

Álvaro Baquero-Pecino: *Sicarios en la pantalla. Familia y violencia globalizada en la era neoliberal*. Madrid / Frankfurt/M.: Iberoamericana / Vervuert 2023 (Nexos y Diferencias. Estudios de la Cultura de América Latina, 79). 204 páginas.

Los estudios sobre cine latinoamericano aparecen simultáneamente como un campo creciente que abarca ya varias décadas de producción académica y como una disciplina que, a pesar de su trayectoria, no termina de consolidarse, especialmente en términos institucionales. Para muestra basta un botón: en la sección específica del último Congreso de la Latin American Studies Association (LASA), se organizó una mesa redonda con el descriptivo título “Publicar sobre cine latinoamericano y

no morir en el intento”. Por eso mismo, *Sicarios en la pantalla. Familia y violencia globalizada en la era neoliberal* de Álvaro Baquero-Pecino representa un bienvenido aporte a un área de la academia siempre en ciernes. Un libro que destaca tanto por poner en foco una temática central a la producción audiovisual latinoamericana del siglo XXI, como por lo nutrido de un corpus que abarca el análisis de una docena de largometrajes y la mención a un centenar más. Aunque, y adelantamos aquí la conclusión, quede potencial por explorar producto de una propuesta metodológica casi por completo abocada a lo narrativo por sobre lo visual. En este sentido, vale aclarar que este volumen podría resultar un insumo útil para aquellos ocupados en la crítica literaria y los estudios culturales, pero no tanto para los estudiosos de la práctica del cine como oficio.

El largo aliento de *Sicarios en la pantalla* se desprende, en parte, del hecho que hunde sus raíces en la tesis doctoral defendida por Baquero-Pecino en 2010 y el trabajo ampliatorio que ha realizado desde entonces, aunque por ello no pierda coherencia y cohesión. Según la definición del autor, el objeto preciso de su análisis son las “representaciones de asesinos a sueldo adultos en películas producidas o ambientadas en Colombia, México, Brasil y España de 1995 a 2015” (p. 21). La distinción etaria, aclara, responde a que el foco de la labor crítica realizada hasta la fecha se concentra en sicarios niños o adolescentes y, por lo tanto, el libro se propone llenar un vacío bibliográfico. Especificando aún más, precisa que analiza “la figura del sicario en el marco de la familia, conformación ideológica y estética en la era de la globalización y el neolibe-

ralismo” (p. 21). Si bien puede remontarse a tiempos bíblicos, lo que interesa al investigador del sicario como “producto cultural” es su resignificación en el último cuarto del siglo xx y lo que va del xxi como “elemento supuestamente representativo de un significativo vacío llamado Latinoamérica” (p. 43).

Sigue que la hipótesis central e hilo conductor del presente volumen propone al sicario en la ficción como una “figura caleidoscópica” (p. 37) que, entre una multitud de lecturas permite observar “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” (p. 21). Para demostrarlo, el autor estructura el libro en cuatro capítulos organizados con una lógica conceptual antes que cronológica, enmarcados por una introducción y unas breves reflexiones finales. A su vez, cada uno de estos capítulos respeta en su interior una estructura similar, comenzando con una presentación descriptiva, luego un análisis individual de entre tres o cuatro películas y, finalmente, el cierre con conclusiones generales.

Sicarios en la pantalla se beneficiaría de una introducción más robusta en la cual se justifique de manera contundente su recorte cronológico y corpus. Esta es una observación netamente expositiva, pues con el paso de las páginas queda claro precisamente qué es lo que Baquero-Pecino entiende por un régimen globalizado y neoliberal de producción cinematográfica vigente en el espacio iberoamericano a partir del desarrollo de algunos hitos

que tan solo son mencionados en la introducción: el giro privatista y exógeno del cine mexicano signado por la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte en 1994, el llamado *cine da retomada* brasileño de mediados de los noventa y, en particular, los esquemas de financiamiento transatlánticos como el programa Ibermedia lanzado en 1998 (p. 178). Podría atribuirse lo sintético de la exposición inicial a que se da por descontando el conocimiento del marco histórico por parte de un lector modelo que se supone experto en la materia. Pero para todos los demás, incluso aquellos que vengan de otras disciplinas humanas o sociales, puede resultar insuficiente, especialmente teniendo en cuenta el inmenso alcance geográfico cubierto. También queda sin justificar el corte superior de la cronología ya que, ostensiblemente, el mismo régimen neoliberal de producción cinematográfica seguiría vigente, mas no se ofrece ningún argumento para poner tope al análisis en el año 2015.

Puede señalarse lo mismo para la presentación del “dinámico corpus genérico de estudio” (p. 21), al no ofrecerse inicialmente ninguna otra fundamentación del recorte más allá de la afirmación del autor que los largometrajes seleccionados representan una “muestra significativa” (p. 44). A medida que se van introduciendo las trece películas con el paso de los capítulos queda claro que prima un criterio ecléctico que combina producciones que ganaron relevancia gracias a los laudos de instituciones con gran caudal de capital simbólico (festivales de cine como el de La Habana o premios como los Goya y los Oscar), fenómenos comerciales como *Rosario Tijeras*, y filmes que, sin ser lo

uno ni lo otro, son juzgados por Baquero-Pecino como pertinentes al análisis de una “metanarratividad extrema que ha conllevado una cierta normalización de la violencia en la pantalla” e instaurado al sicario simultáneamente como “un otro espeluznante” y como “una figura popular e identificable” (p. 180). Como el mismo autor reconoce, la televisión se presenta como un inevitable horizonte al cual expandir este trabajo, encontrándose allí los productos audiovisuales que más han informado a la cultura global reciente con respecto a la figura del sicario latinoamericano: *Sin tetas no hay paraíso* (2006), *Breaking Bad* (2008-2013), *Pablo Escobar. El Patrón del Mal* (2012), *Narcos* (2012-2015), por solo mencionar algunos.

Sicarios en la pantalla abona una línea analítica que se inspira en el psicoanálisis para pensar las narrativas del cine, la cual entiende que el cine desempeña un papel fundamental en la “conformación de imaginarios” (p. 38) sociales desde el siglo xx en adelante. Una tradición de larga data que puede rastrearse hasta el seminal *De Caligari a Hitler* de Siegfried Kracauer y la crítica feminista de Laura Mulvey. Más importante aún, el presente volumen actualiza este repertorio bibliográfico en español al incorporar referencias a nuevos clásicos como *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* de Barbara Creed (1993) o *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema* de Laura Podalsky (2011). Formado y empleado dentro de la academia estadounidense, Baquero-Pecino realiza un aporte al campo de los estudios del cine latinoamericanos al nutrirse de la bibliografía de los más consolidados *film studies* anglosajones y, no solo utilizar-

la como herramienta para su análisis de películas de Colombia, México, Brasil y España, sino difundirla mediante un libro publicado en idioma español. En este respecto, podría señalarse que, mientras las citas tomadas de originales en portugués sí fueron traducidas al español, aquellas en inglés fueron reproducidas tal cual.

Baquero-Pecino presenta al sicario como “una figura que permite observar desde diferentes ángulos las contradicciones de esta época” en términos socio-históricos, dando en su análisis con lo que propone es una “representación de la familia nuclear, pilar de la narrativas de orden y progreso de la práctica totalidad de las sociedades occidentales” (p. 22) en tiempos de neoliberalismo y necropolítica justamente porque parte de una caja de herramientas que conjuga antropología, estudios de género y, particularmente, psicoanálisis. De allí que el autor entienda ulteriormente las “representaciones filmicas de los sicarios” como “un *retorno de lo reprimido*” que apunta “a la existencia de una serie de estructuras presentes en el subconsciente colectivo que quedan liberadas mediante estas manifestaciones culturales” (p. 22). En este sentido, la familia presente en el título del libro refiere no solo a las relaciones filiales y clientelares de los matadores, sino que estas son analizadas como “una estructura familiar simbólica dentro del marco de lo nacional” generadas por un Estado que, “incluso cuando parece estar ausente, controla a sus integrantes de manera palmaria o con mecanismos más sutiles”. En esta metáfora de celuloide, el “capital privado” y el “poder público” vendrían a representar “dos grandes familias” mafiosas que pujan en un “juego político y económico” (p.

22) donde el sicario es una pieza clave, su arma más letal y, sin embargo, no termina por aceptado en ninguna de las dos.

La exposición se va concatenando en una suerte de *crescendo*, construyendo cada capítulo subsiguiente sobre los argumentos del anterior, por lo que los últimos dos aparecen como los más potentes del libro. Es allí donde entra en foco uno de los mayores fuertes del análisis de Baquero-Pecino, que es la problematización de la “representación de identidad de género” (p. 23) en las películas seleccionadas. Esto no solo significa exponer la construcción de la figura de la sicaria y los roles de género en las películas de acción protagonizadas por mujeres, tanto en el cine latinoamericano como aquel de Hollywood, como hace en el tercer capítulo, “*Revenge is beautiful? Sicarias: entre el cine de acción y lo monstruoso*”. Sino también, como ensaya en el cuarto, titulado “La muerte teñida de platino. Más allá del binarismo de género”, se aproxima al problema de la masculinidad de los hombres sicarios y su rol como “figuras paternas en la representación de la familia con un espacio afectivo neoliberal” (p. 161).

Es también en ese tramo final de *Sicarios en la pantalla* donde el autor le da forma concreta dentro del análisis a lo que llama “la palpable influencia” del “cine producido en Estados Unidos”, que toma la forma de “cierta *glorificación* [...] de la figura del asesino a sueldo, concebido muchas veces como un héroe o, al menos, como personaje con el que empatizar fácilmente” (p. 24). A partir de la disección del apego al marco de los géneros cinematográficos, la identificación de citas intertextuales y el señalamiento de conexiones personales se evidencia cómo

Hollywood se cuela en Latinoamérica ya no solo con la fuerza y la violencia del capital económico, sino de maneras más sutiles, a través de la admiración, la referencia y la imitación. En particular, el fantasma del director y productor Quentin Tarantino sobrevuela todo el libro de manera implícita, tanto por lo influyente de sus películas durante el periodo aquí abarcado, y también por su relación con cineastas de ascendencia latina como Robert Rodríguez, citado como relevante para el presente estudio a partir de sus filmes *El Mariachi* (1992) y *Desperado* (1995). En este respecto, también es destacable la tematización de la representación del migrante latino como criminal en Europa. En la cinta española *Nadie hablará de nosotras* (1995), señala el autor, “se produce una identificación del crimen con lo latinoamericano y se reduce Latinoamérica a una invención llamada México”, un “significante vacío que remite a violencias, drogas y negocios ilícitos, cuya caracterización está llena de color local, pero se trata, literalmente, de un decorado” (pp. 81-82).

Cada pasaje donde Baquero-Pecino se concentra en el análisis de secuencias y planos puntuales resulta iluminador para el estudio de dichos largometrajes y, por eso mismo, se lamenta que *Sicarios en la pantalla* no presenta una agenda más sistemática con la cual aproximarse a la narratología audiovisual de las fuentes. El síntoma más cabal de esto es que, si bien como fue mencionado, el volumen incluye el repaso pormenorizado de trece largometrajes y menciones a decenas más, solo pueden encontrarse reproducidas siete imágenes, mayormente son utilizadas a modo de ilustración. En particular, y si-

guiendo el punto destacado en el párrafo anterior, sería interesante una profundización del trabajo comparativo entre el cine latinoamericano y el de Hollywood desde esta perspectiva. ¿La paleta de colores utilizada para presentar al Ciudad Juárez o Medellín es la misma en unas y otras producciones? ¿Cómo se filma la noche del D.F. en uno y otro? ¿Poseen gramáticas visuales diferenciadas y específicas para la presentación de la violencia en pantalla? ¿O acaso en ese aspecto también las producciones al sur del Río Bravo han sucumbido a la influencia e imposición del cine comercial estadounidense?

En conclusión, *Sicarios en la pantalla. Familia y violencia globalizada en la era neoliberal* de Álvaro Baquero-Pecino representa un aporte relevante al desarrollo de los estudios del cine latinoamericano al identificar cómo “la figura del sicario en la industria audiovisual [ha sido] convertida en fuente de entretenimiento” (p. 181) y

demostrar mediante el despliegue de un análisis deudo de la tradición de crítica con raíces en el psicoanálisis y los estudios de género cómo este “legado cinematográfico” se ha “convertido en un archivo audiovisual de un periodo de grandes cambios políticos, económicos y socio-culturales que ha transformado la manera de producir, consumir y entender el cine” (p. 177). Además, contribuye mediante la actualización bibliográfica que implica el despliegue de una biblioteca producida en inglés. Con estas bases ya sentadas, queda abierta la invitación a profundizar ampliando tanto el corpus para incluir series de televisión, como el repertorio metodológico con herramientas que posibiliten el trabajo concreto sobre la dimensión visual de estas y otras fuentes.

DIEGO LABRA
(UNIVERSITÄT HAMBURG /
ALEXANDER-VON-HUMBOLDT-STIFTUNG)