

INTRODUCCIÓN

Muerte por encargo en la aldea fílmica global

Al asesino de la cola del cine,
El Padrino II le ha decepcionado.
Joaquín Sabina y Fito Páez,
Llueve sobre mojado

Un espectador se levanta de su butaca. Toma cierto tiempo para desenfundar una pistola y apunta hacia la tela. El disparo llega a la pantalla y, sin previo aviso, clausura la función. Acumulado durante semanas, el descontento del público finalmente se hace manifiesto de modo explícito. Mientras la gente huye, sigue flotando en el ambiente la duda sobre el motivo por el que eligieron a los propios asesinos del general Rafael Uribe Uribe para formar parte de una película sobre el magnicidio acaecido el año anterior.

El suceso refiere al accidentado estreno en 1915 en Colombia de *El drama del 15 de octubre*, largometraje firmado por los hermanos Francesco y Vincenzo Di Domenico, del que materialmente poco queda

y del que ha sobrevivido esta anécdota que se reflejó en los periódicos de la época.¹ En uno de los gestos inaugurales del cine colombiano, la presencia de sicarios tanto dentro como fuera de la pantalla, la fluidez entre referente y representación, la airada respuesta del público y la práctica desaparición de la materialidad de la *presunta* película (todavía no encontrada hasta la fecha) concebida por dos cineastas italianos siempre me llamaron la atención y fueron parte de las cuestiones con las que comencé a pergeñar el proyecto que tiempo después se convirtió en este libro.

Parte de mi búsqueda consistió en sumergirme en el prolífico acervo audiovisual y literario de representaciones del *bandidaje* no solamente de Colombia, sino también de México, Brasil y España.² Todas estas tradiciones guardaban más de un punto en común, aunque también significativas diferencias históricas y contextuales que se reflejaban en la configuración y el entendimiento de las formulaciones cinematográficas contemporáneas de los asesinos a sueldo. De este modo, la recepción de las películas sobre sicarios en América Latina mostraba una amplia gama de sentimientos encontrados. En cambio, a pesar de existir una extensa filmografía asociada al crimen y a sus ejecutores, estas pulsiones contrastaban con una cierta *intermitencia* de las representaciones de asesinos a sueldo en la historia del cine español que se traducían en una cierta *desatención* crítica y académica sobre estas películas españolas en su conjunto. El punto en común habitual de los debates de producciones cinematográficas sobre sicarios de ambos lados del Atlántico solía centrarse en la presencia de un entorno familiar desestructurado y un supuesto reflejo sin filtros de la sociedad en la

1 La primera referencia sobre este hecho me llegó en Bogotá a través de una conversación con Rito Alberto Torres en una visita a la antigua sede de la Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano. La misma anécdota forma parte del acervo historiográfico de la cinematografía colombiana y se puede consultar, por ejemplo, en *¡Acción! Cine en Colombia. Catálogo de la muestra del Museo Nacional de Colombia* (28-30).

2 Este libro actualiza, reelabora y amplía parte de las exploraciones iniciales realizadas en mi tesis doctoral (2010a) así como en posteriores artículos (2010b, 2013, 2016, y 2017).

gran pantalla. En esas discusiones, el foco lo acaparaban casi siempre lo sicarios jóvenes (niños y adolescentes). Existía, por tanto, un vacío.

Sicarios en la pantalla estudia representaciones de asesinos a sueldo adultos en películas producidas o ambientadas en Brasil, Colombia, España y México de 1995 a 2015. Concretamente, se analiza la figura del sicario adulto dentro del marco de la familia, atendiendo a su conformación ideológica y estética en la era de la globalización y el neoliberalismo. En este periodo se observa la evolución de los extremos cambios socioeconómicos de las últimas décadas y la manera en la que se ha impuesto el ideal de supuesto progreso basado en políticas que han fomentado la privatización de bienes y empresas públicas por parte de muchos Estados.

Este análisis puede encuadrarse dentro del *giro afectivo* auspiciado tanto en los estudios de humanidades como de ciencias sociales desde principios del milenio.³ Con ello, se pretende reagrupar estas películas sobre sicarios adultos como un dinámico corpus genérico de estudio, ya que las mismas han sido analizadas habitualmente por separado y desde otros paradigmas que las han catalogado con frecuencia como productos menores dentro del cine de acción.⁴ Se muestra así la importancia de estas películas para entender el funcionamiento y la constante metamorfosis de las industrias cinematográficas de España y América Latina dentro de la acentuación del proceso globalizador neoliberal experimentado en las últimas décadas.

Nuestro estudio se ancla en varios ejes. En primer lugar, en el corpus de películas analizado trasluce una concepción del Estado como

3 Ver a este respecto el seminal libro de Laura Podalsky *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema*, que explora el afecto en el cine contemporáneo latinoamericano como una respuesta a los discursos del neoliberalismo. Asimismo, en esta línea, pero dentro de un marco de una cinematografía nacional, Jack A. Draper III tomó como base el sentimiento de *saudade* para reevaluar el cine brasileño en *Saudade in Brazilian Cinema*.

4 Esta caracterización dinámica de los géneros cinematográficos está en consonancia con los postulados de teóricos como Rick Altman, que conciben el proceso de creación de géneros fílmicos no como “un solo mapa sincrónico”, sino como un constante e inacabado proceso de negociación (105).

generador de una estructura familiar simbólica dentro del marco de lo nacional que, incluso cuando parece estar ausente, controla a sus integrantes de manera palmaria o con mecanismos más sutiles. Al mismo tiempo, se observa la formulación de las empresas definidas en un contexto neoliberal por parámetros marcados esencialmente por la tercerización de servicios, la competición exacerbada y la precariedad laboral. En el juego político y económico entre el capital privado y el poder público, el sicario es una figura ambivalente que puede llegar a defender los intereses de ambos sin ser aceptado totalmente en ninguna de esas dos grandes *familias*.

Al ser un personaje que encarna de manera visible la violencia como ejecutor de la misma, el sicario es una figura que permite observar desde diferentes ángulos las contradicciones de esta época. Es, por tanto, importante analizar su encaje con respecto a la representación de la familia nuclear, pilar de las narrativas de orden y progreso de la práctica totalidad de las sociedades occidentales. La supuesta desintegración del núcleo familiar que se muestra en muchas de estas películas se articula como una excusa del propio neoliberalismo para entretejer un mensaje por momentos progresista, pero que deviene en muchas ocasiones en la reafirmación de un credo neoconservador.

En esta línea, estas representaciones fílmicas de los sicarios también suponen un *retorno de lo reprimido*, apuntando a la existencia de una serie de estructuras presentes en el subconsciente colectivo que quedan liberadas mediante estas manifestaciones culturales. Dicha liberación estaría relacionada con males que cada sociedad cree padecer, señalando una crisis relacionada con la construcción de la identidad nacional, las dinámicas migratorias, los conflictos raciales y las narrativas sobre inseguridad ciudadana que remiten, en última instancia, al poder o al caos producido por la falta o el abuso del mismo.⁵

5 El concepto de trauma es concomitante al desarrollo del psicoanálisis. Como señala Francisco A. Ortega (2008), a partir de los relatos de la Segunda Guerra Mundial su conceptualización va ampliándose paulatinamente desde lo individual hacia lo colectivo. Para la relación entre narrativas de sicarios y trauma ver Baquero-Pecino (2010a, 2017).

Como se ha mencionado, hasta la fecha, las aproximaciones a la figura del asesino a sueldo en el cine que han planteado conexiones con la familia han privilegiado el análisis del papel de los sicarios niños y adolescentes.⁶ Desplazar el foco supone resignificar la tipología que ha etiquetado estas representaciones filmicas sobre sicarios adultos y permite examinar de modo diferente las estrategias de la proyección de la masculinidad, así como los roles de marido o de padre. De esta manera, se abren nuevas vías de acercamiento hacia un grupo de películas que ha sido muchas veces encapsulado dentro de dicotomías reduccionistas.

Hay que destacar también en este corpus la importancia de las representaciones de sicarias adultas en su papel como madres. La representación de identidad de género configura a las mujeres en muchas películas de asesinos a sueldo como personajes secundarios o como víctimas. Aunque hay excepciones, comparativamente, no hay tantas representaciones de la mujer como sicaria protagonista, quedando supeitada su agencia en estas películas a los personajes masculinos. El análisis de las sicarias en relación con las lecturas asociadas a las expectativas sociales generadas por la maternidad añade matices al entendimiento de las representaciones de asesinas a sueldo con rol protagonista en el cine producido o ambientado en España y América Latina.

Si bien existen puntos de contacto con el corpus de películas de sicarios niños y adolescentes y sus discursos aledaños, este corpus de películas de sicarios adultos permite, asimismo, establecer otro tipo de diálogos intertextuales con el llamado cine de Hollywood.⁷ Por tanto,

6 Como puede verse en largometrajes de tanta repercusión como *Sicario, la ley de la calle* (José Ramón Novoa, 1994) y *La Virgen de los Sicarios* (Barbet Schroeder, 2000), los jóvenes sicarios suelen reemplazar de manera simbólica la falta de una figura paterna al proveer a su familia de bienes materiales conseguidos gracias al dinero que obtienen de sus asesinatos. La película de Novoa se llamó originalmente *Sicario*, pero es conocida también con el título anteriormente mencionado, *Sicario, la ley de la calle*, que sirve para diferenciar esta producción de otras con títulos similares. En su traducción al inglés la película fue rebautizada como *Sicario: Assassin for Hire*.

7 Las producciones cinematográficas de sicarios niños y adolescentes en América Latina tienen una fuerte conexión tanto con la literatura testimonial y los primeros títulos de la llamada *sicaresca* literaria como con la tradición de cine de

en esta aproximación transatlántica hay que señalar un tercer vértice del triángulo que se dibuja al delinear la palpable la influencia en estas películas del cine producido en Estados Unidos.⁸ En un polo alejado del desprecio o la indiferencia, puede apuntarse a grandes rasgos una cierta *glorificación* del cine estadounidense hacia la figura del asesino a sueldo, concebido muchas veces como héroe o, al menos, como personaje con el que empatizar fácilmente. Asimismo, este desplazamiento contribuye a abrir el diálogo del conjunto de estas películas de sicarios con géneros cinematográficos como el melodrama, el cine de terror, las películas de espías, el corpus de cine de gánsteres y la tradición del *film noir*, que inciden en ese proceso de resemantización e ilustran las dinámicas del mercado cinematográfico transatlántico y global de las últimas décadas.

De la *sicaresca* al cine de sicarios

La definición de *asesino asalariado* engloba a una figura caleidoscópica, protagonista de diversas épocas. Se puede rastrear la etimología del término *sicario* desde tiempos bíblicos y, de este modo, hacer un recorrido histórico por sus diferentes formulaciones: sicarios, *mata-dores*, asesinos de alquiler, asesinos a sueldo, *killers*, *hitmen* y *cleaners* conforman un universo que tiene como denominador común la consideración del asesinato como oficio.⁹

A nivel sociológico, la función del sicario como administrador de la muerte se reconfigura en la década de los ochenta y principio de los noventa del siglo xx. El sicario reaparece en la década de los ochenta

niños de la calle con películas ambientadas en Brasil, como *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (Héctor Babenco, 1981), o en Venezuela, como *Huelepega* (Elia Schneider, 1999). Esta última fue, de hecho, producida por el propio José Ramón Novoa.

8 Esta perspectiva comparatista *triangulada* entre los cines de Estados Unidos, América Latina y Europa (en este caso, centrado en el caso de España) está influenciada por los enfoques de estudiosos como Paranaguá (2003) y Schroeder Rodríguez (2020).

9 Ver la introducción del libro *Sicarios. Asesinos a sueldo* (Abeijón 2006).

convertido en el hijo de un padre ausente, en el hermano pobre de los movimientos globalizados, y puede analizarse como un producto de los efectos de la implantación de las *necropolíticas* neoliberales,¹⁰ así como de la falta de crédito del Estado para garantizar la seguridad colectiva e individual.¹¹ Mediante su trabajo, el sicario administra de manera directa la muerte implementando violentamente una serie de prácticas de gran repercusión en la sociedad. En cuanto a figura de existencia efímera y de sencillo recambio, el sicario es en este contexto uno de los últimos eslabones del engranaje social, revelándose parte del problema que causa la tercerización de servicios en época de globalización y neoliberalismo.

Durante el último cuarto del siglo xx se ha multiplicado la presencia de esta figura en producciones culturales a nivel mundial. Se puede establecer en esta época un tránsito de ida y vuelta entre el fenómeno sociológico del sicariato y las representaciones culturales relativas a los asesinos a sueldo.¹² Todos estos personajes (secundarios o protagonistas) tienen en común la pertenencia al negocio de la muerte por encargo y muestran una diversidad de escenarios, de posibilidades y de lecturas. Asimismo, en España y en América Latina los sicarios comenzaron a tener gradualmente más presencia no solo en las calles o en los periódicos, sino también en la literatura y en la gran pantalla, combinando la investigación y la denuncia con una serie de propuestas estéticas literarias y audiovisuales y siempre con la familia como referencia ineludible.

Conviene subrayar en este paulatino proceso la aparición a mitad de los años noventa del término *sicaresca*. Se suele apuntar al escritor

10 Término popularizado por el filósofo camerunés Achille Mbembe. El mismo plantea un entendimiento de la soberanía en el que los Estados apoyados por las prácticas e intereses de las empresas privadas aplican criterios económicos para decidir quién debe morir.

11 Este último es, precisamente, uno de los motivos que históricamente se han esgrimido para el empleo de las denominadas *autodefensas*, con las que el sicario guarda muchos puntos de contacto.

12 En esta línea, Alex Schlenker (2012) dota de un importante contenido sociológico a su análisis y, aunque centra buena parte de su estudio en libros de testimonios, se acerca sucintamente a otras manifestaciones culturales como la música y el cine.

Héctor Abad Faciolince (Medellín, 1958) como responsable de la popularización del marbete *sicaresca antioqueña*, ya que en su caracterización de un incipiente corpus literario realizó un juego de palabras entre la picaresca española y las novelas de sicarios que estaban publicándose en aquel momento en Colombia. Si bien críticos como Margarita Jácome (2009) han abogado por el uso del término, el mismo ha sido cuestionado por su falta de precisión, entre otros, por Diana Diaconu (2013) y Óscar Osorio (2015). Kristine Vanden Berghe, que analizó al sicario en su relación con la figura del intelectual en un heterogéneo corpus literario que incluye, entre otros, textos como *El olvido que seremos*, del propio Abad Faciolince, señala que el autor fue matizando su propia definición, sacándola “de su confinamiento regional paisa para darle un alcance nacional y problematizó no solo la realidad del sicario sino también la narrativa sobre esta” (210). Todos estos estudios se han aproximado en conjunto al desarrollo de la novela sobre sicarios suponiendo grandes aportaciones y han circunscrito sus análisis fundamentalmente al ámbito colombiano.

En gran medida, los debates sobre la *sicaresca* han analizado la cuestión dentro de parámetros nacionales colombianos, generando discusiones que sobrepasan el terreno de lo cinematográfico y lo literario y que incursionan en lo sociológico. Así, Erna von der Walde, a propósito de la aparición de dos títulos considerados fundamentales para entender las representaciones del sicariato como fueron el libro *No nacimos pa semilla* (Alonso Salazar J., 1990) y la película *Rodrigo D no futuro* (Víctor Gaviria, 1990), señaló: “Las dos obras revelaron una situación que la sociedad colombiana no había conseguido comprender: que los victimarios eran a su vez víctimas, que la violencia en Colombia había rebasado los parámetros con los que se intentaba dar razón de ella, que se había fracturado de manera irreversible el tejido social” (224). Para muchos, por el contrario, este tipo de narrativas ha terminado humanizando en exceso a los asesinos a sueldo y al imaginario que los rodea. En opinión del periodista Gustavo Arango en el artículo “La alfaguarización de las comunas”:

Tanto los medios de comunicación masivos como las editoriales (esos negocios cada vez más indiferenciados), disfrazan sus productos tras la

idea de que están denunciando problemas sociales e invitando a la toma de conciencia. Lo que de verdad ocurre es que estos nuevos carteles están ganando millones traficando con el dolor de la gente. (38)

Dada su inclusión en diversos tipos de manifestaciones culturales, el sicario ha sido integrado a una estructura mercantil que lo ha transformado en objeto de consumo a nivel global. A través de la mediación artística, el sicario se convierte en un artefacto cultural que, dependiendo del contexto en el que se consume, permite aproximarse a fenómenos derivados de la violencia que, muchas veces, conllevan asimismo la perdurabilidad de estereotipos y de discursos xenófobos y racistas relativos a la exclusión social o a las dinámicas relativas a la inmigración.

La mediación por parte del autor o director y de las editoriales y distribuidoras convierte al sicario en una mercancía que se consume y se ve en una pantalla o se lee en un libro, en un periódico o en una revista en cualquier parte del planeta. De todo lo anterior se desprende que la reformulación de las representaciones culturales de la figura del sicario en España y América Latina tiene lugar dentro de una encrucijada que muestra, en diferentes niveles, las fisuras del proceso globalizador y neoliberal que se ha acentuado en las últimas décadas.

Neoliberalismo y globalización en el contexto cinematográfico transatlántico

Llegados a este punto, conviene contextualizar el impacto del neoliberalismo en la industria cinematográfica de los países de nuestro corpus de estudio y con ello también enmarcar, de manera sucinta, el desarrollo de la cronología de algunos de sus títulos principales. Estas formulaciones discursivas estarían relacionadas con el giro neoliberal en la industria del cine mexicano estudiado en detalle por Ignacio Sánchez Prado en *La proyección del neoliberalismo*:

El largo declive de la industria fílmica Mexicana, que alcanzó su nadir tras la ruina de las redes de distribución y exhibición estatales, es un pun-