Prieto Osorno, Alexander. 'Las aventuras del prefijo *narco*-V. La narcoliteratura'. En: [Centro Virtual Cervantes](#). 2007.

4 El término 'performativo' se refiere a la teoría de J.L. Austin de una enunciación que no solamente tiene un aspecto constatativo, sino uno de creación. Austin, J.L. 'Performative Utterances.' Vincent B. Leitch (ed.). [The Norton Anthology of Theory and Criticism](#). New York/London: Norton & Company, 2001. 1427-1441.

apropiación de la cultura pertinente en los medios de comunicación, y por la producción artística que se basa en los valores narco, que se centran en la herramienta de la violencia para el mantenimiento de una estructura de poder. Los símbolos no son todos específicamente destacados en una lista por los autores discutidos, sino nombrados de forma separada a lo largo de sus análisis —como por ejemplo las joyas, los carros, las armas, la música, cierto registro de vocabulario, la referencia a la lealtad y el castigo de la muerte en caso de traición (Valenzuela 2010), los símbolos y valores religiosos y hasta cierta arquitectura específica basada en el estilo de las villas de playa de Miami (Maihold, Rincón). El empleo común de tales símbolos da lugar a un imaginario público en el que se puede avanzar en la escala social con el uso de las herramientas del narco. La construcción de identidad que resulta es un cuchillo de doble filo: el imaginario es construido por los medios de comunicación y la producción artística, y el consumidor se apropia de los elementos transmitidos en su identidad, lo que legitima el uso de los símbolos relevantes (Córdova 226-234). Un ejemplo de una forma en que un aspecto de la cultura narco es usado de forma individual e integrado en la sociedad, es la orientación espacial y temporal en la Ciudad Juárez: se refiere a lugares en términos de quién ha sido asesinado, dónde y también las historias personales que tienen como elementos centrales la culpabilidad y el faroleo, porque esto establece un lugar común en la comunicación entre individuos (Campbell 53-64).

### **‘Lo narco’: ¿generalización o concepto englobado?**

Es notable que, a pesar del uso variado del prefijo ‘narco-’ en combinación con diferentes fenómenos culturales, todos los autores asumen implícitamente la existencia de alguna narcocultura general, como si fuera un concepto universal, que inevitablemente es consecuencia de la existencia del narcotráfico en América Latina. Si esa cultura existiera de tal modo general, haría falta un estudio conceptual que trascienda las fronteras de los países que exhiben las características específicas de dicha cultura. Los estudios académicos generalmente eligen un aspecto específico como el narcocorrido mexicano (Herlinghaus, Maihold, Ramírez Pimienta, Valenzuela), o las telenovelas (Bialowas Pobutsky, Herlinghaus, Maihold), o la expresión de la narcocultura en una región particular (Campbell, Córdova, Rincón), sin volver a establecer un enlace entre su objeto de estudio y esa narcocultura universal. El estudio de lo referido en los medios de comunicación es necesario, para dar visibilidad a lo existente, porque sirve de ilustración de las formas diferentes en que se ha manifestado ‘lo narco’ en México en contraste con Colombia. Sin embargo, un análisis comparativo entre la narcocultura de los dos países y cierta narcocultura ‘general’ o conceptual excedería el alcance de este

estudio. Por lo tanto, se propone relacionar el 'narcocine' de México con la teoría general pertinente, para llegar a un análisis que vincule profundamente la estética y la narrativa de este medio con una ética más allá de lo literario. Enseguida, se discute la decisión de restringir el análisis en México y en el contexto mexicano de la narcocultura.

La determinación de estudiar la narcocultura mexicana, en vez de la colombiana, se relaciona con los estudios académicos realizados hasta este momento. A pesar de que el ámbito narco en Colombia posee claramente un alto grado de violencia, en el estudio académico la mayor atención se presta a la ostentación. Por lo tanto, Rincón considera 'lo narco' generalmente como una estética y no como una ética, la cual es usada por la sociedad en general y no solamente los narcos (Rincón 147).

"Lo narco es una estética, pero una forma de pensar, pero una ética del triunfo rápido, pero un gusto excesivo, pero una cultura de ostentación. Una cultura del todo vale para salir de pobre, una afirmación pública de que para qué se es rico si no es para lucirlo y exhibirlo. El método para adquirir esta cultura es solo uno: tener billete, armas, mujeres silicona, música estridente, vestuario llamativo, vivienda expresiva y visaje en autos y objetos. Ah... ¡y moral católica!" (Rincón 148).

Esa forma de pensar, según el autor, es ya parte de la cultura colombiana. Incluso el anterior presidente Uribe usaba un lenguaje que se atribuye al narco (Rincón 150). Esa estética como acabo de describir es considerada como la estética para adultos, porque hay otra estética de los jóvenes: la 'sicaresca' en la que los adolescentes quieren hacer "contar al personaje joven, explotar la fuerza de su lenguaje y su carácter de héroe efímero y marginal, decir que la vida es un tránsito acelerado mientras se goza el vértigo de un relato efectista con tono realista" (Rincón 153).

Las diferentes formas en que la cultura de narcos y sicarios que ocurre en Colombia son en la popularidad de los corridos mexicanos y en la alta producción de telenovelas como por ejemplo 'Sin tetas no hay paraíso' y 'El cartel (de los sapos)' (Rincón 156-160). El éxito de series como éstas se debe a la curiosidad del público sobre el funcionamiento del mundo narco, y una correspondencia entre el contenido de las historias y lo que está de moda estéticamente. Aunque existe una respuesta fuerte en contra de los estereotipos presentados en las telenovelas y películas de contenido narco, destacan algunos 'males sociales' que merecen ser discutidos, como por ejemplo la alta ocurrencia de mujeres jóvenes que trabajan en la prostitución (Bialowas Pobutsky). Por otro lado, también ejerce un poder de atracción sobre el público de

las comunidades desposeídas que se asoman a la modernidad y solo han encontrado en el dinero la posibilidad de existir en el mundo; y ese dinero que compra todo se consigue con lo narco, lo ilegal, la corrupción y el poder político" (Rincón 162).

### **El contexto de lo 'narco' en México: violencia excesiva y territorio fronterizo**

La narcocultura mexicana por otro lado, ha sido descrita más exhaustivamente en el sentido de conectar su presencia no solamente con las circunstancias económicas de las personas marginadas, sino también a la identidad mexicana en general y la reflexión ética o filosófica que podemos tener a partir de las expresiones narco. Esto provee en más material académico para un estudio tal como lo he propuesto. De las expresiones culturales mexicanas que emplean los códigos narco, la más estudiada ha sido el narcocorrido del norte de México. Este tipo de música ha existido ya desde los años treinta del siglo pasado y se ha evolucionado durante las últimas décadas (Ramírez Pimienta 2007: 255). Los corridos anteriores se basaron en una historia de contrabando en la frontera con los Estados Unidos. La introducción del tráfico de drogas por los colombianos añadió un elemento más dramático y peligroso a un sector informal ya existente (Benavides 17). Desde la inauguración de Calderón a finales de 2006, la guerra contra las drogas ha sido implementada en el país, lo cual ha aumentado la violencia. Las manifestaciones recientes del narcocorrido muestran un tono más violento y son llamadas 'corridos alterados', o parte de un 'Movimiento Alterado', comercializado por los gemelos Valenzuela. Los artistas que usan este estilo ya no se centran en el tema de la parranda, sino en el de la 'hiperviolencia' (Ramírez Pimienta, 2013: 305-307). Lo extremadamente violento también se puede percibir en los llamados 'narcomensajes' que son dejados al lado de cuerpos víctimas de la violencia (Ramírez Pimienta 2013: 324). Esos corridos violentos han sido a veces censurados por el gobierno mexicano, debido a la influencia que cree que puede tener en los jóvenes, pero es difícil saber si los corridos son apoyados por los traficantes de drogas, o si funcionan más como una especie de diarios como si fuera parte de la prensa sensacionalista (Maihold 74 y 79).

Los narcocorridos tienen un aspecto melodramático en que la miseria de la sociedad mexicana es empujada al límite. La magnificación de la violencia muestra el afecto que tiene sobre el público de una forma directa. Así son presentados claramente los valores del narco, como la lealtad y el odio a la traición, lo cual tiene un resultado de instigación de miedo en el público. Por esa idea implicada (que la inserción en el sistema narco no tiene salida), la muerte ocupa un lugar importante como símbolo narco (Valenzuela 2010). En un contexto en el que entonces la supervivencia ocupa un lugar central, el código estatal –la ley– se ve como ilógico y en contra de la sociedad (Campbell 52). Ramírez Pimienta argumenta que la ostentación ya no tiene un lugar principal en el narcocorrido, ahora que ese lugar ha sido ocupado por la violencia (Ramírez Pimienta 2013: 307). Esto marca una diferencia entre el estudio

de la narcocultura actual mexicana y colombiana, porque en el estudio de la última, la ostentación tiene un lugar central todavía.

Shaul Schwarz muestra en su documental sociológico y periodístico *Narco Cultura* (2013), a través de entrevistas con una larga cantidad de personas en el área fronteriza entre México y Estados Unidos, el aspecto de auto-creación de una sociedad que vive con los valores de esa narcocultura. Las escenas de conversación con los músicos y productores de los corridos (tanto en el Norte de México, como en el Sur de Estados Unidos) muestran que los artistas han desarrollado un carácter de narco completo (a pesar de ser músicos en vez de narcotraficantes), incluyendo la ostentación de casas, tumbas, carros y vestimenta, y un lugar central para las armas. El público que frecuenta los conciertos persigue un estilo de vida similar, porque 'lo narco' provee una forma de expresión para destacar una identidad. La integración de los signos de esa identidad en la sociedad es muy intensa, lo que es mostrado de la forma más acertada en la escena en que uno de los músicos está paseando con su hijo. Edgar Quintero, cantante de los 'BuKanas de Culiacán', escribe canciones a petición de narcotraficantes mexicanos, aunque él mismo nunca ha ido a México. Canta y habla conforme la imagen de la vida que se ha creado de un narcotraficante que vive en una finca en Sinaloa y eso es lo que enseña a su hijo estadounidense. Durante el paseo, vemos a Edgar cantando una de sus canciones para enseñarla a su hijo. La escena termina con un *close-up* del niño que tiene solamente unos tres años de edad, cantando en su tricicleta que "somos sanguinarios, locos bien ondeados, nos gusta matar." Schwarz muestra a través de las entrevistas que la narrativa de la música y del cine está formando parte de un modo de vivir —existe una integración entre ficción de violencia y forma de ser ciudadano—, porque esa violencia parece estar bailando en una cuerda floja entre ficción y realidad.

Un elemento específico para la narcocultura de México es la ubicación del país en la frontera con los Estados Unidos.

"In many ways, it is out of the frustration with the border scarecrow of a falsely democratic image of the northern empire that the specter of being "illegal", like that of being a narco, is embraced and positively imagined and receives its daily sustenance as well" (Benavides 112).

Las circunstancias de los 'norteños' que se relacionan con la ilegalidad y las maquiladoras, crean un espacio para el éxito del narcodrama, porque ofrece una forma de escapar de la opresión que muchos sufren. Kunz (129) argumenta que las narrativas fronterizas no investigan tanto la frontera entre dos naciones, sino que se explora la "región periférica" como representación de la sociedad mexicana en sí. Así se puede crear otra identidad con una nueva moralidad que se basa en algo más primitivo: en el

narcodrama se expresa la vulnerabilidad de la vida de muchas formas diferentes. En los discursos de la frontera, los estadounidenses poseen cierta inocencia y 'amnesia histórica', lo cual es una forma de violencia también que da legitimidad a los protagonistas del narcodrama, porque no pretenden ser inocentes, pues asumen responsabilidad y reconocen la violencia (Benavides 120-123). El narcodrama logra emplear los estereotipos creados por los Estados Unidos creando la imagen del 'norteño ilegal', mientras se burla de esa misma generalización por medio del estereotipo exagerado. Esto implica también un cambio ético: la vulnerabilidad de la vida justifica la violencia, porque el contexto de vida no es humano y por lo tanto, el código de conducta tampoco. El deseo de liberarse de la violencia para pertenecer a la ciudadanía es reemplazado con el objetivo de usar métodos violentos para ocupar algún espacio determinado en la sociedad, sea este condenado o aceptado (Benavides 124-128).

### **Hacia una conceptualización de 'lo narco': *Violence Without Guilt: Ethical Narratives From the Global South***

En un afán de resumir lo que los autores mencionados han investigado sobre 'la narcocultura', podemos ver que una descripción de lo específico es preferida a una conceptual. Los estudios comentados hasta el momento, tienen un elemento sociológico: describen cómo los medios de comunicación respectivos representan problemas de la sociedad narco y apuntan ejemplos de dichos códigos de conducta y ostentación. Un vínculo entre lo conceptual (la temática pertinente a una narcocultura general, como la violencia y la impunidad) y lo específico (ejemplos de la manifestación de lo narco en los medios de comunicación) parece faltar, porque el estudio académico de la narcocultura tiene un eje más que todo descriptivo, mientras que un eje conceptual sobre la ética en estos contextos de violencia no recibe la mayor atención. Una excepción es el libro *Violence Without Guilt: Ethical Narratives From the Global South*, en el que Hermann Herlinghaus propone ligar un análisis conceptual de la ética que se relaciona con términos como 'la vida desnuda' y 'la violencia divina' con las narrativas de violencia de Latinoamérica. Aunque Herlinghaus no estudia explícitamente la narcocultura, su eje de análisis es 'la vida marginal' latinoamericana, lo cual para el autor se traslapa en muchos sentidos con el narcotráfico.

En el primer capítulo teórico de su libro, Herlinghaus explica que considera innovador el enlace que hace Giorgio Agamben entre la violencia y el concepto de la 'vida desnuda' en el trabajo de Walter Benjamin. Según Herlinghaus, Agamben interpreta los conceptos de 'vida desnuda' y la 'culpa' como conceptos jurídicos, aunque Herlinghaus mismo propone entender la ética como constituida por las

artes, que tiene que ser re-definido cada vez cuando ocurre en un contexto diferente o específico. En este caso, dentro del arte que se relaciona con una vida en circunstancias de violencia (3). Otro aspecto que ha llamado la atención del autor, es el dominio en la crítica literaria de investigar las características de las expresiones culturales marginales, en vez de discutir cómo representan un entorno de vida en circunstancias precarias (4). Estas dos observaciones le llevan a la pregunta que guía su investigación.

“If lettered high reflexivity has a stake in exploring the inner bonds between “qualified life”<sup>5</sup> and the genuine anxieties of those who can best lay claim to it, should reflection not explore, with equal attention in the narratives that have gone very far in addressing “the unspeakable abyss of humanity”, the interruption(s) of civility?”<sup>6</sup> (5)

Para el autor, las narrativas de violencia no son una desviación de la norma de vida ‘cualificada’ (es decir, lo no-marginal), sino una representación de una realidad de vida desnuda, la cual entiende como precaria, en el sentido de que a sus integrantes no se les permite enunciarse para obtener una existencia válida (6). Esto coincide con mi observación anterior de que las preguntas éticas que pueden surgir a partir de estos discursos merecen ser estudiadas, porque los códigos de conducta bajo los que viven las personas en sociedades con narcotráfico, expresan las posibilidades con las que los individuos marginados pueden tratar de conseguir un espacio personal en la sociedad. Es importante prestar atención a la asección hecha por Herlinghaus de que hay una falta de enunciación en los márgenes de la sociedad. ¿Qué quiere decir que las personas marginadas no pueden enunciarse para afirmar su existencia? ¿El hecho de existir una narrativa de la marginalidad no implica una enunciación? ¿Tal vez quiere decir que la enunciación no representa ninguna clase social?

Herlinghaus emplea dos conceptos centrales para el desarrollo de su estudio: *war on affect* y *affective marginalities* (8). El afecto en la marginalidad, para el autor, se encuentra en las emociones creadas por el sistema mundial y se elabora esto con una discusión de la guerra contra las drogas que está ocurriendo mundialmente (9). El texto ‘Crítica a la Violencia’ de Walter Benjamin, que enuncia como la mayor inspiración para su investigación, es elaborado sólo brevemente en relación con esta marginalidad del afecto. Explica que Benjamin escribió sobre la violencia que instaura y preserva la ley, mientras Agamben considera la vida desnuda como un concepto central porque implica la existencia de otra clase de violencia que sería una divina (20). Herlinghaus opina que es imprescindible entender los orígenes de tales conceptos para evaluar la violencia en que se encuentra la marginalidad, para asegurarse de que no haya demasiada distancia entre los conceptos y la realidad (21). Argumenta que las personas que sólo tienen “libertad natural, sin derechos civiles”, tienen que

5 Aquí cita a Aristoteles, citado en Agamben, *Homo Sacer*. 1-2.

6 Franco, Jean. *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge; London: Harvard University Press, 2002. p. 14.



vivir con una culpa permanente a pesar de ser inocentes (22).

Herlinghaus explica que Benjamin en su texto hace una distinción entre la violencia mítica y la divina. El primer tipo, el mítico, sirve para preservar la ley y se basa en un mito, en el sentido de que hay que respetar la ley por el simple hecho de serlo. El origen de la ley se volvió mito porque ya no forma parte del proceso de preservación de ésta. El segundo tipo, el divino, rompe la cadena de culpa, porque sería una violencia que es pura, por razones de justicia en vez de un mito de justicia ya evaporada (22-3). Esto puede estar en contraste con la decisión anterior de Herlinghaus de considerar la culpa como inevitable para los que viven en precariedad. ¿Si la culpa no se puede evitar, cómo es posible la existencia de una violencia divina?

A partir de esa oposición entre violencia mítica y violencia divina, Herlinghaus compara el término de 'culpa' en la religión y en el sistema capitalista y apunta la mayor diferencia: en la religión hay espacio para la penitencia, pero en el capitalismo no: sólo hay un control del sujeto moderno, por medio de la culpa que no se puede quitar (24-5). El autor destaca un punto importante relativo a la traducción del texto alemán de Benjamin a otros idiomas. La palabra alemana *Schuld* es tanto 'culpa' como 'deuda'. Este punto es crucial en la exposición de Herlinghaus, porque la deuda es la versión secular de la culpa cristiana, pero aquí no existe la penitencia según el autor (26). Entonces su propuesta es una vuelta a esta temática.

"The narrative spaces that I address in the next chapters as global localizations are to be understood in their peculiar relationships to a war on affect that succeeds in concealing the conditions of both psychic repression and economic oppression, demanding that specific attention be given to the non representative territories of the West". (28)

A partir de este comentario, inmediatamente nombra los dos asuntos centrales en su investigación: la pregunta sobre cómo se quita la culpa en esta situación, y las opresiones de vida en tales condiciones.

En la segunda parte de su libro, sobre los narcocorridos mexicanos, Herlinghaus discute de diferentes formas esas opresiones de la vida marginal que propuso estudiar. Los dos grupos que el autor considera como los más afectados, son los migrantes y los desempleados. Los cuerpos de las personas que pertenecen a estas dos categorías son empleados por sistemas de mantenimiento de fronteras y el mercado global. Los corridos nacen de ese espacio en el que rige la biopolítica y donde "la vida se vuelve un asunto de política, la cual determina la esencia y la materialidad de la vida" (73)<sup>7</sup>. En tal espacio la temática de la justicia se refleja en un sufrimiento que provoca un acercamiento de los

7 Aquí Herlinghaus cita a Eric Santner. *On Creaturely Life: Rilke, Benjamin, Sebald*. Chicago; London: University of Chicago Press, 2006. 12-13.

límites de la razón humana, por medio de la presencia de violencia trágica y una falta estructural de soberanía del individuo. Esto hace que un individuo no posea las herramientas necesarias para poder desafiar la moral estatal vigente y es víctima de circunstancias (74-5). Para Herlinghaus esos individuos son más que todo víctimas del sistema capitalista, y eso incluye el sistema del narcotráfico que también emplea una práctica de inclusión y exclusión.

Lo demás del estudio de Herlinghaus se concentra en reflexiones sobre "la excepción". Su punto de partida es un texto de Walter Benjamin sobre la Historia, en que el filósofo explica que en un estado en el que la emergencia es la norma, la excepción pierde su valor inicial.<sup>8</sup> El no poder tener un lugar en la sociedad es la regla, y no la excepción, y se pregunta cómo entonces sus acciones pueden tener un significado. Según el autor, la respuesta se encuentra en esa permanencia: se genera una cultura en la que la vida ha perdido su valor esencial. Es adentro de ese espacio que tienen los jóvenes un significado (112). Esa cultura en que la vida no es la norma, es diferente de la cultura de miedo de la que habla Valenzuela (2012: 98-100). En una cultura de miedo hay un deseo por "una existencia de ciudadanía" que es incompatible con la violencia, mientras en "una cultura de excepción" la muerte rige la vida (Herlinghaus 112). Herlinghaus se pregunta donde queda entonces "la excepción" si la violencia está en todas partes, pero no parece tener una respuesta. Este estudio propone otro eje para la percepción de esa cultura. En el análisis de las dos películas se pretende demostrar que se puede percibir una cultura de *impunidad*: el reconocimiento del valor cambiado de la vida y la ciudadanía, pero con el énfasis en el sufrimiento que surge de un entorno en que la justicia no es ejercida. Por eso, ni el deseo de escapar de la teoría de la cultura del miedo, ni la aceptación de la pérdida del valor de la vida en la teoría sobre la cultura de excepción pueden responder adecuadamente al sufrimiento: no se puede escapar, pero esto no quiere decir que aceptarlo es la única solución. Cuando la culpa no cae en las personas que causan el sufrimiento social, la cultura popular puede funcionar como arma para poder obtener un lugar visible y público en el cual se apunta lo que no se castiga gracias a esa impunidad.

Herlinghaus concluye su libro con una discusión del cine latinoamericano de violencia, porque le parece que en las últimas dos décadas, se han producido películas que representan una marginalidad que, según el autor, estéticamente excluye el melodrama (174). En el capítulo siguiente, se explica que el melodrama ocupa un papel central en la narcocultura. Eso también es apoyado por la aserción de Herlinghaus de que una temática de violencia se expresa bien con nociones de afecto, para sentirla, y

---

<sup>8</sup> Benjamin, Walter. "On the Concept of History." *Selected Writings*. Vol. 4. Eds. Marcus Bullock, Howard Eiland y Michael W. Jennings. Cambridge; London: Belknap Press of Harvard University Press, 2004-2006. 112.

tiene un lugar en el cine por la posibilidad de mostrar ese afecto con los, por ejemplo, *close-ups* (175). Las películas latinoamericanas de violencia tienen en común un tema central de que el estado no puede ser para todos el que ejerce justicia y el que determina quién es excluido de la sociedad. Herlinghaus ve ese tipo de cine como versiones locales de un fenómeno global, tratando la violencia en general, como concepto. Lo único del cine latinoamericano es que la violencia no sirve de entretenimiento como en Hollywood, sino para desafiar ese modelo para presentar una ética incómoda (181). Las emociones expresadas que hacen sentir al público de cine esa violencia tiene un aspecto realista para Herlinghaus, más que melodramático, porque no tiene una cadena de causa-consecuencia: es violencia distanciada y un modo de vivir (199). Eso sugiere que el autor tiene una percepción del melodrama distinta a los autores que lo discuten teóricamente, tal como quedará constatado en el capítulo siguiente.

### **El espacio gris: lo ético y la enunciación de la identidad**

El ramo teórico que Herlinghaus expone está ligado con ejemplos de marginalidad de afecto, como los narcocorridos mexicanos y el cine colombiano. El empleo del pensamiento de respectivamente Benjamin o Agamben sobre la vida desnuda, violencia divina y la excepción, es uno de extrapolación, en el sentido de que Herlinghaus define algunos puntos de interés. El vínculo que es necesario establecer entre teoría y objeto cultural es propuesto por Herlinghaus, pero no exhaustivamente trabajado. Son exactamente los conceptos de violencia, vida desnuda y culpa, y las interpretaciones diferentes de ellos por parte de los críticos que apuntan los aspectos más relevantes de la ética de la violencia. El espacio gris que se encuentra en esos desacuerdos o usos diferentes de los conceptos nos puede dirigir a los puntos más relevantes de la discusión conceptual del tema, porque son aplicables a los aspectos más incómodos de la narrativa de violencia latinoamericana. Herlinghaus toma un aspecto –la posibilidad de quitar la culpa a la vida desnuda– de la discusión filosófica de la ética de violencia, para aplicarlo a las narrativas escogidas desde un eje sociológico de contexto global.

Este trabajo plantea un retorno a varios textos conceptuales mencionados por él, para hacer un análisis intertextual entre los conceptos y las narrativas latinoamericanas. Quiero hacer esto bajo el pretexto de que un texto conceptual es igualmente un discurso y no una forma de acercarse a una realidad consecuente. Es posible establecer un diálogo entre varias perspectivas sobre los temas relevantes, pero también hacer lo mismo entre los discursos conceptuales y las narrativas latinoamericanas específicas. Giménez destaca que, en su opinión, especialmente en México, se usa términos como ‘identidad’ o ‘cultura’ para cualquier cosa (‘la identidad mexicana’ o ‘la cultura del

narco' por ejemplo), así creando conceptos que no necesariamente existían de modo que la identidad opera de forma performativa y crea identidades a través del acto de inventarlas (6). Desde esa perspectiva, es posible considerar que las comunidades marginales sí tienen una forma de enunciarse: por medio del acto de crear y performar una identidad. El individuo asume una identidad por medio de la incorporación a una cultura de la sociedad en que es participante, pero por otro lado la cultura social existe gracias a sus integrantes. Las narrativas de violencia en América Latina representan esas identidades por medio de la discusión de los conceptos éticos que Herlinghaus apunta, sin embargo, desde el punto de vista de este trabajo, no se trata únicamente de una narrativa que muestra cómo es vivida la tensión que resulta de esa ética (lo cual nos dirige hacia un estudio sociológico, tal como lo hace Herlinghaus). De esta manera, esta tesina considera que las narrativas, además de mostrar, construyen y performan una identidad por medio del empleo de signos culturales de violencia vivida en los márgenes de la sociedad latinoamericana. El empleo de una ética que es diferente de la del estado, es el único modo para representarse. Esto implica que la ética ocupa un espacio constituyente en la formación de identidad y la auto-representación en contextos de violencia y que no sólo es un instrumento de análisis. Por lo tanto, se analiza como tal, es decir, como parte de un discurso y con instrumentos pertinentes a los estudios literarios y la filosofía.

## CAPÍTULO II – METODOLOGÍA

Espacio y tiempo estaban ligados y formaban una unidad inseparable. A cada espacio, a cada uno de los puntos cardinales, y al centro en que se inmovilizaban, correspondía un "tiempo" particular. Y este complejo de espacio-tiempo poseía virtudes y poderes propios, que influían y determinaban profundamente la vida humana."

OCTAVIO PAZ (49)

La literatura no representa solamente ideas, sino también revela conocimiento sobre actitudes, emociones y la imaginación humana de un modo ético (Bemong III, IV). La discusión de Bemong y Borghart del término 'visión del mundo' ("world view") especifica más detalladamente que las narrativas visuales y literarias pueden ser consideradas como experimentos de la humanidad para entender la realidad, lo cual sostiene la idea de que las narrativas de una sociedad nos pueden contar más sobre su percepción del mundo (Bemong 8). Bahktin definió el cronotopo (lo cual significa literalmente 'espacio del tiempo') como la conexión intrínseca de las relaciones temporales y espaciales en la literatura. En esta unidad, el tiempo se vuelve visible y el espacio se carga con el tiempo y con la historia (Bahktin 84). De este modo, Bahktin argumentó que el tiempo y el espacio no son conceptos aislados, sino una unidad en que opera una cultura (Bemong 3).

La idea de una narrativa como creación de un mundo –el cronotopo– es especialmente relevante para el análisis de la narcocultura mexicana, debido a su percibido aspecto de auto-creación. Con esto se refiere al hecho de que la cultura 'narco' (entre otros; cine, literatura y música) lleva a una percepción ética de lo narco afuera de tales producciones, es decir, la ética de las narrativas empieza a domiciliarse en la sociedad. El aspecto de la auto-creación de la identidad narco por lo tanto refiere a una identidad que se crea a través de la producción cultural y no solamente al revés. Por esto, es posible defender que un análisis de la narcocultura requiere, aparte de una conexión entre lo narrado y lo sociológico afuera de la diégesis, el estudio de la ética *adentro* de la narrativa porque con ésta es construida también la ética narco a un nivel sociológico. Aunque ni el concepto del cronotopo, ni las herramientas de su análisis fueron definidas por Bahktin con precisión (Bemong 5), el punto de partida de este análisis es el sentido de poder percibir el mundo narrado como una imaginación ética.

A pesar de la falta de definición precisa, sí podemos considerar varios tipos de cronotopos. Bemong y otros distinguen entre numerosos tipos de cronotopos que no requieren ser considerados aquí, pero es relevante que en el caso de las dos películas analizadas: se trata de un cronotopo 'genérico' (de género). Esto quiere decir que las narrativas que pertenecen a tal cronotopo, llevan a

impresiones similares sobre el mundo ficticio (Ladin 232, citado en Bemong 7),<sup>9</sup> y facilitan el entendimiento de una experiencia para ‘visualizar la vida humana’ (Morson y Emerson 375, citados en Bemong 8).<sup>10</sup> Si entonces podemos estudiar la expresión de la narcocultura con el análisis de ejemplos de un género específico, hay que denominar el género y sus características primero. Como argumenté en el capítulo anterior, la cultura popular es una herramienta de enunciación desde los márgenes de la sociedad.

En función a la hipótesis descrita anteriormente, se considera el narcodrama como un cronotopo en que los signos que sirven de referencia al mundo narco apuntan ciertos aspectos de la sociedad, mientras el carácter de esa referencia (una crítica o enunciación) se debe al *modo* en que la referencia ocurre: a través del juego con las características que conocemos del detective y del melodrama. Para poder analizar las dos películas en ese sentido, se discuten los dos géneros relevantes en este capítulo metodológico. Después se explica la herramienta utilizada para determinar los signos de referencia que ocurren adentro de ese modo de juego con las expectativas del espectador, la cual es ‘la semiología de los códigos visuales’ de Eco.

### **La narrativa de violencia en los márgenes de Latinoamérica**

Aunque la ocurrencia del crimen y del asesinato es estudiado teóricamente por los sociólogos y estadísticos, la teoría literaria sí puede “ofrecer hipótesis de por qué aparecen tantos asesinatos en la literatura, en el cine o en la televisión [...], esto significa también un conocimiento específico sobre *la percepción* de la realidad del crimen”<sup>11</sup> (Buschmann 77). ¿Por qué es tan popular y común la narrativa criminal? Buschmann dedica su análisis al género policíaco, es decir, a la narrativa de detección (78), pero como Dolle explica, en las narrativas actuales el detective no siempre es policía, sino también es la víctima, el ciudadano y el criminal (110-111). Esto sugiere que las caracterizaciones y explicaciones sobre el género también aplican a estas formas nuevas de la narrativa criminal.

Los enfoques clásicos de interpretación de la popularidad del género de detección dependen de la orientación del crítico, pero hay seis elementos que ocurren en casi todos:

- “1. La representación de una vida “no cotidiana” y el sentir de los personajes.
2. El método racional del trabajo de investigación y explicación.

9 Ladin, Jay. “Fleshing out the chronotope.” Caryl Emerson (Ed.). Critical Essays on Mikhail Bakhtin. New York: Hall, 1999. 212-36.

10 Morson, Gary Saul y Caryl Emerson. Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics. Stanford, CA: Stanford University Press, 1990.

11 La cursiva es propia.

3. El resultado del trabajo de información y explicación, esto quiere decir el desenmascaramiento del autor del delito.
4. El personaje del detective y su conducta.
5. Los grupos y la dinámica de grupo de los personajes (¿quién es testigo, quién es sospechoso?).
6. El cambio entre la certeza y el desconcierto, entre la inseguridad y el orden” (Buschmann 80).

Buschmann explica que los puntos 1,4 y 5 son menos relevantes hoy en día por la diversidad de los grupos sociales, pero la hipótesis de este trabajo es que en el narcodrama, el quinto punto es el más relevante, pues la situación social requiere discutir los diferentes grupos sociales y las relaciones entre ellos.

Buschmann opina que lo opuesto de la violencia del género de detectives es la razón, y que conecta el acto violento con un culpable para poder aceptarlo en la sociedad y hacer encajar el acto violento con nuestra moraleja (83, 86-7). Buschmann incluye en una nota de pie que su teoría de una explicación razonable de la violencia no aplica a todas las formas narrativas de Latinoamérica, ya que hay varias “en donde el orden social es un orden violento, con lo cual ponen en suspenso la (sic) mismísimas reglas del género” (nota 3, 84). Buschmann argumenta que los textos que no incluyen la violencia en algún trama de explicación lógica, la dejan con cierto grado de autonomía sobre la realidad, lo cual imposibilita una lectura fructífera en la que la violencia narrada es integrada en el conocimiento del lector (84). Creo que exactamente aquí el quinto punto –sobre la relación entre los personajes y su respectiva culpabilidad– muestra su relevancia para el análisis del narcodrama: con la razón no se puede argumentar por qué los crímenes narrados en este género ocurren y la narrativa narco crea la posibilidad de contemplar a partir de un lugar ‘afuera’ (ya que se trata de personajes ficticios y desconocidos) el mundo ‘adentro’ que es la realidad diaria. La mecánica de la interacción entre varios grupos sociales no siempre se explica con lo que es lógico o justo. La obtención de mayor conocimiento no es el objetivo de todas las clases de narrativas con elementos violentos, especialmente cuando el melodrama otorga un papel importante, como es el caso en las narraciones narco. El melodrama es un modo de sufrir en vez de un modo de entender, lo cual es el aspecto de relevancia en el análisis del narcodrama y por esta razón discuto las características del melodrama en el capítulo metodológico, para establecer un marco de análisis de las dos películas.

¿Cuáles son entonces las reglas del género a las cuales se refiere Buschmann? Tradicionalmente la novela policial en Latinoamérica fue superada en relevancia por las novelas con un enfoque en los crímenes nacionales, lo cual llevó a una versión latinoamericana del género que ha sido definido por sus vínculos con la realidad social de los diferentes países (Dolle 109).<sup>12</sup> Un aspecto importante ha sido el de la ascendencia criminal ("criminal ascendancy"), lo cual se opone a la ascendencia policial ("police ascendancy") –un término de Ernest Mandel–.<sup>13</sup> La tradicional ascendencia policial se refiere al lugar central del investigador de un crimen en la narrativa, lo cual se opone a la ascendencia criminal en que el punto central de referencia es el del criminal, una forma de revelación de las desigualdades sociales. Dolle caracteriza esa expresión latinoamericana con la presencia del ciudadano normal como criminal sin antecedentes penales.

Lo que las obras investigan es el punto decisivo en que los ciudadanos, hasta ese momento evidentemente integrados en la sociedad, comprometidos con los valores de civilización occidental moderna (lo que implica no matar a otra persona) se tornan no solamente autodefensores de su vida y su propiedad, sino que también llevan a cabo actos de autojusticia como linchamientos, pierden toda inhibición para matar y eliminan inmediatamente a la gente del camino [...] o empiezan una <<carrera>> de sicario (Dolle 111).

Dolle reconoce aquí que un tema ejemplar en tal manifestación del género es la "pérdida del monopolio de la violencia por parte del estado [...] en el norte de México", pero el narcodrama tiene como estrado no solamente una violencia dominada por varios partidos, sino también una pérdida de la soberanía por parte del estado, lo cual se mostrará en el análisis de las dos películas, especialmente *Días de Gracia*.

Esa violencia descentralizada va de acuerdo con el fenómeno actual de la cultura del miedo. Hopenhayn opina que ésta se debe a la transición de una época de dictaduras a una en que había que buscar un nuevo elemento de miedo: una falta de "la sensación de seguridad y control" que es reproducida en los medios de comunicación (Hopenhayn 70 y 84, citado en Dolle 112).<sup>14</sup> Esa discusión del miedo en los medios es a menudo considerada como la voz de las personas marginadas. Esa voz entonces emplea de una forma innovadora las reglas del detective, pero además lo hace en un modo específico: el 'melodramático'.

12 Aquí ocurre otra vez un aspecto relevante del narcodrama: la conexión entre la narrativa criminal y los temas nacionales, ya que el tratamiento del estado como criminal permite una fusión entre las historias individuales y nacionales.

13 Mandel, Ernst. *Delightful murder: A Social History of the Crime Story*. Londres: Pluto Press, 1984.

14 Hopenhayn, Martin. "Droga y violencia: fantasmas de la nueva metrópoli latinoamericana." Mabel Moraña (ed.). *Espacio Urbano, comunicación y violencia en América Latina*. Pittsburgh: Instituto Nacional de Literatura Iberoamericana, 2002. 69-88.



### **El narcodrama y sus modos de sufrir: el melodrama**

Brooks se refiere en primer lugar al adjetivo 'melodramático' para describir la obra de varios autores, como "the mode of their dramatizations, especially the extravagance of certain representations, and the intensity of moral claim impinging on their characters' consciousness", y todo esto bajo un pretexto de ser realista (ix). Otras caracterizaciones que el autor hace del género incluyen el empleo de emociones fuertes, 'estados extremos de ser', la maldad intensa, la búsqueda de lo bueno y 'la recompensa final de la virtud' (11). Estos temas recurrentes en el melodrama sirven para presentar conflictos éticos, cargados de emociones, que no son ni cómicos ni trágicos (12). Aquí es importante destacar la diferencia entre el melodrama y la tragedia, para poder apuntar en qué medida el melodrama no es trágico. Bentley clasifica el drama en cuatro tipos: el melodrama, la farsa, la tragedia y la comedia (citado en Brooks 12).<sup>15</sup> Una obra cualquiera que no posee rasgos cómicos fácilmente puede ser clasificada entonces como melodramática o trágica. Pero ¿cómo se establece la frontera entre el melodrama y la tragedia? Para clarificar eso, hay que tomar en cuenta el carácter y objetivo del melodrama.

Zarzosa apunta que Brooks habla generalmente de *un modo* melodramático, lo cual implica que se trata de una forma de entender, no de una constitución de ideas y que ese entendimiento se dirige a un orden moral caído y el modelo de la realidad que aparece a partir de tal entendimiento (237). El modo melodramático es una prueba de ideas para disminuir el sufrimiento: "This understanding of modes as an artistic explanation of the quotidian experience obscures the conception of modes as actual solutions to problems of quotidian experience, a conception that Brooks seems to overlook" (Zarzosa 238). Podemos hacer entonces un contraste entre la percepción del melodrama como modo de experiencia social y como modo de expresión artística. En el primer caso, el melodrama expresa cierto descontento o ruptura en la sociedad como consecuencia de una crisis social, mientras que en el segundo caso no hay continuidad entre la historia contada y el estilo en que se cuenta —el estilo de la articulación revela la posible falsedad la moral presentada, por usar la ironía— (Elsaesser 48-50, citado en Zarzosa).<sup>16</sup> La conclusión sería entonces que el melodrama, cuando se considera universalmente, opera como una estética que da forma a la experiencia humana para poner en discusión el modo de sufrir, en vez de responder a un contexto social específico (Zarzosa 241, 243). Esto coincide con las observaciones en el estado de la cuestión sobre la percepción del narcodrama, no tanto como una

<sup>15</sup> Bentley, Eric. The Life of the Drama. New York: Atheneum, 1964.

<sup>16</sup> Elsaesser, Thomas. "Tales of Sound and Fury: Observations of the Family Melodrama". Gledhill, Christine (ed.) Home is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman's Film. London: British Film Institute, 1987. 43-69.

representación de una situación sociológica, sino como un modo de expresión de un sentir que es producido por ese contexto.

Para regresar a la pregunta sobre la diferencia entre el melodrama y la tragedia hay que apuntar al modo y la representación del sufrimiento. El melodrama no aspira a vivir en un mundo libre de sufrimiento, sino que trata de crear libertad y alivio en el proceso de sufrir en el mundo en que vivimos, *tal como es*. La pérdida de moral de Brooks entonces no es el problema, el problema es que el sufrimiento que el melodrama podría criticar no fue la solución correcta para corregir el problema de la sociedad (Zarzosa 245-6). La representación del sufrimiento entonces no es un modo de mostrar el error de la falta de moral (Brooks 24-55), sino una ética que sirve para hacer sentido de lo que se sufre, tanto en el melodrama como en la tragedia (Zarzosa 247). La diferencia entre el melodrama y la tragedia se encuentra en el modo en que se logra ese objetivo.

...tragedy and melodrama achieve the same end by different means: whereas tragedy invokes ethics to justify suffering, melodrama attributes suffering to ethical imperatives; whereas tragedy proposes an enduring order to explain suffering, melodrama, operating in an ever-changing realm, questions specific ethical imperatives to move toward the rather utopian elimination of suffering. Paradoxically, to fight these ethical imperatives, melodrama usually invokes contesting ones (Zarzosa 247).

Copjec también determina la forma en que podemos contemplar la búsqueda del melodrama, y apunta que hay una diferencia entre un descontento con que el mundo no cumpliera con algún requisito, junto con un descontento debido a que se cree que ese requisito o estándar no tiene ninguna base válida. Opina que en el melodrama, la última forma nombrada de percibir el mundo es expresada a través de un mundo no es auténtico, por una falta de ideales basados en algo verdadero, o en lo que se cree (116-7). La contemplación de las virtudes y el mal en el mundo que caracteriza al género, es sujeto de variación a lo largo del tiempo y según el contexto. Zarzosa concluye que el melodrama es 'un modo idealista', porque en su mediación de las expresiones del mal, pone en discusión el sufrimiento corporal como muestra de las faltas de los imperativos vigentes (Zarzosa 147-8, 254).

El modo melodramático tiene ciertos objetivos, como fue discutido anteriormente, pero también se puede notar una tendencia general en cuanto a los personajes que frecuentan en las narrativas, para poder alcanzar a esos objetivos. La representación de esos personajes es la clave para descifrar la ética del melodrama, y el objetivo de estos análisis. De ese modo, Martín-Barbero identifica cuatro emociones con sus géneros correspondientes (132).

Sentimientos básicos	Personajes	Situaciones	Géneros
miedo	el Traidor	terribles	novela negra
entusiasmo	el Justiciero	excitantes	epopeya
lástima	la Víctima	tiernas	tragedia
risa	el Bobo	burlescas	comedia

El melodrama es una mezcla de aspectos de esos géneros, porque es aquí que los cuatro personajes se juntan. El autor explica que según muchos autores [no especifica aquí], tal intensidad de emociones implica una falta de complejidad, gracias a una “esquemmatización” y una “polarización”. Según este punto de vista, los personajes se vuelven signos y carecen de una psicología complicada, lo que los deja “vaciados de la carga y el espesor de las vidas humanas” (132). Otros autores han argumentado que de hecho, los personajes del melodrama sí son problemáticos, y que la aparente falta de complejidad se debe al no ser leída: es una cuestión de medios, porque la forma más apropiada de conectar al espectador o locutor de una narración (en contraste con una novela por ejemplo) y expresar descontentos sociales es una en que prevalecen los signos y símbolos (133, citando a varios autores).<sup>17</sup>

Es necesario entonces considerar a los cuatro personajes como elementos de análisis del melodrama, porque determinan su contenido, percepción e interpretación. Martín-Barbero explica que, en el melodrama, el Traidor representa al mal y al vicio, seduciendo a la Víctima por medio del uso de disfraces. Su modo de ser es ‘la impostura’ (133). La Víctima es frecuentemente la heroína, símbolo de virtud y sufrimiento –aunque a veces no reconocida como tal. “Más de un crítico ha visto en esa condición de la víctima de estar “privada de identidad” y condenada por ello a sufrir injusticias, la figura del proletariado” (134). El Justiciero generalmente salva a la víctima y castiga al Traidor, mientras el Bobo simboliza al plebeyo, por ser un tipo de “antihéroe torpe”, con un modo de ironía y juego de palabras (134-5).

### **La identificación de los elementos genéricos: una semiología de códigos**

Para establecer en el análisis de las dos películas que se trata de hecho de manifestaciones del género del detective o del melodrama, y para poder identificar de qué modo se cuestiona la ética del estado imperativo, hay que identificar los elementos que representan la ética que rige y los elementos que esconden cierta crítica a tal ética. Eco sugiere ‘una semiología de los códigos visuales’ para el

<sup>17</sup> Frye, Northrop. *La escritura profana. Un estudio sobre la estructura del romance*. Caracas: Monte Avila, 1980. 159.  
 Goimard, J. “Le Melodrame: le mot et la chose.” *Cahier de la Cinémathèque* 28 (1980). 22.  
 Hoggart, R. *The Uses of Literacy*. Londres: Penguin Press, 1972. 212.

análisis del cine (591). La imagen no es arbitraria y comunica según la organización del emisor, el cual acude a un sistema de convenciones que son entendidos como códigos por su público (591-2). Para analizar la estructura de las imágenes emitidas, según Eco, hay que volver al contenido y la idea del mensaje y no a lo estético y formal (593). Considera que la imagen es percibida como una referencia a un código o convención que es reconocible para el público, pero solamente se refiere a algunos aspectos específicos (594), esto implica que es necesario buscar los signos de las imágenes y destacar las realidades que son representadas por ellas. La imagen puede ser considerada como 'un sema': no corresponde a una realidad entera, sino que es un elemento pequeño que provoca un entendimiento de la realidad entera que representa (596). La razón de por qué percibe elementos del cine como códigos, es por la naturaleza del melodrama: porque se trata de una crítica implícita: hay que apuntar y leer el código.

Eco reconoce diez tipos diferentes de códigos (596-598). Hay algunos tipos que no son relevantes para este estudio (códigos de percepción, de reconocimiento y del inconsciente). Los códigos relevantes son los siguientes:

1. *Códigos de transmisión*: determinan la percepción de las imágenes, es decir, demarcan la percepción y la posibilidad de sensaciones. Por ejemplo, los bordes de la imagen en la pantalla.
2. *Códigos de tono*: características que quedan visibles gracias a la entonación y añaden un mensaje complementario al signo. Por ejemplo, no solamente 'una mujer', sino 'una mujer graciosa'.
3. *Códigos icónicos*: sirven para el reconocimiento.
  - 3.1 *Figuras*: condiciones de percepción. Por ejemplo, efectos de luz y sombra.
  - 3.2 *Signos*: semas de reconocimiento literal (gráficos 'normales' de objetos) o abstracto (representaciones de objetos).
  - 3.3 *Semas*: imágenes o 'signos icónicos'. Nivel más básico y literal: un dibujo de un caballo significa 'aquí hay un caballo'.
4. *Códigos iconográficos*: referencias a ideas complejas, por medio de referencia a conocimiento cultural. Por ejemplo, 'Pegasus' en vez de 'caballo'.
5. *Códigos de gusto*: ideales estéticos según las convenciones sociales del sujeto o público presumidos. Un símbolo de un hombre que se ve como un pirata significa algo diferente para diferentes públicos.
6. *Códigos retóricos*:

6.1 *Figuras retóricas*: metáforas y otras formas conocidas como visualizaciones de lo verbal.

6.2 *Premisas*: semas iconográficas con connotación de valor.

6.3 *Argumentos visuales retóricos*: forma de editar una película así que la sucesión u oposición de ciertos elementos comunican asunciones.

7. *Códigos estilísticos*: determinan el género, estilo o director.

Además de la identificación de los códigos visuales para poder reconocer y evaluar la presentación de los cuatro personajes del melodrama en las dos películas, se requiere un método para ordenar los anacronismos que ocurren en *Días de Gracia*, porque el tiempo ocupa un lugar central en la narración de la historia. Para esto se empleará el método de descripción del tiempo de Genette, que se utiliza como una oposición entre los 'segmentos temporales' en el discurso narrativo, y esos mismos eventos en la historia narrada (78-9). Cuando los dos no están de acuerdo, hablamos de un 'anacronismo' narrativo: un desacuerdo temporal entre lo narrado y la narración (79). Con letras (A, B, C etcétera) indicamos al orden en que los eventos aparecen en la narración, mientras con números (1, 2, 3 etcétera) referimos a sus 'posiciones cronológicas' (80). Un ejemplo: después de romper con su novio (A), una chica está recordando (B) todos los tiempos lindos que han pasado juntos (C). La narración es A B C, pero los eventos narrados han pasado en otro orden: pasaron tiempos lindos juntos (1), rompieron (2) y después ella recuerda su tiempo juntos (3). Esto resulta en una representación de A2 B3 C1. Este ejemplo es sencillo, pero en narrativas de sistema temporal complejo, tal identificación de los elementos temporales ayuda en el establecimiento de la jerarquía narrativa y el uso de 'prolepsis' (*flash forward*) y 'analepsis' (*flashback*) (82).

### **CAPÍTULO III – TEORÍA DEL SER HUMANO EN UN ESTADO DE VIOLENCIA: AL MARGEN DE LA SOCIEDAD**

necessitas legem non habet [necessity has no law]

PROVERBIO LATINO (AGAMBEN, *STATE OF EXCEPTION* 1)

En el estado de la cuestión se ha destacado la discusión académica sobre la narcocultura y el narcodrama para desarrollar el tema central sobre la posibilidad de enunciación de la vida en los márgenes de la sociedad mexicana y el papel que todo con el prefijo ‘narco-’ otorga en ese proceso. El análisis de las características del detective latinoamericano moderno y del melodrama, ha sugerido que en el narcodrama un juego con las expectativas del espectador puede provocar (implícitamente) una reflexión ética en el público sobre la impunidad en un estado de violencia. En el análisis de *Días de Gracia* y *Miss Bala*, se busca identificar los elementos pertinentes a ese juego con el espectador, y además apuntar la crítica a la sociedad que se encuentra en esa reflexión ética que provoca tal juego. El capítulo anterior entrega las pautas para analizar ese juego metodológicamente. En este capítulo, por su parte, se recurre a las conceptualizaciones de la reflexión ética que son imprescindibles para identificar la crítica a la situación actual del país. ¿De qué temas éticos estamos hablando con esa reflexión ética?

Herlinghaus (*Violence without guilt*) basa el análisis cultural de la expresión de marginalidad en su lectura de un texto creado por Walter Benjamin: *Critique of Violence*, escrito en el año 1921. Otros autores de varias disciplinas se refieren también a este texto, o utilizan conceptos derivados de su argumento, o usan terminología parecida. Las ideas de Walter Benjamin sobre la violencia han tomado hasta el día de hoy un lugar central en la discusión sobre la ética de la violencia. Conceptos centrales en este texto –no necesariamente usados por primera vez por Benjamin, pero interpretados de una forma específica en su pensamiento– son las diferencias entre los derechos positivos y naturales, entre objetivos naturales y legales, entre la violencia mítica y la divina y el significado de la violencia que ocurre fuera del campo legal. En este capítulo, por lo tanto, se inicia con la discusión del texto de Benjamin y la relevancia que puede tener para esta tesis. Sus ideas y las interpretaciones que se pueden hacer de su texto, sirven como punto de partida para explorar la temática de violencia divina, la culpa y el castigo y, al fin y al cabo, la posibilidad de expresarse en una vida dentro de la marginalidad.

## **Benjamin y su crítica a la violencia**

Para poder analizar el concepto de violencia, en primer lugar hay que definir cuándo una acción se considera violenta. Benjamin destaca que una acción se puede considerar violenta cuando se relaciona con cuestiones morales. Esa moral puede ser determinada por la ley o por una 'justicia' dada por la naturaleza del ser humano (236). En el sistema judicial –visto como la moralidad impuesta por el Estado– la violencia es un vehículo para llegar a cierto objetivo o resultado. En el sistema de derecho se juzga lo último nombrado: cuando es legítimo el objetivo, la violencia cometida para alcanzarlo lo es también (236). Benjamin argumenta que se requiere analizar si la violencia, en primer lugar, es un instrumento moralmente aceptable, lo que plantea como necesario discutir la violencia en sí, apartada de sus posibles objetivos o resultados (236).

Benjamin distingue dos formas de considerar la violencia: según el derecho natural y según el derecho positivo. Por un lado, el derecho positivo se refiere al sistema legislativo de un soberano o un Estado, es decir, las leyes impuestas a una sociedad, en contraste con las leyes naturales, que implican ser resultado de la naturaleza del ser humano. Por otro lado, el derecho natural considera los actos violentos como consecuencia de la naturaleza y los objetivos del acto son criticados o juzgados según la medida en que la violencia promueve la justicia. Es importante notar, que 'justicia' aquí no se refiere al sistema jurídico, sino a un sentimiento de cierto modo innato del ser humano, sobre lo que es justo o no. Obviamente, la definición moral de cualquier ser humano de lo justo y lo no justo puede variar hasta tal punto que no se puede llegar necesariamente a una serie de definiciones generales de lo que es justo. Lo que Benjamin muestra aquí, es más que todo el contraste entre la violencia que nace de la intuición humana, y la que es ejercida de un modo más calculado por el Estado.

Desde otro enfoque, según el derecho positivo, la violencia es un producto histórico que tiene que ser considerado a partir de cierta legalidad del 'instrumento' (considerándola como una herramienta para llegar a un objetivo). Los ejes que los dos tipos de derecho toman entonces, cuando contemplan una acción violenta, trabajan en direcciones opuestas: "Natural law attempts, by the justness of the ends, to "justify" the means, positive law to "guarantee" the justness of the ends through the justification of the means" (237). Esa comparación implica que en los dos tipos de derecho hay un aspecto que carece de atención para poder alcanzar un entendimiento total de la violencia: el positivo niega que los objetivos sean definidos y fijos (por centrarse en la legalidad de los instrumentos), mientras el natural no toma en cuenta la variedad de instrumentos que se podría usar para obtener la justicia (237). Benjamin se pregunta además qué implica la separación entre la violencia legal y la

ilegal según el derecho positivo. Para apreciar el significado de la separación, hay que tomar en cuenta el ámbito en el que influye la distinción, lo que requiere un análisis desde un punto de vista histórico-filosófico, más allá del derecho positivo y natural (238).

A partir de esa reflexión, Benjamin discute el campo en el que tiene influencia la legalidad de la violencia. Explica que un régimen de objetivos legales no se puede mantener en una sociedad en la que los objetivos naturales todavía son adquiridos por medio del empleo de violencia (239). Este comentario es relevante en el estudio del narcodrama. ¿En el código del ‘narco’ se ha creado un sistema en el que los fines naturales ya no son considerados ilegítimos, simplemente no coinciden sus leyes con las del Estado? Si el caso es lo último, se trata de un sistema adicional de derecho, en vez de una violencia desorganizada afuera del sistema. Este tema es explorado más adelante en este capítulo, cuando se evalúa el papel del estado en la marginación y la creación de nuevos sistemas de violencia.

Otro aspecto relevante para el enfoque del análisis es la idea que Benjamin desarrolla sobre la violencia ejercida *por* el Estado en la forma de acción militar y policial. Esa clase de violencia es un “uso compulsivo y universal de la violencia como un objetivo para los fines del estado” explica el autor (241)<sup>18</sup>. Benjamin reconoce que el derecho positivo sostiene la promoción del interés del ser humano en general, pero el uso de la violencia con el fin mantener la libertad para todos, no vale nada si la libertad no está bien definida (242). En el caso de comunidades marginales, la libertad –además de no estar bien definida– tampoco está al alcance de todos, lo cual implica que desde ese punto de vista, el fin del Estado es un objetivo vacío. Si el fin no tiene un contenido claro, ¿cómo se legitima todavía la violencia que le sirve de instrumento? A partir del texto de Benjamin, se concluye que más allá de la violencia cometida por un ciudadano juzgada por el Estado, sobre todo en la violencia cometida por el mismo, hay una zona gris. El derecho positivo se refuerza a sí mismo cuando ejerce la violencia que rige sobre la vida de los ciudadanos en la forma de la policía. De este modo, la policía emplea violencia para llegar a fines legales, pero también tiene la autoridad de determinar los límites de esa legalidad, tal como le parece conveniente en un momento y contexto determinado. En ese ámbito, se elimina la separación entre la violencia que sirve para imponer la ley y la que sirve para preservarla (242).

La discusión de Benjamin de la posibilidad de resolución no violenta de diferentes conflictos, le lleva a una distinción entre conflictos acerca de bienes y acontecimientos por un lado y más específicamente el ámbito del “entendimiento” por otro lado –la palabra y el lenguaje–. En los conflictos, el lenguaje es el único ámbito que no se ve afectado por la violencia, porque nunca se ha

---

18 Traducción propia.



prohibido la mentira (245). Benjamin admite que la mentira sobre un tema financiero es una excepción (en el fraude), pero al aplicar esa idea a las subculturas como la de 'lo narco', la mentira es castigada de forma fuerte. A partir de esa discusión Benjamin llega a una zona gris, la cual le dirige a la discusión de la "violencia divina".

"How would it be, therefore, if all the violence imposed by fate, using justified means, were of itself in irreconcilable conflict with just ends, and if at the same time a different kind of violence arose that certainly could be either the justified or the unjustified means to those ends but was not related to them as means at all but in some different way? This would throw light on the curious and at first discouraging discovery of the ultimate insolubility of all legal problems [...] For it is never reason that decides on the justification of means and the justness of ends: fate-imposed violence decides on the former, and God on the latter." (247)

### **La violencia divina**

El término de 'violencia divina' para Benjamin es una manifestación de la existencia de lo divino (248). Mientras la violencia legal, que impone y preserva el derecho del Estado crea leyes y poderes, la violencia divina crea justicia. Benjamin opone los dos tipos de violencia como 'divina' y 'mítica' (ya que la ley es 'inventada', como en los mitos clásicos, donde la violencia sirve para el triunfo de quien lo ejerce). Como Herlinghaus lo explica, lo mítico reside en el carácter ficticio de la ley: es respetada porque es una regla de la sociedad, no porque es inherentemente justa (Herlinghaus, *Violence without guilt* 22-3). "If mythic violence is lawmaking, divine violence is law-destroying; if the former sets boundaries, the latter boundlessly destroys them; if mythic violence brings at once guilt and retribution, divine power only expiates;..." (Benjamin 249). Aunque no lo especifica literalmente en ninguna parte de su ensayo, es posible que un lector del texto interprete esa violencia divina como lo que en inglés se llama un 'act of God': una violencia de la naturaleza, sin merced, que opera en un nivel totalmente más allá que el nivel de la violencia mítica, porque el ser humano no puede tomar ningún control del acontecimiento y afecta igualmente a todas las personas de todas las clases sociales. La violencia mítica, sea para preservar o para imponer una ley, ocurre en ciclos de violencias opuestas. La violencia divina rompe con este ciclo (251) y prueba que la revolución frente a la ley es posible, aunque no se puede percibir por el carácter de sacrificio, lo cual deja invisible a la violencia divina (252).

Hermann Herlinghaus comienza su discusión de la violencia divina con la explicación siguiente.

...Benjamin argues that "mythic violence" sacrifices life to the law, whereas "divine" violence acts in the service of life and survival, although it might allow "sacrifice." Violent death can take place in both contexts, yet there is a

distinction between them. Mythic violence eternalizes guilt, whereas "pure" or divine violence supposedly breaks the guilt cycle, all of which makes a bold imagery of expiation the crucial concern of the final passages of the text (*Violence without guilt* 22-3).

A partir de ese momento en su análisis, Herlinghaus discute la violencia cometida en la zona marginal de la sociedad latinoamericana como violencia divina, mientras Benjamin da la impresión que es algún poder más allá que el ser humano. Lo llama "pure immediate violence", lo cual nivela con "Dios", porque lo divino es lo que se opone a la violencia mítica (249). Este tipo de violencia, por un lado, puede tener la forma de eventos de la naturaleza (como los terremotos). Por otro lado Benjamin también dice que cuando una multitud decide tomar la justicia en sus manos para castigar a un criminal entre ellos, afuera del sistema estatal, esa decisión de la comunidad podría ser dada por Dios, aunque nunca se puede saber porque esto es imposible percibir (252). La percepción del término 'violencia divina' tiene implicaciones sobre la naturaleza de un acto violento y, sobre todo, determina si se puede hablar de culpa o no. Esto quiere decir que la discusión sobre la violencia divina y la culpa es crucial para poder analizar después el papel de la culpa en las narrativas marginales de Latinoamérica –como el narcodrama–.

Es necesario entonces explorar este tema con mayor detenimiento, ligándolo a ejemplos concretos en los capítulos de análisis de cine. Investigar la incertidumbre sobre la culpabilidad de quien ejerce la violencia permite llegar a conclusiones o preguntas nuevas. Un ejemplo de un posible argumento en contra de la suposición que un acto cometido en grupo contra un criminal es tal vez divino (y así un método para refinar la aplicación del término de 'violencia divina' en el análisis del narcodrama), se basa en la forma en que funcionan las comunidades. Las comunidades siguen reglas, lo cual se expresa de la forma más visible en la existencia de la ley. Esto no significa sin embargo, que no podrían existir sistemas de reglas no legales en las comunidades de personas legales. Una posibilidad en esta discusión sería entonces tomar 'la ley' como algo más conceptual, refiriéndose a un conjunto de reglas o códigos de conducta de una comunidad, sea estatal o a otro nivel. Si este es el caso, la violencia narco es violencia mítica y no violencia divina, lo cual tiene implicaciones sobre otros conceptos como la culpabilidad. Si el código narco tiene reglas y leyes informales, tal vez reemplaza la ley estatal en una situación en la que el Estado no provee para todos sus integrantes, pero eso no quiere decir que la violencia destruya la ley totalmente.

El análisis del concepto del estado de excepción de Giorgio Agamben ilumina ese punto de partida en el que no solamente pensamos en términos de ley y legalidad al analizar la violencia. El estado que se encuentra en una situación de necesidad y emergencia se encuentra en un punto en que la

política y la ley no coinciden como lo hacen normalmente.

[Exceptional measures] find themselves in the paradoxical position of being juridical means that cannot be understood in legal terms, and the state of exception appears as the legal form of what cannot have legal form. On the other hand, if the law employs the exception –that is the suspension of law itself– as its original means of referring to and encompassing life, then a theory of the state of exception is the preliminary condition for the definition of the relation that bind and, at the same time, abandons the living being to law (Agamben 1).

Podemos decir entonces que el estado, al percibir una situación de emergencia, emplea la ley como herramienta para cometer un acto político: la exclusión del estado de los ciudadanos. Esto quiere decir que la ley incluye a estos individuos al estado *por medio de la supresión de esa misma ley* (Agamben 2). Porque la ley determina su estatus, el individuo es integrante del Estado, pero porque ese estatus es uno que carece cualquier legalidad o protección legal, se ha creado una atmósfera en que el individuo vive fuera de la ley. En esa atmósfera ocurre una de las características principales del estado de excepción: la suspensión de la separación entre los poderes legislativos, ejecutivos y jurídicos. Reconocer esa separación de poderes y la suspensión de la ley adentro de esa atmósfera resulta crucial en la consideración de actos violentos como ciertos tipos de violencia (míticos o divinos), porque la violencia o resistencia al sistema vigente tiene una legalidad que se puede cuestionar o hasta considerar no relevante, porque la esfera en que ocurre no se encuentra adentro de la ley (Agamben 7).

Esa caracterización de doble filo del ciudadano del estado de excepción, explicado por Agamben como “being-outside, and yet belonging” (35) dificulta la aserción de actos violentos, la indicación de culpables y las posibilidades de rebelión contra el sistema: la ley normalmente es la herramienta de determinación, y cuando deja de ser vigente, hay mayor dificultad al contestar preguntas sobre la violencia y la culpa. Agamben concluye que, cuando la ley y la vida no coinciden, se abre un espacio en que el humano puede actuar. Este espacio normalmente se llama ‘política’, pero la única acción humana verdaderamente política se ubica fuera de lo que normalmente consideramos el espacio político (legal), porque ocurre cuando la violencia y la ley dejan de ser vinculados.

We will then have before us a “pure” law, in the sense in which Benjamin speaks of a “pure” language and a “pure” violence. To a word that does not bind, that neither commands nor prohibits anything, but says only itself, would correspond an action as pure means, which shows only itself, without any relation to an end. And, between the two, not a lost original state, but only the use and human praxis that the powers of law and myth had sought to capture in the state of exception (Agamben 88).

### **Los integrantes de un acto violento y la culpa**

Para una contemplación de la definición de la violencia divina y su papel en el contexto del

tema de lo narco, es imprescindible empezar con el concepto de ‘la culpa’. El núcleo de la discusión conceptual sobre una ética narco –como se ha visto en el primer capítulo– se ubica en la culpabilidad del individuo marginado que se ve forzado a cometer un acto violento para sobrevivir. Catherine Kellogg discute algunas interpretaciones contemporáneas de la temática del texto de Benjamin sobre la violencia, especialmente la percepción de los conceptos relevantes por Judith Butler y Slavoj Žižek.<sup>19</sup> Dice que, según Butler, la violencia divina destruye el ciclo de poderes que crea la violencia mítica y la culpa en general porque, en ausencia de un sistema de derecho –el cual determina la frontera entre ‘culpable’ e ‘inocente’– ese concepto entonces deja de existir (82). Esto se opone a lo anteriormente discutido de las críticas de Benjamin y Herlinghaus, quienes dicen que en la violencia divina todos son culpables. La explicación de Herlinghaus (*Violence without guilt* 22) sobre las personas en los márgenes de la sociedad –que viven con una culpa eterna a pesar de ser inocentes– coincide con mi hipótesis sobre la culpa en el narcodrama. En el análisis de *Miss Bala* y *Días de Gracia* quiero apuntar algunos ejemplos para sostener la idea que la ocurrencia de violencia siempre lleva una culpa, pero que no es determinado quién lleva esa culpa sobre los hombros: la dinámica de grupo, la interacción social y finalmente hasta cierto punto el azar determinan a quiénes sufren las consecuencias.

Kellogg se pregunta entonces ¿qué es la culpa? Basándose en su lectura de Benjamin, dice que no se corresponde con ciertos actos cometidos, sino que “es la culpa de ser sometido al juicio de Dios, es decir, es la culpa de ser expuesto a la ley” (83)<sup>20</sup>. Comparando las interpretaciones de varios autores de la obra de Benjamin, Kellogg opina que para Butler el poder de la culpa se ubica fuera de nosotros, mientras para Žižek viene de un ‘superego’: la violencia tiene su origen en lo inhumano que existe adentro de todos nosotros (85). Según esa interpretación, la culpa es reemplazada con una falta de vergüenza, con una gran diferencia en el hecho de que la vergüenza no permite ninguna clase de perdón, porque se basa en una falta de un significado o una justificación para las acciones de la persona en cuestión (87).

“For both Butler and Žižek, Benjamin conceives of a divine violence that purifies the guilty not of guilt, but of the law, because law is limited to the “call of duty,” having ultimately nothing to back it up besides violence; it cannot reach beyond life to touch what is in *excess* of life, what is more than “mere life.” For Butler, this means that an ethics of non violence is needed to supplement the law, and in this sense, divine violence is a sign of law’s lack. Judith Butler refers to this violence against violence, as a “social and political struggle to make rage articulate and effective,” a “carefully crafted fuck you.” But for Žižek, divine violence is the possibility held open of the

19 Por la cantidad de fuentes que Kellogg cita de forma mezclada de estos dos autores, que a su vez están citando a otros, es necesario referirse a la bibliografía de Kellogg para la paginación exacta de las citas indirectas, para mantener la claridad de este texto.

20 Traducción propia.

decision (to kill, to risk or lose one's own life) made in absolute solitude, without the cover of duty. As he says, "Love without cruelty is powerless; cruelty without love is blind, a short lived passion that loses its persistent edge." (Kellogg 88)

Aunque la presencia de algo inhumano o atroz en los seres humanos puede parecer una explicación adecuada para algunas clases de violencia, en el caso del narcodrama esa posibilidad no coincide con el significado de la acción violenta: en la marginalidad, el gran objetivo es la supervivencia, que quita la vergüenza, como 'hay que hacer lo que hay que hacer'. Pero no se puede decir que la acción es entonces sin significado personal: es natural, no es legal, pero existe y es de los más esenciales para el ser humano.

Basándose en la discusión sobre la violencia divina como gerente de la culpa, mi hipótesis es (como se ha destacado anteriormente) que en una sociedad en donde el sistema de derecho no provee el bienestar de todos, sigue existiendo la culpa, aunque ya no es la ley que decide dónde se ubica. La culpa de Kellogg que se relaciona con el juicio de Dios, pero que "es la culpa de ser expuesto a la ley" (con eso se refiere al juicio de Dios (Kellogg 83), no a la ley estatal) parece dirigir al lado opuesto de la legalidad, a un lugar más allá de nuestro alcance, pero que se puede oponer con el mismo punto de vista. La "absolución de Dios" se basa en algún conjunto de verdades de lo que es justo o no y por lo tanto sigue reglas; sigue leyes. No es la culpabilidad frente a la ley estatal o frente a Dios que hace al que sufre dispuesto a la culpa, es la opción de poder haber cometido el acto no violento, cuando se cometió el violento. Aunque las necesidades del ser humano sin poder sobre su propia vida pueden ser tan precarias que ningún ser humano diría que es indefendible su acto violento, la persona culpable siempre va a llevar en su consciencia el peso de haber escogido hacerlo. La violencia que ocurre por la necesidad es humana y hasta lógica, pero las víctimas pesan sobre los hombros de los marginados que la tuvieron que cometer. La violencia puede ser justo o no justo, necesaria o en exceso, pero cualquier acto cometido por la mera necesidad del agente no es divino: más que cualquier otra cosa, es humano. "However sacred man is [...], there is no sacredness in his condition, in his bodily life vulnerable to injury by his fellow men" (Benjamin 251).

### **La culpa y el castigo**

En relación con el estudio de la violencia como concepto y el papel que otorga la culpa en esa temática, es inevitable pensar en términos de castigo. Como hemos visto, en primer lugar se puede discutir la culpabilidad del agresor cuando la violencia ejercida se encuentra en un espacio que puede ser considerado como fuera de la ley. Pero además podemos considerar la culpa en términos de sus

consecuencias y sus castigos. Arendt argumenta que la potencia de una acción se encuentra, entre otros factores, en la posibilidad de solución de la irreversibilidad y la imprevisibilidad de lo que se ha hecho. Esa potencia se ubica en el poder disculpar a una persona por sus acciones, para poder lograr una redención de las consecuencias obtenidas, mientras se puede combatir lo imprevisto con el acto de hacer y cumplir una promesa (236). El ciclo posiblemente largo o eterno de acción y reacción en la forma de venganza continua, se rompe cuando ocurre un perdón o un castigo. La promesa por el otro lado puede actuar como un arma contra las sorpresas que puede traer el futuro (240-1, 245). Para Arendt, eso apunta en la dirección de una moralidad que une a los seres humanos, aunque es un riesgo depender de las buenas intenciones y honestidad de los demás.

“In so far as morality is more than the total sum of *mores*, of customs and standards of behavior solidified through tradition and agreements, both of which change with time, it has, at least politically, no more to support itself than the good will to counter the enormous risks of action by readiness to forgive and to be forgiven, to make promises and to keep them.” (245)

Aunque la posibilidad de la promesa y el perdón pueden reemplazar a la venganza, el castigo tiene un lugar importante tanto en la cultura oficial, en forma del derecho penal, como en las expresiones de cultura, entre otros en forma del narcodrama.

Foucault, en su estudio de la historia de la prisión y la penalización, destaca que la desaparición de la ejecución de la pena capital como un espectáculo público marca un periodo en el que el espectáculo y el poder sobre el cuerpo del ser humano fueron reemplazados con una “economía de derechos suspendidos” (10-11). Los diferentes sistemas de castigo que pueden ser empleados por una sociedad podrían relacionarse con el sistema de producción o el sistema económico de la sociedad en cuestión (24-5).<sup>21</sup> Para mantener un estado de esclavitud, el castigo sirve la expansión de la mano de obra, mientras en un sistema feudal el castigo corporal se ejerce sobre la única propiedad disponible, porque el dinero no es ampliamente existente. En un sistema industrial, como es el caso hoy en día, el castigo tiene un carácter más correctivo, porque esto estimula el retorno de un individuo a ser participante en la mano de obra. Estos dos comentarios pueden explicar el castigo físico que ocurre en el narcodrama, lo cual merece un análisis con ejemplos específicos de *Días de Gracia* y *Miss Bala*.

Cuando la opción de emplear un sistema legal para suspender los derechos de un individuo no está a la disposición de un grupo de la sociedad, el castigo físico es el único recurso posible. En este aspecto el sistema del narco opera como el sistema feudal. No se puede quitar privilegios o promover la

---

21 Foucault cita a Rusche, G. y O. Kirschheimer. Punishment and Social Structures. 1939. No especifica editorial ni edición.

corrección del comportamiento no deseado, por la falta de los medios para ejercer tal castigo, y tampoco el castigo sirve para la inclusión del individuo castigado a la mano de obra, ya que el castigo más que todo sirve para poner en su lugar a quién se desvía de ese sistema en el que estaba incorporado ya. Otro proceso que ocurre de modo diferente cuando el sistema legal de una nación no está a la disposición de todos los individuos, es la ocupación de un lugar en la sociedad y su cultura y la enunciación de esa posición.

### **La enunciación de la vida desde los márgenes de la sociedad**

Una razón de por qué el ser humano que vive en los márgenes de la sociedad puede hablar a través de voces de otros y diferentes modos de expresión cultural –sin hablar literalmente– se basa en el efecto que tiene la enunciación. Herlinghaus argumenta, discutiendo a la percepción ética de Heiner Müller del mundo contemporáneo, que las personas que viven en los márgenes de lo que se considera ‘normal’ en el occidente, tendrían un efecto sobre la ética que rige a través de una dialéctica (*Narcoepics*, 32).<sup>22</sup> Pero, ¿A partir de cuál ‘normalidad’ se considera lo normal de la existencia? Cuando lo anormal es legitimado a través de una discusión entre las posibles percepciones del mundo, la existencia humana es imaginada de otra forma. “In other words, what is it that experiences from the Global South can strategically teach us, not in terms of representations of “otherness,” or politics of either hope or compassion, but regarding our situatedness in the present world, its severe limits, and its mistaken assumptions?” (Herlinghaus, *Narcoepics* 32). Herlinghaus toma aquí como ejemplo los narcocorridos, que han sido considerados como una desviación popular de lo ‘normal’, que crea una experiencia social que se puede compartir para enterarse de la violencia que no se puede considerar a través de un código legítimo. No es el tratamiento de violencia en que consiste la desviación de la norma, sino en la ausencia de la culpa (33-34).

Aquí vale estudiar el análisis de Gayatri Spivak sobre la posibilidad de enunciación de individuo soberano, pero subalterno. En primer lugar, destaca que el término de ‘representación’ requiere una definición; ¿hablamos de representación en el sentido de representar las necesidades de cierto grupo (como hacen los políticos), o de una re-presentación como en el arte y la filosofía? A través de una discusión de una conversación entre Foucault y Deleuze cuestiona si los que reflexionan sobre la vida en los márgenes de la sociedad la pueden representar o no (206, citado en Spivak 275).<sup>23</sup>

22 Müller, Heiner. “Die Reflexion ist am Ende, die Zukunft gehört der Kunst.” En *Werke*. Vol. 12. Frankfurt Main: Suhrkamp Verlag, 2008. 12.

23 Foucault, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*. Trad. por Donald F. Bouchard y Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1977. 205-17.

Concluye que no, porque a través de la reflexión se hacen más visibles a ellos mismos, y no a los márgenes, y se pregunta si los subalternos tienen una voz. "Are those who act and *struggle* mute, as opposed to those who act and *speak*?" (275). Las clases sociales no pueden ser consideradas como sujetos soberanos y unidos, ya que sólo sus intereses pueden ser representados por una autoridad la cual es "la fuerza ejecutiva que subordina a la sociedad misma" (Marx en Spivak 276-7).<sup>24</sup> Esa representación falla si los intereses presentados no llevan a la creación de sentimientos de comunidad o un deseo de organizarse como tal. Spivak interpreta esa opinión como una confirmación de que el poder como agente no se debe a una consciencia comunitaria en que se persigue un objetivo, sino a la "apropiación" de las características que distinguen ese grupo de los demás (277-8). En el análisis del narcodrama en los capítulos respectivos, será relevante poner la cuestión de la dominación de las fronteras entre los grupos sociales en relación con la representación: ¿es la denominación del margen por apuntarlo en una obra artística una forma de representarla o enunciarla?

Si el objetivo es hacer lo subalterno una parte esencial de la consciencia nacional de un país, la visibilidad de lo que no todos pueden ver, puede llevar a un cambio de nivel de esa consciencia. Lo que no tenía lugar en la narrativa que se llama Historia y lo que no fue considerado como valor moral o estético tiene que empezar a formar parte de la narrativa nacional (Foucault 49-50 en Spivak 285).<sup>25</sup> La hipótesis es que la visibilidad de un fenómeno subalterno lo hace parte de la narrativa pública, también si es enunciado a través de la cultura popular. Spivak muestra acertadamente que cuando queremos estudiar la medida en que el subalterno tiene una voz, hay que apuntar entonces lo que *no* se logra decir: el melodrama no es creado por lo subalterno, pero muestra lo que el subalterno no puede decir y así, habla (286): "...elaborations of insurgency stand in the place of "the utterance"" (Spivak 287).

---

24 Traducción propia: Marx, Karl. "The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte." Surveys from Exile. Trad. por David Fernbach. New York: Vintage Books, 1974.

25 Foucault, Michel. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-77. Trad por Colin Gordon. New York: Pantheon, 1980.



## CAPÍTULO IV - IDENTIDAD Y POSESIÓN CORPORAL EN *MISS BALA*

El orden –jurídico, social, religioso o artístico– constituye una esfera segura y estable. En su ámbito basta con ajustarse a los modelos y principios que regulan la vida; nadie, para manifestarse, necesita recurrir a la continua invención que exige una sociedad libre. Quizá nuestro tradicionalismo – que es una de las constantes de nuestro ser y lo que da coherencia y antigüedad a nuestro pueblo – parte del amor que tenemos a la Forma.

OCTAVIO PAZ (28-29)

La representación de la mujer en el narcodrama a menudo se concentra en uno de dos estereotipos: la mujer que sólo acompaña al narco, para su placer y estatus social y la mujer que se ha convertido en Jefa (como en *La Reina del Sur*). Otra clase de mujer representada es la de las reinas de belleza o la ‘mujer inocente’. Su presencia en el mundo narco es más que todo debido a la función que puede cumplir en el mundo del narcotráfico, que a su mera presencia sexual o acompañante. En esas narrativas, los narcos apoyan los objetivos de tales mujeres en cuanto a su carrera en el mundo de concursos de belleza, pero ellas en cambio, tienen que participar en actividades criminales. Las mujeres se convierten en peones en los negocios (inter)nacionales de los narcos para encontrarse atrapadas en un tramo del que ya no pueden salir (Maihold 85). Ese estereotipo lleva a un estilo que propone ser más ‘realista’ en cuanto a su representación de los afectados por la violencia y la narcocultura. El ejemplo de Laura Zúñiga, Miss Sinaloa de 2008, fue la inspiración para Gerardo Naranjo a escribir y dirigir *Miss Bala*<sup>26</sup>.

La protagonista de *Miss Bala* se llama Laura Guerrero (Stephanie Sigman) y es una mujer joven y tranquila de 23 años. Laura quiere participar en un concurso de belleza y poco tiempo después de haberse inscrito para la competición, se encuentra testigo de un masacre en una discoteca. Cuando ella acude a un agente de policía para poder encontrar a su amiga que perdió en el edificio donde ocurrió la masacre, él mismo la entrega al grupo responsable del acontecimiento. Ya pronto se ve forzada a participar en los negocios del grupo: el traficante Lino (Noé Hernández) asegurará su éxito en el concurso de belleza, mientras que ella tiene que llevar dinero a los Estados Unidos y hacerle varios favores. A partir de este momento Laura pierde las esperanzas para adelantar en la vida por vía legítima. La entrega de Laura al sistema de la violencia se expresa en el lenguaje corporal entre los personajes, por medio de cierto tipo de violación de su ser: Lino decide lo que pasa con su cuerpo, le ha convertido en un pedazo de la máquina que es el narcotráfico. Además del cuerpo sumiso, hay varias

<sup>26</sup> “Gerardo Naranjo en Chicago hablando de 'Miss Bala' (entrevista) 10/10/11”. <<https://www.youtube.com/watch?v=stQwP75cW38>>. Consultado el 24 de marzo de 2013.

referencias en la película al estatus del cuerpo como un objeto económico en circunstancias de violencia grave.

La representación de la mujer que se ve forzada a formar parte de actividades criminales toca algunos temas sobre la ética corporal de la narcocultura. Tomando en cuenta la pregunta central de esta tesis, y el papel que la impunidad tiene en la ética discutida por el narcodrama, es necesario ubicar el ser humano marginal adentro del sistema narco en el sentido más literal: el corporal. ¿Es una persona dueño de su cuerpo cuando no se puede invocar la justicia legal por vivir fuera de la ley? ¿Qué consecuencias tiene esto para la construcción de una identidad? El análisis de *Miss Bala* y el significado del cuerpo en esta narrativa nos puede ayudar a acercarnos a una respuesta a estas preguntas. Para determinar la posición del cuerpo de Laura adentro de 'la maquina del narcotráfico', es importante en primer lugar analizar la narrativa como un modelo de la sociedad. Por lo tanto, Laura se posiciona adentro de esa máquina y establece su estatus de cuerpo que sirve como moneda de cambio. Después se puede estudiar ese cuerpo de varios ángulos, como si estuviéramos mirando esa muestra de cultura a través de diferentes ventanas: el cuerpo como propiedad y el cuerpo como vida desnuda. Esto hace posible caracterizar *Miss Bala* como una película que emplea características del detective y del melodrama para sugerir una crítica específica a la sociedad mexicana.

### ***Miss Bala* y los radares del sistema narco: el cuerpo como moneda de cambio**

*Miss Bala* es un buen ejemplo de una narrativa actual en la que la percepción cíclica del tiempo tiene implicaciones sobre la interpretación de dicha narrativa y la visión del mundo que nos representa la historia. La forma cíclica de representar el tiempo también se reconoce en el cine, pero para un público occidental, que es sobre todo capaz de reconocer narrativas lineares como las de Hollywood, puede ser difícil apuntar los elementos cíclicos (Jansen 89, citando a Bal)<sup>27</sup>. El tiempo determina una gran parte del comportamiento de una sociedad, porque influye en la interacción, la planificación, la memoria, los ritmos de la sociedad y la expresión de emociones y la identidad (Jansen 77, citando a Gudykunst y Samovar et al).<sup>28</sup> En un calendario linear, los ciclos (años) siguen uno a otro como una cadena de acontecimientos que no pueden ocurrir otra vez –es decir en términos de causa y efecto– mientras en un calendario cíclico vuelve a ocurrir el pasado y el tiempo corresponde a ritmos naturales (Farriss 566-7). Aunque una combinación de una percepción linear y cíclico del tiempo es común

27 Bal, M. *Narratology: introduction to the theory of narrative*. University of Toronto Press, 1997.

28 Gudykunst, W.B. (ed.). *Theorizing about intercultural communication*. Sage Publications, 2005.

Samovar, L.A., R.E. Porter y E.R. McDaniel. *Communication between cultures*. Boston: Wadsworth, 2009.

(como las estaciones del año que también recurren en el calendario gregoriano), generalmente uno de los dos elementos es dominante (Farriss 572). La percepción cíclica de la historia en Mesoamérica tiene sus orígenes en las culturas pre-coloniales, pero permanece relevante en la producción cultural de hoy en día. A pesar de todos los cambios que fueron impuestos a la cultura mesoamericana, el 'modelo cíclico del orden cósmico' no ha sufrido de esos cambios: se puede reconocer un sincretismo entre el calendario gregoriano, elementos rituales y de tiempo mesoamericanos (Farriss 583, Jansen 87).

En esta percepción cíclica del tiempo, podemos percibir las unidades de tiempo como radares en una máquina del tiempo. Cada unidad se clava en otras unidades y un cambio en uno de los elementos de esa máquina influye a los movimientos en lo demás del tiempo también. Cada radar volverá a su posición inicial y las diferentes configuraciones de los factores de influencia pueden recurrir. "The content of time –what occurs in each unit– is regulated by the conjunction of forces, which gives a particular composite stamp to events" (Farriss 573).<sup>29</sup> Determinados periodos de tiempo que parecen tener un curso lineal, son reconocibles como partes de ciclos en otro nivel de tiempo y por lo tanto, solamente parecen ser lineares por la perspectiva en la que son considerados. En un sistema en el que se percibe el tiempo como ciclos recurrentes, hay una tensión continua entre orden y caos. El orden cósmico se tiene que establecer repetidamente frente a los desórdenes que ocurren naturalmente en los diferentes ciclos del tiempo. Ya que el tiempo es un factor esencial en el orden, para los mesoamericanos antiguos, "el tiempo es orden cósmico, y su evolución cíclica una fuerza opuesta a la arbitrariedad de la maldad" (Farriss 574)<sup>30</sup>.

Para una interpretación de la estructura de la narrativa de *Miss Bala* como lineal o cíclica, hay que apuntar en primer lugar algunos de estos códigos y signos identificados por Eco, tal como fueron descritos en el capítulo metodológico. Durante su participación en el concurso de belleza, vemos a Laura en poca ropa (bikini y vestido que revela más que su ropa usual), pero también cuando no tiene que presentarse allí, observamos un cambio en la representación de su cuerpo. Podemos percibir una connotación más sexual, ahora que la vemos frecuentemente en contacto físico con Lino, quien es representado como algo que debemos menospreciar: se ve sucio y tiene a veces una mirada que Laura parece entender como perverso sexual. Hay varias escenas que claramente muestran a Laura en una posición sumisa. Un ejemplo es el momento en que Laura está aplicando un vendaje a una de las heridas de Lino. El ángulo de la cámara nos muestra a Laura de espaldas, arrodillada frente de Lino,

<sup>29</sup> Farriss inspira la idea de la eventual repetición inevitable del tiempo en Lopez Austin, Alfredo. *Hombre-dios: Religion y político en el mundo nahuatl*. Mexico City: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973. I, 70-1.

<sup>30</sup> Traducción propia.

como si le estuviera dando sexo oral. Otro ejemplo ocurre poco tiempo después, cuando Lino la prepara para llevar el dinero a través de la frontera. Para que él pueda pegar unos paquetes de dinero a su cintura, ella está posicionada parada, con sus manos atrás de la cabeza, como si estuviera enfrentada a la policía. La entrega de Laura al sistema de la violencia se expresa entonces en el lenguaje corporal entre los personajes, por medio de cierto tipo de violación de su ser: Lino decide lo que pasa con su cuerpo, le ha convertido en un pedazo de la máquina que es el narcotráfico. La ropa que Laura usa y el contacto físico entre Lino y ella entonces son códigos retóricos que sugieren un estado de sumisión y pérdida de autonomía.

Además del cuerpo sumiso, hay varias referencias en la película al estatus del cuerpo como un objeto económico en circunstancias de violencia grave. Por ejemplo hay algunos momentos en que vemos cuerpos humanos colgando de un puente. Ese método de transmitir un mensaje al público mexicano es una expresión de la forma en que el cuerpo se convierte hasta en medio de comunicación y transacción económica en la situación socio-económica y violenta en que Laura se encuentra.

Las fotos de revistas pegadas en su pared son códigos iconográficos (de diferentes estrellas famosas, como por ejemplo Marilyn Monroe) que sugieren un deseo de Laura de poder salir de la vida que actualmente tiene. La realidad en la que vive es destacada con varios elementos, como su ropa que está en contraste con lo representado en las fotos (se viste de chaqueta de sudadera para la presentación para el concurso de belleza) y el comentario de la coordinadora de la presentación sobre sus uñas parcialmente pintadas: "Arréglatelas, parecen de sirvienta." Cuando va a buscar a su amiga Suzu (Azucena Ramos, representada por Lakshmi Picazo), parece entrar literal y simbólicamente en otro mundo; tiene puesto ahora un vestido, acompaña a su amiga que se viste y habla de otra forma y entra en la discoteca que resulta ser el escenario de una invasión de la banda Estrella de Lino. Aquí ocurre el primer momento de implicación con Lino: ella acepta su dinero después de contestar unas preguntas, y logra escapar. Este es el momento, aunque el espectador no se da cuenta hasta después de saber cómo termina la historia de Laura, en que ella se vuelve la persona designada de ser culpable de los eventos que ocurren después. La transacción que ocurre entre Lino y Laura es una interacción, que incluye también el traslado de la culpa de una persona a otra. Aunque Laura en este momento no se da cuenta todavía, Lino la usa para hacer su trabajo y así la condena a llevar la responsabilidad de los crímenes también. Esto afirma la expectativa de que la dinámica grupo es un factor crucial en la ubicación de la culpabilidad adentro del código narco que es representado en tales películas. Esto inicia una reflexión ética en el espectador; ¿cómo ha pasado, que Laura se vuelve la persona culpable de los crímenes de la

banda Estrella, mientras podemos simpatizar con ella y su inocencia?

A lo largo de la narrativa, hay varias escenas en las que el uso de un celular o radio revela la colaboración entre los diferentes partidos, tanto legales como ilegales. La decisión de mantener estas pistas breves y a veces inaudibles, crea una confusión para el espectador, la cual debe parecerse a la confusión que siente Laura –un código de transmisión que provoca una sensación de incertidumbre–. Un ejemplo es el agente de policía que pretende ayudar a Laura, a encontrar a Suzu el día después de la masacre, recibe órdenes de Lino o un afiliado por teléfono y la entrega al sistema criminal. Además, podemos reconocer un código retórico en la yuxtaposición de varios elementos de la vida normal con elementos de la vida criminal, como si fuera la intención de mostrar que coexisten mundos diferentes uno al lado del otro, lo cual simbólicamente afirma el modelo en que los actores son radares en un sistema más grande de lo que muestra la película. Un ejemplo es la escena en la que Laura está huyendo de Lino, y caminando al lado de un camino o carretera, podemos oír ametralladoras y sirenas y ver nubes de humo como en una noticia de una zona de guerra, mientras por otro lado del camino vemos acercando un carro con una pareja de novios, celebrando de forma extrovertida su matrimonio.

Las decisiones que Laura toma después de esta inserción en el sistema narco, contra su voluntad, tienen el carácter de un sacrificio y una resignación al saber que no tiene otra opción. A pesar de su inocencia relativa a la masacre en el club, está encargada de la búsqueda de su amiga, y del negocio de los que fueron inicialmente los responsables. Aquí se juega con un elemento del género del detective. Originalmente, en la ascendencia policial o criminal, respectivamente la policía o el criminal resuelven el tema central de la narrativa. En este caso, la víctima investiga y comete crímenes, e incluso sacrifica su vida personal para poder hacer eso. De forma calmada, manda a su padre y su hermano hacia su cuarto y negocia con Lino para dejarlos libres. Cuando se encuentra sola en la playa, sin lugar adonde ir, reconoce que no puede hacer nada más que volver a entrar en el carro de Lino, aunque esto implica regresar a la inmersión en su esfera de influencia. Hace sacrificios para asegurar la seguridad de su familia y para sobrevivir. En el mundo de Lino, su sueño de volverse Miss Baja California y salir del ambiente en que ha crecido ya no tiene la prioridad, lo cual es representado en la forma en que Laura trata a la corona que ganó en la competición. Solamente se la pone cuando alguien le acuerda, y la olvida en el carro cuando llega a la fiesta donde va a conocer al general. Estos sacrificios pueden ser considerados como una amortización de una deuda, exactamente como Agamben sugiere con su aserción de que la ciudadanía en el estado de excepción solamente se obtiene a través de sangre y

muerte (*Homo Sacer* 13, citado en p. 2 de esta tesis). Según el objetivo de esta tesis, lo relevante aquí es cómo esa deuda se ha ubicado en la protagonista que percibimos como inocente. En la violencia representada en esta película, son empleados un código de conducta y una dinámica de grupo muy específicos. Por lo tanto, esa violencia no ocurre al lado de un estado legal, sino que esos códigos de conducta operan *en vez de* los códigos de conducta legales (es decir, la ley), cuando estos no proveen para todos en la sociedad. Uno de esos códigos es que el que tiene poder, por ejercer violencia, decide en cual persona ubicar la culpa y la responsabilidad de pagar las deudas que resultan de los crímenes. La discrepancia entre el agresor que comete la violencia y la persona que paga la deuda que resulta de la culpabilidad que nace de la violencia, crea una cultura de impunidad.

En este punto de la narrativa, la conciencia de Laura de no poder decidir hacer lo correcto porque le urge simplemente enfocarse en sobrevivir, también abre el espacio de una reflexión sobre qué tipo de violencia es la que establece tal cultura de impunidad. Laura regresa al carro de Lino *por su propia voluntad* y, por lo tanto, dio el paso requerido para ser cómplice en una cadena de acciones criminales. Pero ¿podemos decir entonces que ella es responsable de las muertes que ocurren mientras ella está bajo el poder de Lino? ¿Es divina la violencia que ocurre, solamente porque no fue deseada esa complicidad? La reflexión inevitable en el espectador sobre estos puntos complicados apunta una zona gris que es formada por las partes de la sociedad mexicana que se ubican afuera del esfera de poder de la ley estatal y el gobierno. Si la ley estatal aplicara en esta situación, Laura sería culpable de crímenes atroces. Según la culpabilidad instalada en ella por Lino, es la responsable también. Pero el espectador, que puede simpatizar con su situación, no la considera una mujer criminal. Esa tensión entre lo que se siente que es aceptable y lo que es legal, apunta un tema relevante en la problemática actual de la realidad.

Después de reconocer la foto de Suzu en el periódico, Laura entiende que ella misma ha dejado el vehículo con su cadáver en la embajada de los Estados Unidos y una mirada de determinación sugiere que este es el momento en que decide ir en contra de las instrucciones de Lino. Después de haber informado al general del asesinato planeado por Lino, hay un conjunto de códigos retóricos que sugieren lo que pasó con Laura después. Los zapatos y pantalones de los hombres que vemos caminando en el cuarto donde ella está abajo de la cama, sugieren que Lino y el general colaboraron en una acción en que fueron arrestados los miembros de la Estrella, mantenidas la posición y credibilidad del general, y presentada al público una historia en que la ley vence a los criminales. La presentación a

la prensa de los detenidos tiene algunos elementos claramente fingidos, como el anuncio falso de la muerte de Lino y el comentario de que Laura fue encontrada con armas y dinero –lo cual no fue el caso–. En esta secuencia hay muchos elementos sonoros que nos revelan la forma en que muchos de los partidos fueron parte de esta trama, como por ejemplo la coordinadora de la competición de Miss Baja California que comenta en las noticias televisadas que podemos oír al fondo, que la organización del concurso condena a las acciones de Laura –mientras la organización participó en un trato corrupto para asegurar que Laura ganara el concurso–. Esa representación de los hechos en los medios de comunicación acentúa que la formación de la narrativa nacional es un discurso subjetivo y que tanto la jerarquía social como la dinámica entre diferentes actores con diferentes niveles de poder determinan qué es contado y qué no.

En las últimas escenas aparecen otra vez los elementos de la vida anterior de Laura: las sudaderas y los comentarios que ya no elogian su belleza. Aunque no queda especificado qué pasa con Laura después de que la dejan libre en la calle (todavía en esposas), la forma violenta en que es tirada de la camioneta es paralela a la forma en que es escupida de los negocios de Lino. Ya no necesita su participación y ella queda libre en la calle, pero sin familia, recursos y respeto público. Esa vuelta al estado principal podemos representar de forma cíclica en el esquema siguiente.



Fig. 1 Laura y los radares del sistema narco

Desde un punto de vista occidental se puede argumentar que la historia de Laura es lineal, en que suceden varios eventos consecutivos que llevan a un fin abierto en el que está libre otra vez, pero no en una libertad igual a la inicial: ha perdido todo. Por lo tanto en una interpretación lineal, ella no hubiera vuelto al mismo estado en que se encuentra en el comienzo de la narrativa. Sin embargo, el análisis de los signos y códigos en *Miss Bala* sugiere que la narrativa es, como se ha sugerido anteriormente (Farriss 573) una sección lineal de una entidad cíclica más grande, afuera de la narrativa y representada con referencias. La exposición de Naranjo en la entrevista anteriormente nombrada indica que tenía la intención de tomar una noticia

(representada por la narración centrada en Laura) como punto de partida para explicar el contexto, que es entonces protagonista principal. Si es éste el caso, la narración de Laura interviene en la narración mayor como agente relativamente pequeña, y es escupida de la historia principal después de haber completado su papel. Según esa percepción, el protagonista principal se ubica entonces fuera de la diégesis mostrada en *Miss Bala*. Esa interpretación de la estructura narrativa de la película refuerza la idea de cuerpo y vida como moneda de cambio. Las narraciones de los individuos están ahí para fomentar la narración principal de la violencia, y dejan de ser visibles una vez cumplida su función.

### **El cuerpo como propiedad**

Si el cuerpo en un estado de violencia funciona como moneda de cambio en servicio de un sistema mayor que ejerce un control sobre los cuerpos que así quedan 'sin cara', es necesario considerar qué es entonces ese cuerpo y a quién pertenece. La perspectiva de John Locke en el siglo XVII parece ser clave para la percepción actual de nuestro cuerpo.<sup>31</sup> La idea central de su pensamiento es que enfrentamos la sociedad como dueños de nuestros cuerpos y del trabajo que dichos cuerpos pueden generar, y en ese enfrentamiento, esa propiedad es nuestra y no puede ser quitada de nosotros si no es por fuerza de ley (Cohen 103). La idea ahora común de que 'tener cuerpo' equivale a 'ser persona', implica que el cuerpo tiene dueño. Si 'tenemos un cuerpo', ¿quienes somos esas entidades que tenemos los cuerpos? Cohen argumenta que, entre otras opiniones de qué es un cuerpo, generalmente consideramos el cuerpo como el hogar de nuestra persona (106). Esto implica que el cuerpo es nuestra propiedad, y que sus fronteras nos separan de nuestros alrededores.

"Property ownership constitutes a form of dominion and dominion manifests a force or power that resists and repels all opposing forces or powers within its domain. If a boundary does not contain the domain within which this force or power –this agency or subjectivity– can freely act, then the distinctiveness of the property is lost." (107)

Se ha establecido una frontera entre el cuerpo y el poder que ejerce lo 'de afuera' en este cuerpo: no se puede apresar a un cuerpo sin tener una razón legal de por qué hacerlo, y un cuerpo tiene el derecho de pedir la prueba de la legalidad del encarcelamiento. Esto implica la ubicación de la persona en el cuerpo (113).<sup>32</sup>

"... 'the body' only exists within a political ontology that distinguishes the human organism both from its life-world and from 'the person' to whom it supposedly belongs. Within this ontological frame, human personhood appears as a subsequent, or even consequent, relation to a self-defining (and 'self' defining) form of living matter which 'the

31 Locke, J. *An Essay Concerning Human Understanding*, 2a edn. London: Thomas Dring and Samuel Manship, 1694.

32 Cohen cita a páginas 50 hasta 100 de Judith Butler. *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. London, Verso, 2004.



body' then names as its proper reference. Only our bio-politics, and not 'our nature', makes 'the body' seem natural to us." (119)

Este punto que hace Cohen es esencial en la interpretación de *Miss Bala*. Si se cruza una frontera, y no se puede ejercer en libertad la propiedad del cuerpo, lo característico de la identidad se pierde. El momento en que Laura entra en el mundo que se ubica fuera de la ley, ella ya no tiene el poder de 'defenderse' frente a una entidad legal para ser una persona, porque en su contexto, esa entidad ya no es válida. Laura se vuelve signo de la 'narcocultura', un cuerpo en que se inscribe la violencia, un vehículo para su mensaje. El momento esencial en que cambia de ser persona a ser cuerpo se encuentra en esa inmersión en un sistema opuesto al sistema legal del estado. Cohen se refiere para la explicación de esa separación entre vida cualificada (bios) y vida desnuda (zoé) a la teoría del filósofo Giorgio Agamben (Homo Sacer). En la aplicación de esos conceptos es clave que 'el cuerpo' se vuelve la ubicación de los que están vivos legítimamente, por el hecho de tener ese cuerpo como entidad legal. Esto deja un espacio gris para 'los cuerpos' que quedan fuera de la vida cualificada y que entonces pierden legalidad y entidad identitaria frente al estado y la sociedad. Aquí vemos la mayor diferencia entre la suposición común de que un cuerpo es persona cuando es legal y la realidad de un estado violento donde esa ley sólo rige en papel.

Una aplicación de estos conceptos a la narración y el cuerpo como aspecto diegético en la película puede mostrar exactamente en qué se encuentra la paradoja o lo irónico del cuerpo como moneda de cambio en *Miss Bala*. Laura, en el principio de la película queda adentro del 'bios', con la violencia como zona de 'zoé', fuera de ella y fuera de la sociedad legal. Una vez asimilada al sistema de los narcos, ella se encuentra adentro de ese 'zoé' que decide sobre su vida, destino y comportamiento como si fuera ley y 'bios'. Ese sistema de violencia necesita a sus integrantes —en este caso a los 'inocentes'— para sobrevivir y legitimarse, igual como un Estado necesita a sus ciudadanos. La violencia es la regla y la ley que rige sobre los demás: el 'estado de excepción'. Esa ironía se puede reconocer en el deseo que Laura expresa (bajo instrucción de otros). "Mi nombre es Laura Guerrero, tengo 23 años y mi sueño es representar a la belleza de la mujer de mi estado". Varios aspectos irónicos en diferentes momentos de la película se relacionan con este comentario. ¿Representa a 'la belleza' todavía, tomando en cuenta que vemos a una mujer asustada, usada y literal y metafóricamente ensuciada? Cuando el presentador del concurso comenta que no sabe escoger entre dinero y fama porque está "llena de emociones", representa una belleza superficial ahora totalmente sustituida por una realidad que no tiene nada que ver con algo bello. Cuando Laura se tiene que presentar a la prensa después de ser detenida, de verdad está representando a lo que puede pasar con las mujeres de su

estado, pero no como lo tenía en mente al entrar en el concurso. Por esto, este estudio discrepa con el comentario de Maihold sobre que la narcocultura es un "pastiche donde todo símbolo juega desreferenciado de su valor de origen de clase, letra o gusto" (64-5). Me parece claro que en *Miss Bala* el símbolo de la belleza se refiere a los gustos de esa misma 'narcocultura de la ostentación', para revelar los fuertes contrastes en lo que se muestra y lo que se crea: la ostentación de riqueza y belleza se oponen directamente a la violencia que es un poder arruinador.

### **El cuerpo como vida desnuda**

A partir de la anterior discusión del cuerpo como propiedad, podemos decir que Laura ha perdido la autonomía corporal en el momento en que se ha convertido en parte del sistema en que rige la ley 'natural' (zoé). Ahora la violencia que sufre no es en un contexto de justicia, leyes y derechos corporales, donde se puede apelar a dicha justicia para defender su persona e identidad. Bajo la ley natural en que el único objetivo es sobrevivir y proteger a la familia, parece difícil mantener una identidad, ya que una persona no es dueño de su cuerpo. Esto implica que en el estado de excepción es revelada la naturaleza desnuda y verdadera del ser humano que tiene que sobrevivir. Aunque en ese espacio ya no existe la justicia, y por lo tanto tampoco se puede decir que un crimen cometido no es 'justo', sigue siendo un crimen al que le falta cualquier noción de legalidad o justicia. ¿Qué pasa entonces cuando Laura es detenida por su implicación en actividades ilegales? ¿Cuánta culpa tiene Laura por haber cometido actividades ilegales bajo presión externa? ¿Qué queda de su vida cuando se encuentra libre en la calle a pesar del mensaje claramente emitida por la policía y la prensa de ser condenada como parte de una banda criminal?

Hacia el final de la película, Laura está presente en una cena en su papel de la nueva Miss Baja California. El general que también asiste a la cena la solicita para tener sexo y Laura toma la oportunidad de ir a verlo en su cuarto para revelar que la banda de Lino está planeando matarlo ahí mismo. Ahora, que el general se puede preparar para el atentado, Laura se acuesta en la cama del cuarto bajo las instrucciones del general, mientras empieza un tiroteo entre los soldados que acompañan al general y los miembros de la banda de Lino. Laura se esconde debajo de la cama y escapa de la muerte. Lino la ve ahí, pero no revela su presencia cuando otras personas preguntan si se han vaciado los cuartos del hotel. En la próxima escena, se ven a unos soldados o agentes de la policía (es difícil ver en la luz baja de la secuencia en el corredor del hotel) que detienen a Laura, dándole patadas. Aquí se está revelando un contraste entre dos polos de lo que es 'justicia'. Lino la hubiera dejado libre, si no fuera

por el poder estatal que la llevó. Mientras Laura espera el momento de presentación a la prensa, podemos oír una entrevista en la televisión con una representante de la asociación del concurso de belleza. La mujer condena los actos de Laura, porque son una vergüenza para la competición, mientras es muy claro para el espectador que la victoria de Laura en la competición es debida a la corrupción de los miembros del jurado de esa misma competición. Este elemento pequeño apunta un aspecto de la realidad de los marginados; que muchos actores de la vida legal y visible también acuden a herramientas de la zona marginal de la sociedad.

Podemos discutir el tema de culpa y justicia también a partir de la libertad de Laura que vemos en la última escena. En el estado de excepción, Laura fue la víctima del poder de Lino y estaba a merced de su voluntad de dejarla libre después del atentado al general: es él quien ejerce la justicia. Una vez que fue detenida por parte del estado, se volvió instantáneamente criminal, representando a la mujer de su estado ya no como signo de belleza (como claramente es nombrado en el comentario hacia la prensa como la *anterior* Miss Baja California), sino como narcotraficante y símbolo de desgracia. Ahora que perdió la gracia, se volvió visible la culpa inevitable, aunque ya hemos establecido que como espectador sabemos que no había otra opción para Laura que la de involucrarse con el crimen para salvar la vida de ella y su familia. Aunque no es explícitamente visible el motivo por el cual Laura es sacada del camión que la está llevando a la cárcel, se puede especular que fue porque el general le había agradecido la honestidad que le salvó la vida, o porque Lino y su banda tenían suficiente contactos en la policía (lo cual ya se sabe por la entrega de Laura a Lino mediante un agente de policía) para asegurar su libertad como había intentado cuando la dejó en silencio abajo de la cama en el hotel. En cualquier caso, se decidió primero condenarla frente a la sociedad mexicana en la presentación de la detención a la prensa, para mandar un mensaje al público. La justicia estatal es solamente un símbolo vacío en esta narrativa. Esto sugiere que en el estado de excepción, es el Estado que inscribe la violencia y el poder en el cuerpo, porque a pesar de su posterior libertad, está condenada a ser *Miss Bala* para siempre. Laura es solamente vida desnuda, porque su persona y su identidad anterior son permanentemente perjudicadas.

“The desire to be recognized by others is inseparable from being human. Indeed, such recognition is so essential that, according to Hegel, everyone is ready to put his or her own life in jeopardy in order to obtain it. This is not merely a question of self-love; rather, it is only through recognition by others that man can constitute himself as a person” (Agamben, *Nudities* 46).

Esto afirma la hipótesis que en el narcodrama se juega con la característica de la novela o la película policíaca y que los misterios de culpabilidad por los crímenes se resuelven con el razonamiento. En

este caso no es razonable la culpabilidad de Laura y además es la dinámica social que determina que esa culpa cayó en primer lugar sobre sus hombros. En vez de solucionar un misterio de crimen, es apuntado el sufrimiento de todos los partidos involucrados - sin poder apuntar a un culpable inequívoco.

### **El desencanto y el Justiciero**

Pensando en los cuatro personajes clásicos del melodrama, podemos establecer ya en este momento dónde se encuentra la crítica a la sociedad (Martín-Barbero 132). Las escenas discutidas dejan claro que el papel de Laura (símbolo para el ciudadano inocente) es el papel de la Víctima, pero el papel de Lino (símbolo del 'narco' o el narcotráfico como sistema) se encuentra en una zona gris y representa diferentes aspectos de la sociedad. La escena en que Laura es llevada ante Lino por el agente de policía al cual había pedido ayuda, caracteriza a la policía, o más generalmente 'el aparato oficial' o el Estado, como el Traidor. Esto se confirma más hacia el fin de la película, cuando la presentación de Laura por el Estado, frente a la prensa, es construida en base a mentiras, lo cual lleva a una imagen pública de ella que se basa en hechos y datos falsos. El Bobo en *Miss Bala* es de una índole más abstracta: existe a través de los hechos cotidianos irónicos que nos muestran lo normal que se ha vuelto la violencia. Un ejemplo es la escena anteriormente nombrada en que una pareja de novios celebra su nuevo matrimonio entre ametralladoras y humo.

El descontento expresado con esta narrativa se centra entonces en el Justiciero. Se puede argumentar por una ausencia de justicia en el estado narco según esta narrativa, porque Lino domina a Laura y le quita su autonomía. Pero irónicamente, es él quien ayuda a Laura en el concurso de belleza y también es sugerido que la influencia de la banda de Lino asegura la libertad de Laura en la última escena. En un sistema en que el Estado no es el Justiciero, otros llenan ese vacío, lo cual puede llevar a resultados desastrosos.

La representación del Justiciero en la película discute el concepto del cuerpo como entidad meramente económica cuando es reducido a vida desnuda. En un Estado de violencia o excepción, donde el poder natural rige y la ley oficial ya no determina la justicia, la identidad y la posesión del propio cuerpo también sufren. La pérdida del poder de defenderse y presentarse como una entidad jurídica frente del Estado, implica que la frontera que separa el cuerpo y la sociedad desaparece –borrando así también cualquier noción de identidad propia o de persona–. La identidad en el estado de excepción no se construye definiendo lo que uno es y lo que no es, sino que sobrevive solamente el

cuerpo solamente. La existencia así ya no es legítima, porque se ubica en un entorno de desgracia inevitable que perjudica al cuerpo, y consecutivamente a la persona, también cuando el cuerpo vuelve a integrarse en la vida legal.

*Miss Bala* es una película llena de pequeños aspectos irónicos que apuntan a expresar la influencia de la violencia y su capacidad de penetrar en el sistema legal y la justicia. Eso dificulta la construcción de una 'identidad mexicana'. *Miss Bala* muestra, con la narrativa de Laura, las dificultades que surgen en el proceso de creación de una identidad pública en un estado de excepción. El personaje de Laura no ofrece ninguna alternativa, lo cual coincide con la teoría del modo melodramático que sufre sin querer resolver –quiere mostrar lo que no se puede decir o hacer–. La auto-definición de las identidades mexicanas, como lo argumenta Gimenez (6, discutido en el primer capítulo), puede ser consecuencia de esa dinámica. En el Estado de excepción, la identidad –que se basa en el estatus legal de las personas– queda como un símbolo vacío. *Miss Bala* por un lado, muestra el vacío, mientras *Días de Gracia* muestra las diferentes formas en que los individuos tratan de llenarlo. La invención de conceptos identitarios que crean su propia identidad (como la cultura del narco), es el único recurso de retratarse como un ser humano en un contexto en que las personas sin poder son despojadas de su humanidad. Para llenar ese símbolo de un significado y sentir cierto nivel de autodeterminación, hay que construir identidades alternativas. Los símbolos de la narcocultura pueden llenar ese espacio y constituir un lugar común que las personas sin el poder de determinar su propia identidad pueden compartir.

## CAPÍTULO V - EL “PINCHE GOBIERNO” Y LA JUSTICIA EN *DÍAS DE GRACIA*

“En este mundo no hay justicia. ¿Sabes por qué? Porque Dios nos perdona a todos.”

LUPE ESPARZA (*DÍAS DE GRACIA*)

*Días de Gracia*, la obra debutante de Eveword

llamarrardo Gout (2011), muestra las voces mexicanas desde diferentes perspectivas, pero todas relacionadas con el secuestro. En un estilo que recuerda el estilo ‘*hyperlink*’ de Alejandro González Iñárritu (Mihoc 109)<sup>33</sup>, conocemos a los personajes principales, todos de la Ciudad de México, a través de la representación fragmentada de tres diferentes copas mundiales de fútbol. Como la voz en off de Víctima X (Carlos Bardem) nos cuenta que durante los treinta días que dura una Copa Mundial, tanto la policía como los criminales están distraídos y todo vale. Las diferentes ventanas a la vida en la Ciudad de México que esta película nos ofrece, retratan un estado de excepción en el que los agentes de policía deciden jugar con sus propias reglas. Ellos, como símbolos públicos del poder del Estado, tampoco pueden recurrir a los códigos legales para tomar decisiones en la vida diaria. La situación que resulta de eso es resumido de forma acertada en una frase de Gabriel García Márquez, citada en el comienzo de la película: “La vida no es cómo la vives sino cómo la cuentas.” En este capítulo, este trabajo identifica algunos elementos relevantes en las narrativas de esta película, para poder destacar cómo es retratada la culpa, la violencia divina y la impunidad y en cuál ‘modo melodramático’ eso ocurre. A partir de esa discusión de las herramientas con que Gout muestra algunos elementos del México contemporáneo, es posible sacar algunas conclusiones sobre el papel crucial del Justiciero en estas narrativas y la crítica social que resulta de su ausencia.

*Días de Gracia* tiene el concepto del secuestro como tema principal, mostrándolo desde perspectivas de varios personajes a través de las narrativas en épocas diferentes. La Copa Mundial de fútbol sirve como hilo central para la distribución de las narrativas en el tiempo: si no fuera por los detalles sutiles que revelan el año en que tienen lugar las escenas, sería difícil para el espectador establecer una idea clara de la línea temporal. El periodo en que tienen lugar las Copas: 2002 en Japón y Corea del Sur, 2006 en Alemania y 2010 en Sudáfrica; son las ventanas al secuestro en México D.F., visto desde el eje de secuestradores, víctimas y sus familias, jóvenes que tratan de escoger otro camino

<sup>33</sup> “Alejandro González Iñárritu is one of the directors that have adopted the fragmentary narration for his (sic) films, as a means of experimentation, creating a narrative puzzle that has to be reassembled by the spectators. His films could be included in the category of what has been called ‘hyperlink cinema.’ In hyperlink cinema the action resides in separate stories, but a connection or influence between those disparate stories is gradually revealed to the audience” (Mihoc 109).

para su vida, y agentes de policía. Algunos personajes están presentes en varias de las épocas, lo cual puede confundir al espectador que no presta atención a las señales visuales y sonoras que indican la narrativa respectiva de cada escena.

Durante el Mundial del año 2002 en Japón y Corea del Sur, conocemos al agente de policía Lupe Esparza (Tenoch Huerta), quien lleva el apodo de 'Bronco', referencia al grupo musical de que el cantante comparte el nombre con este protagonista. Mientras Lupe está regañando a dos niños por vender marihuana, su esposa (Sonia Couoh) está por tener su primer hijo Emiliano. A partir de una conducta exitosa en la detención de unos criminales, atrae la atención del comandante José (José Sefami). Éste le invita a participar en algunas de sus 'misiones' personales, mientras su compañero en el trabajo, Melquiades (Mario Zaragoza), también le involucra en un negocio corrupto, cuando él queda hospitalizado por un accidente y no puede atender a sus actividades para ganarse un poco extra. Aunque Lupe tiene certeza que, como el dice, "ser policía me mantiene derecho", poco a poco se queda atrapado en una red de corrupción, secuestros y violencia por parte de una banda Sikh. Al perder su familia por un secuestro, Lupe se transforma en un hombre con solamente una misión: la venganza.

En el año 2006, durante el Mundial en Alemania, conocemos el secuestro a través de los ojos de un rehén literalmente. El espectador vive un secuestro a través de la venda de 'Víctima X' (nunca es nombrado), y poco a poco queda claro que uno de los secuestradores es un joven llamado Doroteo (Kristyan Ferrer) o 'Iguana', que hemos visto como uno de los niños regañados en la narrativa del año 2002. Víctima X logra crear cierto nivel de amistad con el joven y cuando llega el momento en que el secuestro tendrá que resultar en una liberación o una muerte, espera alcanzar que Doroteo le defienda frente al jefe de la operación: 'el Teacher', que en este momento no es conocido por el rehén. Cuando llega el momento crucial, ese 'Teacher' –quién manda el secuestro– resulta ser Lupe, ya amargado y pareciendo otro hombre distinto al conocido en la narración del año 2002. Doroteo, en un momento de rabia, cuando Lupe abate a su perro, él mata a Lupe, pero no puede evitar la muerte de la Víctima X.

En el año 2010, cuando ocurre el Mundial en Sudáfrica, se presenta a la familia acomodada de Susana (Dolores Heredia), cuando es secuestrado su esposo Arturo. Maxedonia (Eileen Yañez), la hermana de Doroteo, ama de casa de la familia y sospecha que tiene algo que ver con lo ocurrido. Aunque la intuición del espectador sería que Doroteo es ahora el encargado del secuestro, se le ve expresando sus dudas sobre relacionarse con un negocio así otra vez, y además hay varias escenas en que está practicando el deporte que es su verdadera pasión: el boxeo. Doroteo ha elegido buscarse un futuro en el deporte y no en el secuestro. Susana descubre en el proceso de encontrar el dinero para

pagar los secuestradores que su esposo tiene una relación fuera del matrimonio, lo cual amarga el momento de su vuelta al hogar. El espectador se ve aún más consciente de las tramas complicadas de la narrativa, cuando la ubicación de algunas escenas que muestran a Maxedonia embarazada, sugieren que el padre de su hijo es Arturo.

### **Los argumentos visuales retóricos y el peso universal del secuestro**

Como fue mencionado anteriormente, las tres historias no son narradas de una forma cronológica. *Días de Gracia* puede dejar cierta confusión en el espectador, lo cual queda embarazosamente claro en algunas de las reseñas de la película, por ejemplo, cuando una crítica solamente reconoce dos narrativas en vez de tres.<sup>34</sup> En la narrativa de 2006, se ve un secuestro desde el punto de vista del rehén, Víctima X, sin ver la familia que trata de juntar el dinero para obtener su libertad. En 2010, Susana es la protagonista que sufre de la desaparición de su marido, mientras no se muestra el secuestro ni el marido, salvo en la última secuencia de la película. Aunque la muerte de Víctima X, antes de la revelación de la cara de Arturo, es buena indicación de dos secuestros separados, la vinculación de escenas sobre Víctima X y Susana a lo largo de la película puede hacer parecer que se trata de un solo secuestro. Se puede establecer cuál escena pertenece a cuál época a través de códigos de transmisión y códigos icónicos. Los códigos de transmisión son los diferentes formatos de pantalla y formas de grabar para los diferentes Mundiales. La narrativa de 2002 se reconoce por una pantalla ancha y baja, gracias a las dimensiones 3:1. La cámara de 16mm, que es fácil para mover, hizo posible seguir la acción por encima del hombro de Lupe. La narrativa de 2006 es mostrada a través de una pantalla alta y estrecha (1.85:1) y el uso de cámaras diferentes e imágenes borrosas aumenta la experiencia confundida de un rehén. Todas las escenas que ocurren en 2010 son reconocibles por una pantalla alta y ancha y una experiencia más fija y claramente detallada.<sup>35</sup>

Las dimensiones de la pantalla no son las únicas pistas para el reconocimiento del año respectivo en que tienen lugar las escenas. También hay códigos icónicos, más específicamente signos, que indican el periodo adecuado cuando es necesario saberlo. Con signos me refiero aquí a la definición de Eco de referencias directas y literales a objetos o asuntos conocidos por el espectador. Por la obsesión de tanto policía como secuestradores y familias de víctimas con las diferentes copas

34 Halligan, F. "Días de Gracia." *Screen Daily*. 18 de mayo de 2011. <<http://www.screendaily.com/reviews/latest-reviews/dias-de-gracia/5027822.article>>. Consultado el 27 de enero de 2014.

35 Los datos sobre los formatos de pantalla y las cámaras usadas provienen de una entrevista con el cinematógrafo Luis David Sansans, por la revista de Kodak. "Días de Gracia varies formats to depict a harsh world." *InCamera*. 29 de agosto de 2012. <[motion.kodak.com](http://motion.kodak.com)>. Consultado el 27 de enero de 2014.



mundiales, siempre hay algún rumor de la radio o de la televisión donde los comentaristas indican el año o el país donde ocurren los partidos. Esto da la impresión que la presencia del fútbol en la película es más que todo debido a la necesidad de poder identificar los periodos diferentes de una forma sutil. Aunque se sabe que se trata de tres épocas y posiciones sociales diferentes, la inserción de fragmentos de los tres momentos en una sola secuencia de acción comunica la asunción que cuando se trata de secuestros no hay ganadores sino sólo perdedores. El miedo, la confusión y la adrenalina dominan a todos los partidos involucrados.

El mejor ejemplo sobre la percepción de la estructura de *Días de Gracia* es la secuencia entre los puntos 1:05:30 y 1:12:31, la única en que ocurre una escena que atraviesa las tres épocas. El cambio de tiempo ocurre tan rápidamente en esta secuencia (las escenas más breves son de menos de un segundo), que parece ser una sola invasión para rescatar a una persona secuestrada, pero de hecho son tres puntos de vista de eventos parecidos o relacionados en diferentes años. En la narrativa del año 2002, Lupe y un equipo de compañeros organizan una misión de rescate para terminar con un secuestro. En el año 2006, Doroteo y algunos hombres del grupo de secuestradores están viendo televisión, cuando una mujer de la policía toca el timbre. Asumen que han descubierto la ubicación de su rehén, pero resulta que solamente quiere pedir información sobre las actividades sospechosas de una vecina. En el año 2010, Maxedonia está en el cuarto de Doroteo buscando información sobre su posible implicación en el secuestro de Arturo. Aunque el espectador puede ver que él en ese mismo momento está participando en una competición de boxeo, ella encuentra unas fotos viejas representándolo con un arma, además de tener consecutivamente la impresión que su hermano está llevando su vida en una dirección no deseada. Estas tres partes de las narrativas ocurren en una forma entrelazada durante secuencia larga de aproximadamente siete minutos.

Según el método de Genette, la secuencia se representa como mostrada en el 'Anexo A', para romper esta secuencia de siete minutos en 38 escenas. Se observa respectivamente a Lupe invadiendo un edificio donde ocurre un secuestro, Doroteo pensando que la policía invade en el edificio donde él y sus cómplices tienen preso a la Víctima X, y últimamente a Maxedonia que trata de abrir una cesta con cierre de su hermano Doroteo, para confirmar sus sospechas sobre su relación con el secuestro de Arturo. A pesar de una transición extremadamente rápida entre las épocas diferentes, la confusión para el espectador es aumentada cuando en la escena A16 podemos ver un secuestrador vestido de la misma ropa que Doroteo cuatro años después. Las escenas AB35 y C36 contienen dos transiciones de tiempo para establecer un enlace continuo entre las tres narrativas.

Primero somos espectadores del fin de la misión de rescate de Lupe. La última persona es detenida, todos salen del edificio y Lupe, como última persona que sale, cierra la puerta. La cámara empieza a girar hacia el cuarto donde se encontraban el rehén y los secuestradores, los muebles aparecen y desaparecen y poco a poco, se mueven los bordes de la pantalla hacia el formato usual para el año de 2006. Una vez completa el giro de 360 grados, la puerta se abre otra vez y entra Doroteo. Se sienta al lado de los otros, que se ríen por la suerte que tuvieron, pero Doroteo parece ausente. A partir del primer plano de su mirada y la imagen que se empieza a borrar, queda claro que se imagina otro futuro que uno de los secuestros. Aquí hay un corte súbito y una transición no-fluida al año 2010, pero el hecho de que veamos a Doroteo boxeando, como si fuera su imaginación y su futuro a la vez, crea un enlace similar al anterior entre el 2002 y el 2006. El efecto de esta secuencia es la creación de un espacio cargado del tiempo, que se ubica fuera del tiempo, pero de una forma completamente relacionada al tiempo. El cuarto en que ocurren los secuestros es una unidad de espacio y tiempo, donde Lupe es policía y secuestrador, Doroteo niño inocente y adulto joven que ha dejado atrás su pasado, donde se invade y se evade, donde tanto rehén como secuestrador se escapan, pero donde secuestradores y secuestrados también han sido atrapados (sea respectivamente por detención o por no ser descubierta por la policía). Esta escena presenta el secuestro como una entidad con identidad propia, donde la justicia está presente y ausente a la vez. La víctima que gana siempre será víctima, y el secuestrador es víctima de sus propias circunstancias de necesidad o deseo a la redención. El secuestro es un modo de sufrir para todos los partidos. Esa representación de los personajes –en que todos ocupan varios papeles melodramáticos, como el Traidor y la Víctima– afirma que el narcodrama da un giro a los personajes tradicionales melodramáticos.

### **La culpa en una ciudad de inocentes**

Antes de analizar ese *modo* de sufrir (el modo melodramático), quiero discutir qué es lo que se sufre en las narraciones de esta película. A partir del comentario de Kellogg, que el ciclo ‘normal’ de poderes (aquí se refiere a la separación de poderes, porque en un estado de excepción es difícil explicar algo en términos de ‘normalidad’) es destruido por la violencia divina (82), es posible analizar la culpa y la violencia divina que se expresa en *Días de Gracia*. La reflexión que el espectador de esta película puede hacer sobre la violencia divina se pone en marcha con la referencia a algunas características conocidas y esperadas del género policíaco. La teoría de Buschmann sobre la quinta característica del detective clásico –la dinámica de grupos y la asignación de culpabilidad– no es muy relevante en las

variedades contemporáneas del género (80), no aplica a esta película. Esto afirma el comentario que hace después (y el cual indica lo opuesto) sobre la posibilidad de que las sociedades violentas empleen el género suspendiendo las reglas conocidas y esperadas (84).

Las actividades, emociones y circunstancias en que trabaja Lupe, primero generan una impresión de que el espectador está viendo a un detective que sí emplea las reglas comunes: los personajes son desarrollados así que podemos imaginarnos la incertidumbre que sienten frente a los hechos, Lupe trata de revelar la verdad atrás de esos hechos y el espectador espera ver una solución a su problema. Cuando la banda Sikh secuestra a su esposa e hijo recién nacido, las reglas del género ya no aplican porque a partir de este momento Lupe otorga el papel de víctima. En la narrativa del año 2006, cuando ya no tiene nada que perder, incluso organiza un secuestro, lo cual completa la gama de papeles que ocupa en la película. Aquí se da una pérdida de la separación clara entre los poderes legislativos, ejecutivos y jurídicos. Ese momento, en que el estado de excepción es mostrado al espectador, es también el momento en que comienza el juego con sus expectativas del género. La ascendencia policial que se podía reconocer en el principio de la película, es reemplazada con una falta de claridad sobre quién debe 'resolver' la trama de las narrativas diferentes. Como Lupe frecuenta decir, "yo soy una hiena y ésta es mi selva", crea sus propias leyes, ejecuta las reglas de sus superiores y las suyas y juzga sobre el valor de la vida de su rehén. Además, la falta de un personaje principal que representa una clase social claramente definida, refuerza esa sensación. Ahora que el espectador no puede encajar a Lupe en las reglas del género, surge la pregunta de la culpabilidad.

En el caso de la violencia divina, según Benjamin, ésta viene de un lugar que queda lejos de nuestro poder de voluntad e intención: viene de las circunstancias de la vida, pero no resulta de decisiones conscientes. En *Días de Gracia* por otro lado, la falta de fronteras bien definidas entre agresores y víctimas suspende también la frontera entre violencia y necesidad y entre culpa e inocencia. La hipótesis, de una culpa que existe pero que no es asignada por la ley en sociedades con altos grados de violencia, sino por la propia voluntad de cometer un acto o no, aplica si consideramos el ejemplo contrario de Doroteo. La inclusión en la película de un carácter que fue una de las personas oprimidas por Lupe, pero que ha decidido seguir su vida en un camino en que evade la violencia desorganizada (porque el boxeo obviamente tiene otro modo de violencia), ofrece un contraste con las decisiones de Lupe. Desde ese punto de vista, las decisiones de implicarse en la violencia fueron totalmente suyas y por lo tanto, la culpa no es asignada por la ley, sino por él mismo. Su estatus como agente de policía le libera de las esposas de la ley y de la culpa, pero sus decisiones

fueron conscientes.

Por otro lado, es posible decir que en una sociedad en que las reglas legales han sido suspendidas, tampoco puede haber culpables. La referencia frecuente al juego de fútbol –que hay que jugar con lo que tienes, porque a veces ganas y a veces no– apoya la teoría de Herlinghaus de que los que no tienen recursos legales (o económicos) no pueden establecer un lugar legal en la sociedad. Si no hay ley para asignar la culpa, solamente la ley de la calle asigna, pero asigna vida y muerte sin tomar en cuenta la culpabilidad. La violencia en que la culpa es tratada así es una mítica, porque esa ley de la calle es una narrativa, un mito. Una vez que se ha apuntado el culpable, esa persona tiene que sacrificar algo o pagar su deuda de algún modo. El castigo que esta película representa es el castigo corporal. El objetivo del castigo coincide con la clase de castigo ‘feudal’ descrito por Foucault (capítulo III). La sociedad representada en *Días de Gracia* opera a través del poder y la jerarquía. En la secuencia en que Lupe entra el edificio que es la base de la banda Sikh, la Madrina (Veronica Falcón) ha decidido que Lupe es el culpable de las pérdidas económicas en su negocio. Como agente de policía, Lupe representa una posición de poder, pero su implicación en las actividades ilegales del comandante José le ha quitado la posibilidad de acudir a su estatus como representante del estado y de la legalidad. Además, la Madrina tiene más recursos que Lupe, lo que le deja con solamente dos cosas que le puede quitar: el bienestar corporal y el bienestar de sus seres queridos.

### **El modo melodramático en *Días de Gracia*: “los chingones tenían que hacer cosas cabrones para que se hiciera justicia”**

La percepción de Zarzosa de la diferencia entre el melodrama y la tragedia apunta exactamente la crítica encapsulada en esta película. *Días de Gracia* no muestra tanto los aspectos erróneos de la moral que rige la vida de los protagonistas, sino explora la ética que es requerida para sobrevivir en ese mundo. La distinción de Zarzosa, entre el modo melodramático y el modo trágico, sirve bien para establecer el modo melodramático en esta película. El punto de mayor interés es la idea de la tragedia que justifica el sufrimiento a través de la ética, mientras el melodrama atribuye el sufrimiento a la ética impuesta por los que rigen una sociedad, para sugerir una ética alternativa que combate la que es actualmente impuesta, porque reconoce que un mundo sin sufrimiento no es realista (Zarzosa 245-7). El modo melodramático, en este caso, es tanto una experiencia social como una artística. La exposición artística de la realidad en que se vive en la Ciudad de México se encuentra en los detalles pequeños a lo largo de la película. La manera en que se mueve la cámara en la narrativa de 2002 en las escenas que

tratan de la acción tomada por Lupe y Melquiades a partir de un tiroteo (comenzando en el punto 14:18), da énfasis en la inmersión de la violencia en la vida cotidiana de los mexicanos. La cámara comienza siguiendo a la acción en la calle, subiendo a la ventana de una casa donde un padre y su hijo se asoman a ver la acción, atraviesa el cuarto y sale por la otra ventana hacia Lupe otra vez; todo en un solo movimiento sin cortes para editar las imágenes. El mismo efecto de la normalidad de lo violento es percibido en la casa de Lupe: entre 22:40 y 24:17, su esposa Esperanza trata de convencerlo para que deje su trabajo lleno de riesgos, porque ahora su "chamba es ser papá". El momento en que ella empieza a caminar a la cocina para preparar la leche de su bebé, la cámara se queda fija en el punto donde ella había estado parada. Ahora se revela que detrás de su espalda está una foto de ella con una ametralladora, visiblemente disfrutándolo. Las armas son tratados aquí como un adorno de la vida normal, como si no tuviera nada que ver con esa chamba que Esperanza está rechazando.

El modo de experiencia social no es únicamente sugerido por el contenido de las narrativas, sino también discutido por los protagonistas. La naturaleza de la narrativa de 2002, en la que agentes de policía discuten la sociedad contemporánea de México y sus reglas no oficiales, da amplia oportunidad de diálogos sobre el tema de justicia en el país. Un comentario de Lupe, dirigido a su compañero Melquiades, primero deja claro el entendimiento que Lupe tiene del significado de ese tema.

Esto me lo dió mi abuelita. Dice que a media revolución, el mismísimo Zapata mató a un hombre que quiso violar a su mamá. Esta bala salió de su arma. Yo no se si es verdad, pero siempre me gustó la historia, y la justicia en la historia. Eran épocas oscuras. Los chingones tenían que hacer cosas cabrones para que se hiciera justicia (34:48).

Su admiración de Zapata queda claro a lo largo de su historia, no solamente en sus conversaciones, sino también en la decisión de llamar a su hijo Emiliano.

Minutos después, Lupe tiene una mañana de conversaciones con su comandante, José. El comandante queda impresionado con la respuesta alerta de Lupe al tiroteo de la semana anterior y le quiere invitar a participar en su misión especial de dismantelar el cartel Sikh de 'la madrina', aunque después se descubre que sólo lo hace por sus propias oportunidades de quitarle su poder y tomarlo él mismo. Esta secuencia de escenas claramente corta el monólogo del comandante varias veces, para seguir la conversación en diferentes lugares –la calle, un comedor, el carro– para indicar que pasaron varias horas hablando. Algunos de sus comentarios literalmente son métodos o puntos de vista acerca de la ética imperante que falla, y la respuesta adecuada para poder sobrevivir en un sistema de sufrimiento. Esos diálogos son formas de criticar aspectos de la realidad mexicana de una forma más literal que la reflexión sugerida al espectador.

Ya sabes como es el pinche gobierno de este país. Los cabrones siempre salen libres. Las cosas ya no se pueden

seguir haciendo por las buenas. Por eso necesito tu ayuda. [...] Y los órganos siguen diciendo que sigamos con las reglas... ¡A la chingada con las reglas Esparza! Esos pinches hojetes deben de entender que él que la hace la paga. Tenemos que poner un cerco a los que controlan los hindús, [...]. Estos son días de gracia. Mientras está el Mundial, el crimen baja la guardia, pero también el trabajo policiaco. Y eso Lupe, es una oportunidad. Lo legal no siempre está bien, y lo que está bien no siempre es legal... La gente está contigo si ganas. Aquí las reglas valen para pura chingada. Esas son para los árbitros. Y ese es el error que cometen muchos policías, piensan que somos árbitros. ¡Somos jugadores! ¡Y esto hay que ganarlo como dé lugar! Como la mano de Dios, ¡el Maradona! Acuérdate que esto no se llama fútbol, se llama fútbol soccer asociación... Es un trabajo de equipo... ¿Entras?" (37:13 - 39:16)

La referencia a Maradona con su apodo 'la mano de Dios' es muy notable en este lugar, porque ésa es la ética que se juzga y propone reemplazar. De esta manera, aunque no se trata de una monarquía, la policía, según la ley imperativa, tiene un estatus protegido, y es la herramienta práctica del gobierno. Si el gobierno gobierna todo y es Dios en México, la policía es la mano de Dios. Pero porque Dios no ejerce justicia, sino que solo impone reglas que no funcionan en la realidad diaria, esa justicia se puede ir 'a la chingada', porque el equipo de policía puede jugar su propio juego y convertirse en el Dios que imparte justicia. Como dijo el comandante José, "lo legal no siempre está bien, y lo que está bien no siempre es legal."

### **El Justiciero: Lupe Esparza, la Iguana y la Víctima X**

La idea puesta en la mente del espectador en este punto de la película es que la policía, en forma de Lupe en el equipo de oro del comandante José, va a crear sus propias reglas. Cuando avanza más la narrativa de 2002, nos damos cuenta que las cosas no son exactamente tales. El motivo de comandante José no es dejar caer un cartel de criminales hindús, sino llenar la sede vacante de la madrina para tomar control de los negocios de su territorio. Cuando Lupe comienza a enterarse de la complejidad de las tramas, ya está metido en la red de los hindús de tal modo, que no es posible escapar. Su implicación en la caída de algunos personajes claves del cartel le va a costar más de lo que pensaba: su motivación para ser policía y ser derecho: su familia. Las escenas en que él descubre lo que ha pasado con Esperanza y Lupe instalan una simpatía en el espectador: el momento en que podemos oír sus llantos mientras le vemos meciendo la cuna rota de su bebé en medio de su hogar destruido y vacío, está lleno de códigos de gusto que apelan a los sentimientos del espectador. Ahora Lupe es el policía que quería mantenerse derecho en un sistema corrompida, sólo para volverse víctima de lo que estaba tratando de combatir. Es claramente establecido en este punto que la policía no es el Justiciero, sino solamente uno de los jugadores que quiere ejercer su propia ley bajo el nombre de algo más noble. Si

retomamos la definición de Martín-Barbero sobre los personajes melodramáticos, se puede establecer que la falta de un Justiciero definido es el punto central de la crítica de la película. La Víctima en *Días de Gracia* no se halla en una sola persona, sino en todos: rehenes, sus familias, el agente de policía que nunca logra hacer lo correcto y el niño que quiere mejorar su vida. El Traidor resulta ubicarse en el aparato estatal y su herramienta en forma de la policía. Aunque se espera que la policía sea el Justiciero en una película policíaca, la asignación inesperada de los papeles de los personajes afirma que en estas narrativas el 'ascendancy'<sup>36</sup> bien definido del género, no existe. El agente de policía que tendría que investigar, ahora es también víctima y agresor: traiciona a nuestras esperanzas. ¿Quién es entonces el Justiciero?

En la narración de 2002, justo cuando Lupe se quiere suicidar, recibe una llamada que da esperanza (1:37:02): el comandante José puede indicar quién fue que tomó sus queridos. Lupe ahora no tiene nada que perder, porque su motivación de 'mantenerse derecho' le ha sido quitado. Su venganza se dirige hacia los que hicieron mal: los traidores, los criminales; pero también al comandante y su familia. Es interesante ahora retomar la teoría de este trabajo en relación a "el ciclo posiblemente largo o eterno de acción y reacción en la forma de venganza continua que se rompe cuando ocurre un perdón o un castigo" (en la discusión teórica, capítulo III). En la escena que sigue, el proceso de la venganza de Lupe es interrumpido por Doroteo. Al matar a Lupe, juzga sus actos y le perdona a la vez por quitarle el peso que lleva sobre los hombros, de haber sido indirectamente culpable de la muerte de su esposa y su hijo.

En la secuencia en que Doroteo mata a Lupe, se descubre el nivel al cual ha llevado su venganza. El secuestro de Víctima X cuatro años después de lo ocurrido en el año 2006, revela que Lupe se ha vuelto criminal por motivos de interés que ya no tienen mucho que ver con sus razones originales de querer desviarse de la ley. La simpatía que ha sido creada en el espectador cuidadosamente a lo largo de la película, ahora es reemplazada por un sentimiento incómodo. ¿Somos malos por sentir simpatía con un secuestrador? ¿Se puede disculpar a Lupe por haber hecho algo así, por todo que ha tenido que sufrir? La escena de confrontación (1:52:08) entre Lupe (el Teacher), la Víctima X, y Doroteo (la Iguana) ofrece un momento de contemplación ética al espectador. Tres víctimas con posibilidades de volverse el Justiciero.

Doroteo, aunque es cómplice en el secuestro de la Víctima X, es un niño todavía, y por lo tanto tiene cierto elemento de inocencia. Esto se expresa en su vacilación en tomar partido por organizador

---

36 Como definido por Dolle (109-111).

del secuestro (Lupe) y decide buscar la confrontación con él. La víctima X toma la oportunidad en el momento en que Lupe se distrae por verlo, para darle un puño en la cara. Ahora Lupe saca dos pistolas y las apunta a los otros dos. Además, podemos ver lo que ha cortado en sus antebrazos con un cuchillo: EMILIANO y REDENCIÓN. Esos códigos iconográficos, que se refieren a nuestros conocimientos previos como espectadores de la historia del año 2002, exactamente en el punto en que Lupe se ha vuelto el Traidor, nos recuerdan su estatus de víctima. Aunque no se puede justificar el secuestro de la Víctima X, se puede entender que ha perdido el control de sus decisiones. Lupe trata de tomar el lugar del Justiciero, el lugar de control, cuando dice "es mi selva y yo soy la puta yena. Yo digo quién se va y quién se queda." Cuando el perro de Doroteo logra soltarse y ataca a Lupe, éste lo abate. Doroteo pierde el control y pega un tiro a Lupe. Éste por su cuenta hiere a la Víctima X y Doroteo responde con un tiro apuntando exactamente en la cabeza de Lupe. Justo antes de que la bala salga del arma, podemos ver en la expresión de Lupe que reconoce lo que va a ser su destino y él mismo describe el valor que le ha quedado después de la tragedia vivida: "Vale verga." El triunfo de Doroteo sin embargo, no logra su objetivo inicial de rescatar a la Víctima X. Doroteo se arrodilla a su lado para oír sus últimas palabras. "Salte tú Doroteo. Cuéntala bien."

La decisión de la víctima de disculpar a Doroteo y darle su bendición para seguir la vida y liberarse del peso de lo ocurrido es un gesto que le ofrece la posición de Justiciero. Aunque no es libre de culpa por haber participado en un secuestro, no es culpable tampoco. Como Lupe había dicho, no hay justicia, si Dios disculpa a todos. Y ese poder de disculpar entonces se ubica (en esta película) en las manos de Víctima X y Doroteo, los personajes que al comienzo de la historia parecían ser los personajes con el menor cantidad de poder. No hay un Justiciero en el sentido de un administrador de justicia, si no hay justicia para defender. Aquí se ofrece la posibilidad de enunciación de los marginados, de las víctimas. Lo único correcto que se puede hacer es reconocer que la justicia no existe, perdonar a los que no podemos controlar, sobrevivir y superar la vida para contarla. El melodrama es cómo se cuenta la vida.

Víctima X: "Como dije. Mundial de fútbol. Tiempo santo donde todo vale. Treinta días donde lo arriesgas todo.

Donde viajas de Mundial a Mundial. Donde rompes con el tiempo. A mí no me tocó contarla, pero quizás alguien más, en otro lugar, en otro mundial, en otro momento, le toque contarla mejor."

[...]

Doroteo: "Uno tiene que escoger luchar con lo que tiene. Llevársela chido, contarla bien. De una decisión depende tu destino. Un movimiento en falso, una mirada perdida, y se acabó. Como alguien me enseñó, la vida en México es jugártela día con día. A veces ganas y la cuentas, a veces no."

(1:55:50 - 1:59:07)



## CONCLUSIÓN

En la introducción de esta tesis se propuso una hipótesis que a través del juego con los rasgos característicos del género del detective y del melodrama, el narcodrama establece un espacio de reflexión y crítica a la sociedad, en el que se muestra lo que no es visible en el espacio público. En ese proceso, la sociedad se define como operativa una cultura de impunidad. Para ensayar esa hipótesis, se recapitulan a continuación los puntos más importantes de los cinco capítulos anteriores.

En el estado de la cuestión, se han destacado las características principales que los autores considerados generalmente reconocen en la narcocultura; los estados 'alterados', la paralegalidad, el 'miedo derivativo', y el éxito comercial de la narcocultura. Ese éxito se debe a una estética ostentativa y una ética de impunidad. La narcocultura es un producto y creadora de su propio ambiente: se caracteriza por la auto-definición y un elemento performativo, porque el narcotráfico influye en esta producción cultural, mientras ésta también repercute en la popularidad de esos mismos traficantes. Los estudios de esa narcocultura y su manifestación en Colombia se enfocan sobre todo en la ostentación y la estética, lo cual dificulta un enlace con la reflexión ética del consumidor sobre las obras de esa cultura. La discusión académica sobre la narcocultura mexicana incorpora más a la identidad nacional y la ética que ésta conlleva, pero con un énfasis fuerte en los narcocorridos. Otros elementos específicos para México, son el aspecto fronterizo y el empleo de la violencia para ocupar un espacio visible dentro de la sociedad. Herlinghaus establece un enlace entre la narcocultura y la teoría ética de Benjamin y Agamben, pero asume que la enunciación de identidad marginada no es posible a través de tal cultura popular. El autor opina que el individuo marginado es víctima de una culpa eterna e inevitable, generada por la opresión social y económica en que la vida ha perdido su significado. La vida en esas circunstancias es descrita como una *cultura de miedo* (Valenzuela) o una *cultura de excepción* (Herlinghaus), caracterizadas respectivamente por un deseo de una ciudadanía sin violencia y la aceptación de una vida sin valor en que rige la muerte. Se ha propuesto una definición que abarca esa zona marginal de la sociedad mexicana como *cultura de impunidad* en la que se reconoce el valor cambiado de la vida y de la ciudadanía. Esa cultura no trata de evitarlo ni aceptarlo, sino solamente puede perseguir un sufrimiento público para volver a ser visible en la sociedad. Herlinghaus no reconoce el papel del melodrama en el cine de la marginalidad, mientras yo quiero percibirlo como un enlace entre la narrativa y conceptos de reflexión, lo cual permite el análisis intertextual entre el discurso del narcodrama y el discurso teórico.

Cuando el narcodrama y la narcocultura son considerados como capaces de la auto-creación, es necesario estudiar la ética dentro de la narrativa y la imaginación ética que tiene arraigo en la sociedad que pasa por este proceso. Para poder analizar el modo en que ocurre, fue necesario definir en primer lugar el modo, conseguido gracias a la descripción de los géneros del detective y del melodrama en el segundo capítulo. El género del detective ha conocido muchas formas a lo largo de los años, pero los elementos que Buschmann considera como factores que determinan su éxito, según él pueden ser reconocidos en todas las manifestaciones del género. El autor opina que la dinámica social sin embargo, es menos relevante hoy en día, mientras se explicó que el narcodrama es muy relevante, porque la violencia retratada en el narcodrama no se explica de la forma razonable que Buschmann sugirió. Por lo tanto, la interacción entre los varios personajes determina la narrativa de una obra, en vez de la lógica. Esto coincide con la hipótesis sobre el objetivo del narcodrama, que no es el entendimiento, sino el poder mostrar cómo se sufre. Para esto, la ascendencia policial o criminal es reemplazada con una interacción entre muchos actores: se juega con la expectativa del espectador del agente de policía que resuelve la situación criminal. Ese juego opera de cierto modo, más específicamente en el modo melodramático. El melodrama es la herramienta adecuada para tal juego, porque tampoco se define por soluciones, sino por experiencias. La estética discute el modo de sufrir y no propone corregir las faltas de la sociedad, sino mostrar y explorar el sufrimiento. Se distingue de la tragedia por medio de la atribución del sufrimiento a la ética que es impuesta por la jerarquía social y política en vez de justificar el sufrimiento y proponer otro orden. En el narcodrama, de modo específico, las características del detective en que el juego se establece a través del empleo variado de los cuatro personajes estereotipos del melodrama: la Víctima, el Traidor, el Bobo y el Justiciero. Aunque Martín-Barbero opina que esos personajes son símbolos vacíos, pude explicar que el contenido se ubica en la reflexión del espectador, no siempre adentro de la narrativa.

Para poder reconocer las pistas para la reflexión del espectador en las dos películas, había que definir primero cuáles temas éticos son los que el narcodrama propone mostrar. La naturaleza de 'la violencia' como concepto se define a través de un contraste entre situaciones de derecho natural y derecho positivo. El derecho positivo es la ley estatal, que es considerada como 'un mito' que se instala con 'la violencia mítica', mientras el derecho natural se considera en términos de justicia y la violencia divina. El primer tipo de violencia justifica el objetivo a través de la legalización de esa misma violencia, mientras el segundo justifica la violencia a través del objetivo de la justicia. Con el análisis de las dos películas en los capítulos siguientes pude mostrar que los códigos expresados en la

narcocultura no operan al lado de la ley estatal, sino que la reemplazan cuando está ausente en la vida marginal. Además opera como la violencia del estado: impone una ley, y al mismo tiempo la preserva, porque puede determinar los límites de lo que es permitido. Por esto pude considerar la violencia del narcodrama como violencia mítica, y no como violencia divina –como Herlinghaus propone–. En la violencia divina la culpa no se puede apuntar, pero en la mítica sí. En el narcodrama, no es la ley estatal la cual determina si la persona es culpable de un acto violento, sino la interacción social y la jerarquía de poder. Por esta razón fue necesario separar la violencia en las dos clases (divina y mítica), porque la asignación de la culpa es crucial en el narcodrama. Los autores discutidos ubican la culpa en diferentes lugares; afuera de nosotros en forma de la exposición a la ley (Butler y Žižek como interpretado por Kellogg) o en el ser humano que no es sagrado (como Benjamin dijo). En las dos películas se vio afirmado que las reglas sociales apuntan el culpable, que recibe después el castigo de no poder ser visible en la sociedad (*Miss Bala*) o de forma física (*Días de Gracia*). Como Arendt dijo, ese castigo solamente puede quitar con el perdón. El carácter del castigo en el narcodrama coincide con la caracterización de Foucault del castigo feudal: cuando el culpable no tiene ningún recurso, solamente se puede quitar lo personal y lo corporal. Lo corporal se expresa en la violencia física y la muerte (del culpable o sus seres queridos).

A través de la reflexión ética de tales conceptos, a partir del consumo de las obras del narcodrama, se puede representar cierta problemática social. Spivak separa la representación en la defensa de las necesidades y el retrato de algo para el público. Opina que la reflexión de los teóricos los muestra a ellos mismos, no a los marginados. La cultura popular por otro lado, no representa a un teórico y puede abrir un espacio para la definición de una clase social. Cuando el primer tipo de representación (política) falla, como es el caso en un estado de excepción violenta, el poder de agente se concentra en la posibilidad de poder diferenciarse de los demás. Para hacer esto, y para poder ver en qué medida el marginado tiene una voz, esa cultura popular tiene que identificar lo que *no* se puede decir, y esto ocurre cuando el espectador mismo lo puede contemplar.

*Miss Bala* permitió ubicar el cuerpo físico del individuo marginado en el Estado violento. Ese Estado funciona con una interacción entre orden y caos, en que los individuos no son más que los radares en un sistema mucho más grande. Con la ayuda de los signos de Eco, pude abordar el carácter cíclico de la narrativa y el papel de Laura como un objeto económico que es desconectado de la gran narrativa una vez cumplida su función. A partir del momento de la implicación de Laura con Lino, la culpa de las

acciones de su banda cae en ella, lo cual prueba la hipótesis de este trabajo sobre el papel crucial de la interacción social en la asignación de la culpa. Esa asignación ocurre con un código de conducta fijo, y es un sistema de reglas y no solamente una manifestación de violencia, lo que apoya la concepción de la violencia del narcodrama como violencia mítica. La diferencia entre ésta y la violencia mítica del Estado es que el agresor y el culpable no son necesariamente la misma persona, lo que resulta en una cultura de impunidad del agresor y un sentimiento incómodo en el espectador. La película afirma el discurso nacional como una narrativa que carece de la historia del individuo marginal y el estatus de ese individuo como un vehículo para el mensaje narco y no como un individual reconocido. Esto hace un símbolo vacío de la narrativa nacional y un Traidor del estado.

Mientras *Miss Bala* muestra el vacío de esa narrativa, *Días de Gracia* muestra más que todo cómo los individuos marginados pueden llenarlo. En la escena en que el cuarto –el lugar central de las diferentes narrativas– comienza a girar, los diferentes personajes ocupan los diversos papeles melodramáticos y con ello es posible reconocer el momento en que se establece el juego con el género del detective, cuando Lupe ya no encaja con las expectativas sobre un agente de policía. Doroteo decide seguir otro camino con su vida, y ese contraste hace ver a Lupe como alguien que, a pesar de sus circunstancias difíciles, tomó una decisión consciente en vez de ser inocente como el espectador pensaba al inicio de la película. *Días de Gracia* opera con el modo melodramático, porque atribuye los problemas de la sociedad mexicana a la ética impuesta por el Estado y la jerarquía narco, en vez de justificar y explicar el sufrimiento. La estética sirve como pauta de reconocimiento para que espectador pueda identificar los elementos melodramáticos y el género del detective, mientras la crítica social es más implícita (con la excepción de la escena del monólogo del comandante José). El monólogo empuja el pensamiento del espectador en cierta dirección, para después sorprenderlo con algunos sentimientos incómodos. La simpatía creada para Lupe es cuestionada cuando resulta que no es el Justiciero, sino la Víctima y el Traidor (como parte del sistema policíaco). La escena de confrontación entre Lupe y Doroteo afirma la hipótesis planteada de que solamente el perdón o el castigo puede romper la cadena de venganza. La víctima X disculpa a Doroteo, y Doroteo alivia a Lupe de la culpa que está cargando ya tantos años. Las víctimas solamente pueden reconocer que no hay justicia administrada por la ley y que la única posibilidad de enunciación se alcanza con el perdón, y por sobrevivir.

Por lo tanto, este trabajo manifiesta que no es necesario concluir que el narcodrama emplea solamente elementos estéticos o éticos, porque ambos aspectos están presentes en las dos películas

tratadas en esta tesis. La estética despierta en el espectador la sensación de estar viendo una narrativa que cabe en el género del detective o del melodrama de Hollywood, lo cual se afirma después por el uso de ciertas características típicas de esos dos géneros. La ruptura con esas reglas del género (en este caso la ausencia del Justiciero y de un 'investigador' del crimen en la forma de un agente de policía) crea una inquietud en el espectador, lo cual lleva a una reflexión ética. La estética entonces es una herramienta para poder revelar la crítica de un índole ético. El resultado del narcodrama entonces no sería representar una parte de la sociedad mexicana con el propósito de entretenimiento o mayor conocimiento internacional de la realidad mexicana, sino una reflexión sobre un modo de sufrir que tiene como efecto la apertura de un espacio en el discurso nacional en que se reconoce ese sufrimiento. Así, la narcocultura sirve como espacio social que ni los medios legales ni los políticos han logrado establecer. En este espacio se reconocen los que sufren y se vuelve visible lo que no se puede decir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. Homo Sacer. Sovereign Power and Bare Life. Trad. Daniel Heller- Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- . Nudities. Trad. David Kishik y Stefan Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2011.
- . State of Exception. Trad. Kevin Attell. Chicago: The University of Chicago Press, 2005.
- Arendt, Hannah. The Human Condition. Chicago: The University of Chicago Press, 1958. Tercera edición de 1959.
- Bakhtin, Mikhail M. "Forms of time and chronotope in the Novel". The dialogic imagination: four essays. Ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981. 84,85.
- Bauman, Zygmunt. Liquid Fear. Cambridge: Polity Press, 2006.
- Bemong, Nele y Pieter Borghart. "Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives." En Nele Bemong et. al. (eds.) Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: Reflections, Applications, Perspectives. Gent: Academia Press, 2010. 3-16.
- Benavides, O. Hugo. Drugs, Thugs and Divas. Telenovelas and narco-dramas in Latin America. Austin: University Press of Austin Press, 2008.
- Benjamin, Walter. 'Critique of Violence.' Texto original de 1921. Trad. Edmund Jephcott. Selected Writings. Volume 1. 1913 – 1926. Eds. Marcus Bollock y Michael W. Jennings. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1996. Cuarta edición de 2000. 236 – 252.
- Bialowas Pobutsky, Aldona. 'Deleitar denunciando: La narco telenovela de Gustavo Bolívar "Sin tetas no hay paraíso" marca el pulso de la sociedad colombiana.' Espéculo: Revista de Estudios Literarios 46 (2010-2011). <ucm.es/info/especulo>. Sin paginación. Consultado el 21 de junio de 2013.
- Brooks, Peter. The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess. New Haven y New York: Yale University Press, 1976.
- Buschmann, Albrecht. "Violencia y racionalidad en la narrativa de detección: algunas preguntas teóricas al género policíaco." Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla (ed.). Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial. LIT Ibéricas vol. 3. LIT Verlag: Münster, 2012. 77-87.
- Campbell, Howard. 'El narco-folklore: narrativas e historias de la droga en la frontera.' Nóesis 16.32 (2007): 46-71.
- Cohen, Ed. 'A Body Worth Having?: Or, A System of Natural Governance.' Theory, Culture and

- Society 25 (2008): 103-129.
- Copjec, Jean. Imagine there's no woman. Ethics and sublimation. Cambridge: MIT Press, 2002.
- Córdova Solís, Nery. 'La narcocultura: poder, realidad, iconografía y "mito".' Cultura y Representaciones Sociales 6.12 (2012): 209-237.
- Días de Gracia. Dir. Everardo Gout. México y Francia: ARP Sélection, 2011.
- Dolle, Verena. "Espacios al margen de la ley." Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla (ed.). Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial. LIT Ibéricas vol. 3. LIT Verlag: Münster, 2012. 109-125.
- Eco, Umberto. "Articulations of the cinematic code." Movies and methods 1 (1976): 590-607.
- Farriss, N. "Remembering the Future, Anticipating the Past: History, Time and Cosmology among the Maya of Yucatan." Comparative Studies in Society and History 29 (1987), 566-593.
- Foucault, Michel. Discipline and Punish. The Birth of the Prison. Trad. Alan Sheridan. New York: Pantheon Books, 1977. Edición de 1975.
- Genette, Gérard. Figures III. Paris: Éditions du Seuil, 1972.
- Gimenez, Gilerto. 'La cultura como identidad y la identidad como cultura', UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, México (2003)  
<<http://perio.unlp.edu.ar/teorias2/textos/articulos/gimenez.pdf>>. 27 páginas. Consultado el 6 de junio de 2013.
- Herlinghaus, Hermann. Narcoepics: a global aesthetics of sobriety. New York: Bloomsbury, 2013.
- . Violence Without Guilt: Ethical Narratives From the Global South. New York: Palgrave, 2009.
- Jansen, Maarten. "The Ancient Mexican Books of Time: interpretive developments and prospects." Analecta Praehistorica Leidensia. 43/44 "The End of Our Fifth Decade." (2012): 77-94.
- Kellogg, Catherine. "Walter Benjamin and the Ethics of Violence." Law, Culture and the Humanities. 9(I) (2013): 71-90.
- Kunz, Marco. "Entre narcos y polleros: visiones de la violencia fronteriza en la narrativa mexicana reciente." Brigitte Adriaensen y Valeria Grinberg Pla (ed.). Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policial. LIT Ibéricas vol. 3. LIT Verlag: Münster, 2012. 129-139.
- Maihold, Günther, y Rosa María Sauter de Maihold. 'Capos, reinas y santos - la narcocultura en México.' iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico 2.3 (2012): 64-96.
- Martín-Barbero, Jesús. De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía.

- Barcelona: Anthropos, 2010 (sexta edición). Primera edición de 1987.
- Mihoc, Antoaneta. "Crazy Narrative in Film. Analysing Alejandro González Iñárritu's Film Narrative Technique." Journal of Communication Research 1.2 (2011): 109-117.
- Miss Bala. Dir. Gerardo Naranjo. México: Canana Films, 2011.
- Narco Cultura. Dir. Shaul Schwarz. Estados Unidos y México: Parts and Labor y Ocean Size Pictures, 2013.
- Ovalle, Lilian Paola. 'Las fronteras de la narcocultura.' La frontera interpretada (2005): 117.
- Paz, Octavio. El laberinto de la soledad. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1967. Primera edición de 1950.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos. 'De torturaciones, balas y explosiones: Narcocultura, Movimiento Alterado e hiperrealismo en el sexenio de Felipe Calderón.' A Contra Corriente 10.3 (2013): 302-334.
- . 'Narcocultura a ritmo norteño. El narcocorrido ante el nuevo milenio.' Latin American Research Review 42.2 (2007): 253-261.
- Rincón, Omar. 'Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia.' Nueva Sociedad 222 (2009): 147-163.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the subaltern speak?" Cary Nelson y Cary Lawrence Grossberg (ed.). Marxism and the Interpretation of Culture. University of Illinois Press, 1988. 271-313.
- Valenzuela Arce, José Manuel. 'Narco(corridos), melodrama y cultura popular.' Versants 57.3 (2010): 167-180.
- . 'Narcocultura, violencia y ciencias socioantropológicas.' Desacatos 38 (2012): 95-102.
- Zarzosa, Agustín. 'Melodrama and the Modes of the World.' Discourse 32.2 (2010): 236-255.



**Anexo A: segmentación de la secuencia 1:05:30 - 1:12:31 (*Días de Gracia*).**

	<b>Lo narrado en orden cronológico</b>		
<b>Escenas en orden de la narrativa</b>	<b>A (2002): Lupe y equipo de policía</b>	<b>B (2006): Doroteo y otros secuestradores</b>	<b>C (2010): Maxedonia</b>
1		viendo televisión	
2	prisa en el carro		
3			Max mira cesta de Doroteo
4	llegada al edificio del secuestrador, empieza música de acción		
5		policía toca el timbre	
6	Lupe toca el timbre		
7		discusión	
8			se siente con la cesta
9	toca timbre otra vez		
10		“¿cuántos son, guey?”	
11			primer plano ojos Max
12	primer plano ojos Lupe		
13		ojos de un secuestrador	
14	ojos Lupe		
15		Doroteo besa su collar de la Virgen Guadalupe	
16	Lupe pateo la puerta, hombre vestido en la misma camisa que Doroteo se cae		
17			pega cesta con martillo
18	invasión		
19			pega más
20	caminando por el edificio		
21			pega más
22	caminando		

23			logra abrir cesta
24	llegan al cuarto, para la música		
25		“Esta tu mamá?”	
26	primeros detenidos		
27			encuentra fotos
28	encuentra rehén		
29			mira fotos
30	“ya está salvo, me llamo Lupe Esparza”		
31			llora al encontrar la bala que Lupe le dió en el 2002
32		ve que no vinieron por ellos, sino por la vecina	
33		secuestrados silencian a ‘Víctima X’	
34		Doroteo termina conversación con policía	
35	último detenido, salen todos, Lupe cierra la puerta. El cuarto comienza a girar -----	-----> cuarto sigue girando, mientras cambian los muebles. Doroteo abre la puerta, se siente y entra en un estado de alucinación	
36			Doroteo en un partido de boxeo
37			Vemos su celular en una mesa, Max le llama
38			Max deja un mensaje de voicemail