

**EL NARCOTRÁFICO Y LO FEMENINO EN EL CINE  
COLOMBIANO INTERNACIONAL: ROSARIO TIJERAS Y  
MARÍA LLENA ERES DE GRACIA**

Narcotrafic and women in internacional Colombian film: *Rosario Tijeras* and  
*María llena eres de gracia*

Stacey Alba D. Skar\*

Resumen

Análisis de las representaciones del narcotráfico y el sicariato en Colombia desde perspectivas extranjeras en la cinematografía actual: *María llena eres de gracia* (Joshua Marston, EE.UU./Colombia, 2004) y *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, México/Colombia, 2005). Ambas obran inscriben códigos socioculturales, económicos y sexuales en su tratamiento de la mujer en Colombia y su relación con el narcotráfico. El artículo argumenta que los directores internacionales llevan sus producciones artísticas al mercado del consumo global con mensajes que reafirman las jerarquías nacionales e internacionales de reproducción masculina.

Palabras clave: Novela colombiana, narrativa cinematográfica.

Abstract

This study analyzes representations of narcotrafic and the sicariato in Colombia from international perspectives in current cinema: *Maria Full of Grace* (Joshua Marston, USA/Colombia, 2004) and *Rosario Tijeras* (Emilio Maillé, Mexico/Colombia, 2005). Both films inscribe socio-cultural, economic and sexual codes in their treatment of women in Colombia and their relationship to drug-trafficking. The article argues that the international directors offer their work to a global consumer marketplace with messages that reaffirm national and international hierarchies of masculine reproduction.

Key words: Colombian novel, film narrative.

El “narcorrealismo” y la “sicaresca” son referentes de una reciente producción cultural en Colombia. Se trata de una estética y de una temática que se originó en una literatura urbana inspirada por el surgimiento de violencia antioqueña durante la época contemporánea dominada por el narcotráfico. Mediante una inscripción de historias de vidas de jóvenes sicarios asesinos, contratados por narcotraficantes con el fin de mantener y extender su dominio político-económico, la literatura “sicaresca” explora la marginalidad y el materialismo dentro de un marco de hegemonías en pugna.

Es decir, para los sicarios adolescentes la riqueza que prometía servir los intereses del narcotráfico se yuxtaponía al histórico poder hegemónico de la Iglesia católica y la burguesía colombiana. Además de los obvios efectos inmediatos del alto nivel de violencia para todos los habitantes de la urbe, este contacto entre poblaciones definidas por sus divisiones produjo un fenómeno desestabilizador del orden socioeconómico. Las fronteras entre centro y periferia se desmoronaron al confundirse las divisiones de un espacio urbano céntrico rodeado de comunas (barrios marginales) que alteró las jerarquías del poder tradicionales, las que se vieron amenazadas dentro del nuevo contexto.

En el caso de Medellín, donde el sicariato se concentró durante los años ochenta hasta la muerte de Pablo Escobar en 1993, este fenómeno socio-cultural surgió como eje de una serie de textos literarios y cinematográficos.<sup>1</sup> Asimismo, la temática del narcotráfico y sus efectos nacionales reaparece en un sinnúmero de obras colombianas a fines del siglo XX y comienzos del XXI. A pesar del hiperrealismo que caracteriza a *Rodrigo D: No futuro* (1990), *La vendedora de Rosas* (1998) y *Sumas y restas* (2004) del documentalista Víctor Gaviria, hay que reconocer que esta producción cultural no refleja sencillamente la realidad antioqueña o colombiana, sino que se inserta en el contexto histórico-social para aportar otro discurso más complejo del espacio-tiempo representado. En cuanto a la novela “sicaresca”, practicada por autores que escriben sus obras desde dentro de Colombia, como Jorge Franco con *Rosario Tijeras* (1999), entra en diálogo con otras perspectivas de colombianos en el extranjero tales como Fernando Vallejo en *La virgen de los sicarios* (1994). Ambas novelas, a su vez, han sido llevadas al cine por directores extranjeros. Barbet Schroeder dirigió *La virgen de los sicarios* (2000) y Emilio Maillé hizo lo propio con *Rosario Tijeras* (2005). Por su parte, Joshua Marston en *María llena eres de gracia (Maria Full of Grace)* (2004) ha matizado el tema del narcotráfico colombiano dentro de un ámbito internacional. Este marco, además, contrasta al narcotráfico con la creciente importancia de la industria florera en Colombia (segundo exportador de flores a Estados Unidos después de Holanda) y, también, con la emigración al barrio colombiano de Jackson Heights (Queens) en Nueva York.

La atención crítica a la “sicaresca” y el “narcorrealismo” se ha concentrado, fundamentalmente, en la relación entre su producción y recepción en Colombia y, mayormente, como historiografía de la época a fines

---

<sup>1</sup> Hay una larga bibliografía crítica sobre la literatura “sicaresca”. Cfr. los valiosos estudios de Bialowas Pobutsky, Cabañas, Carvajal Córdoba, Franco, Jáuregui, Lander, Muñoz, Nolla, Polit Dueñas, Restrepo-Gautier, Rueda, Segura Bonnett, Serra y Tourino. Aunque no entraremos en un diálogo con estos artículos, específicamente, sus acercamientos a la “sicaresca” complementan este análisis del narcotráfico en el cine colombiano internacional.

del siglo XX marcada por el más alto nivel de violencia urbana. A pesar de la viabilidad de seguir estas lecturas nacionales, el presente estudio pretende reubicar un eje crítico dentro de un marco internacional para matizar las obras que inscriben el narcotráfico y la marginalidad socioeconómica en Colombia para el consumo globalizado de públicos internacionales. Para analizar estos imaginarios desterritorializados y reterritorializados, enfocaremos específicamente *María llena eres de gracia* de Joshua Marston (EE.UU.-Colombia, 2004) y *Rosario Tijeras* de Emilio Maillé (México/ Colombia, 2005), dos ejemplos de la cinematografía que representa el narcotráfico desde perspectivas extranjeras.

Estas representaciones fílmicas inscriben temáticas complementarias del narcotráfico en Colombia. Mientras que *Rosario Tijeras* sigue la tradición de la producción “sicaresca” en Medellín, *María llena eres de gracia* aborda la práctica de emplear a personas como “mulas” para transportar drogas ilegalmente, escondiéndolas en el sistema digestivo y, así, pasarlas desapercibidas por las aduanas. A su vez, el filme de Marston plantea el tema de la emigración de una comunidad colombiana en Queens afectada, igualmente, por la violencia en Colombia aunque sus residentes vivan fuera de su país de origen.

Además de ofrecer historias verosímiles de jóvenes afectadas por la desesperanza económica y la criminalidad social, las dos obras plantean una relación entre estructuras socioeconómicas patriarcales yuxtapuestas a expresiones vitales de lo femenino al tratar, específicamente, vidas de mujeres colombianas. La protagonista de *María llena eres de gracia* es una muchacha de pueblo que viaja embarazada a Bogotá y después a Nueva York trabajando de “mula” para un cartel que trafica la heroína. Por otro lado, en *Rosario Tijeras*, la joven Rosario de Medellín vive y muere como sicaria y prostituta sin salir del ciclo de la violencia. A pesar de sus diferencias en la ficción, estas mujeres desenvuelven trayectorias vitales que transgreden las normas tradicionales del género sexual aunque, al final, paradójicamente terminan confirmando órdenes socioculturales y económicos tanto nacionales como internacionales.

El desdoblamiento entre transgresión y castigo de la criminalidad establece una clara reafirmación hegemónica de estructuras económicas y de género sexual. Esto se puede comprobar mediante un análisis del papel de las miradas masculinas de los directores internacionales en ambas películas. Aunque las protagonistas de *María llena eres de gracia* y *Rosario Tijeras* se caracterizan como mujeres transgresoras de tradiciones religiosas, sexuales y económicas, ambas historias recurren a las mismas prácticas culturales que, tradicionalmente, han definido los límites de lo femenino en Colombia, así como en otras naciones latinoamericanas. Asimismo, se puede observar que, a

pesar de tratarse de historias de vida en muchos sentidos opuestas, las ideologías subyacentes en ambas producciones cinematográficas terminan afirmando hegemonías religiosas y económicas dentro y fuera de Colombia al yuxtaponer la violencia del narcotráfico con problemáticas del género sexual.

En el filme *Rosario Tijeras* la protagonista es la misma mujer de la famosa canción popular del cantante colombiano Juanes, lo que hace de esta figura ficticia un ícono de la producción cultural en la literatura, el cine y la música popular. La novela relata la vida de una joven sicaria de origen humilde que asesina a sus víctimas al mismo tiempo que les da un beso. La adaptación cinematográfica, siguiendo el orden narrativo del texto original, comienza y termina con la muerte a balazos de Rosario en un hospital público donde la ha llevado Antonio, su amigo/amante. Éste es uno de los dos amigos de clase privilegiada —el otro es Emilio— quienes entran en el mundo de Rosario —el sicariato— las comunas de Medellín, el deseo y el peligro, todo como si únicamente fuera una aventura amorosa. Es decir, un entrar y salir de emociones, de encuentros físicos, un juego de Eros y Tánatos y la euforia como cualquier adicción. La trama delinea este triángulo amoroso que transcurre dentro de un ciclo de total autodestrucción entre droga, sexo y violencia.

Rosario Tijeras, a primera vista, parece representar una serie de transgresiones a tabúes y normas sociales, entre abusos y venganzas, particularmente en cuanto a su cuerpo y a su sexualidad, pues fue violada a los ocho años por “uno de los tantos que vivieron con su madre”<sup>2</sup>. Rosario cuenta a su amigo Antonio, el narrador, que su madre no quiso creer la historia, que su hermano castigó al abusador y que se fue del lugar a los once años. Víctima de una segunda violación por dos vecinos de otro combo (pandilla), Rosario planifica su venganza. Cuando se encuentra de nuevo con uno de los violadores y viendo que éste no la reconoce, lo invita, supuestamente para un encuentro sexual, pero lo sorprende al castrarlo con un corte de tijeras de su madre. En la novela, Rosario se presenta como una niña víctima que debe defenderse cuando apenas tiene trece años, y que agrede por necesidad para sobrevivir en un ambiente brutal. Según una serie de comentarios sobre los infortunios de la familia, Rosario y su madre se caracterizan como víctimas de la pobreza que las rodea. Ella vio a su madre soñar con salir de su marginalidad inspirada por historias que veía en las telenovelas: “De *Esmeralda*, *Topacio* y *Simplemente María* aprendió que se podía salir de pobre metiéndose a clases de costura... Pero la costura no la sacó de la pobreza, ni a ella ni a ninguna, y las únicas que se enriquecieron

---

<sup>2</sup> Jorge Franco Ramos. *Rosario Tijeras*. New York: Siete Cuentos, 1999. 19. Citaremos por esta edición.

fueron las dueñas de las academias de corte y confección” (15). A partir de tales indicios, la novela provoca una simpatía hacia Rosario por su condición de niña víctima de abusos múltiples. A su vez, suscribe una crítica al papel de los medios masivos —las telenovelas— como productores de ilusiones para la mujer pobre en busca de una vida mejor. La falta de esperanza de Rosario, sus transgresiones sexuales y su adhesión a la vida del sicariato se plantean como desesperación dentro de un ciclo socioeconómico que es un verdadero callejón sin salida.

Aunque la adaptación de Maillé capta la desesperanza y el ambiente marginal de las comunas de Medellín, particularmente al filmarse dentro de ellas, el director opta por comenzar situando a Rosario en una discoteca donde aparece ya en su vida adulta y ejerciendo su profesión de prostituta y asesina. Aunque se alude indirectamente al primer acto de abuso sexual con una breve escena en el comedor de la casa materna, la versión fílmica plantea la segunda violación ya entrando en la adolescencia. De esa manera, Maillé dibuja a la protagonista desde el comienzo del filme como una mujer agresiva en lugar de niña violada y atrapada en un ciclo de marginación femenina. Esta diferencia entre el texto narrativo y la adaptación cinematográfica es un ejemplo clave de varias modificaciones hechas por el director que hacen de la protagonista más una *femme fatal* que una víctima obligada a defenderse.

A pesar de algunos detalles alterados en la adaptación que hace Maillé de la novela original de Franco, ambos textos desarrollan la identidad de Rosario a partir de su decisión de vengarse de la violencia masculina. Es de notar aquí una redefinición doble. Primero, elige como arma femenina las tijeras de su madre costurera, no para seguir el sueño del mejoramiento económico de su madre sino para romper, cortar, literalmente castrar la reproducción masculina. Como consecuencia, ella se redefine con el nuevo apodo/apellido “Tijeras” que excluye a Rosario del contexto/tradición de una historia familiar.<sup>3</sup>

No sorprende este desdoblamiento entre castigos, transgresiones y catolicismo cuando, según el autor, se considera la inspiración de la novela. En una entrevista concedida a la *Revista de Entretenimiento Literario*, Franco Ramos explicó que leyó “una tesis de la Facultad de Psicología de la Universidad de Antioquia, que trataba el tema de la religiosidad y el sicariato. Allí encontré unos testimonios conmovedores de unas niñas metidas en pandillas de sicarios, y algunas de ellas ya cargaban varios muertos encima.

---

<sup>3</sup> Además, vive expulsada del espacio materno, la casa de doña Rubi. Aludiendo a otro nivel de paradoja que presenta su personaje, su nuevo apellido —producto de la violencia misma— se yuxtapone a su nombre, Rosario, referencia indudable a la religiosidad femenina del rito de rezar el Ave María.

En ese momento creí que ahí había una historia para contar”. El testimonio de una de ellas se entrelaza en la novela con la narración de Antonio, para perfilar la confluencia de religiosidad y violencia en el sicariato colombiano desde la perspectiva de la sicaria adolescente y el joven burgués. En la adaptación del director mexicano para una distribución internacional, se abre este discurso para otro público fuera de Colombia con el impacto añadido de la música y la imagen que ofrece toda producción cinematográfica.

Aludiendo indirectamente a la confluencia entre religiosidad y represión de una violencia transgresora en *Rosario Tijeras*, Flora Martínez —la actriz que protagonizó el papel de Rosario en el filme— reiteró este punto en una entrevista concedida a Jimmy Arias para *El Tiempo*. En ella, la actriz describió la realización de su papel como si fuera un proceso doble de dar a luz y realizar un exorcismo: “Rosario me dio demasiado. La cargué en mis entrañas tanto tiempo... que a la vez me purificó, me limpió de muchas cosas. Fue como un exorcismo...” La religiosidad en Colombia y su papel en ritos del sicariato ha sido comentada respecto de otras obras donde se desarrolla el tema, particularmente en aproximaciones a la muy estudiada *La virgen de los sicarios* de Vallejo y su adaptación fílmica. Según Jean Franco, la cultura del sicariato se divide según el género sexual. Por un lado, hay una cultura masculina de la muerte y el consumo, y un Dios castigador. Por otro lado, existe una veneración a la Virgen, siempre dispuesta a perdonar (2002: 224). En *Rosario Tijeras* se repite una serie de imágenes y referencias a las prácticas religiosas de los sicarios. Se observa, por ejemplo, la veneración a la Virgen y el rito de la bendición de las balas. Asimismo, se hace referencia a la protección de las medallas y escapularios usados por los sicarios para protegerse de la muerte. Este punto recibe atención especial en el filme con el asesinato de Johnefe, el hermano de Rosario, cuando éste andaba sin su medalla religiosa.<sup>4</sup>

En este contexto repleto de referencias a la religiosidad de los sicarios, Rosario aparece desdoblada. Su nombre es una clara alusión al rito que aparece en más de una ocasión en el filme cuando grupos de mujeres rezan la muerte de un familiar difunto. Sin embargo, Rosario, a pesar de su devoción sicaria, no entra en ese discurso religioso. De hecho, en una escena aparece

---

<sup>4</sup> Además de los ritos específicamente católicos, en *Rosario Tijeras* se inscriben varias tradiciones paganas de los sicarios. Un ejemplo se da con la muerte de Johnefe cuando llevan al difunto por la ciudad en auto y lo celebran como invitado de honor en su discoteca preferida. Es un paseo bien desarrollado por el director con considerable humor negro. Maillé le pone hasta música ranchera al fondo en el momento cuando llevan al muerto por las comunas de Medellín al cementerio, lo cual —bajo su dirección— le da un toque indudablemente mexicano a la historia, aunque esta escena sigue auténticamente antioqueña dada la popularidad de la música mexicana en la región.

### *El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano*

desacralizando el velorio de un enemigo baleándolo dentro del mismo ataúd mientras que las señoras vestidas de luto le están rezando el Ave María. Por eso, hay que concluir que la veneración tradicional a lo femenino en la figura de la Virgen no debe confundirse con el personaje femenino de Rosario Tijeras como sicaria, aunque su historia vital, sí, entra en contacto con el catolicismo popular.

Además de la serie de referencias a tradiciones religiosas en el filme, hay repetidas alusiones al destino espiritual de Rosario. Emilio, su amante de la clase alta, le dice que quiere bajar con ella al infierno, comentario que Rosario repite a Antonio confesándole que en lugar de bajar al infierno, preferiría subir con Emilio hasta el cielo, referencia que se repite casi al final de la película cuando Rosario entra en la casa del jefe de la organización para asesinarlo. Entonces, el Director enfoca un libro de Emilio con representaciones artísticas de un infierno dantesco. Estas imágenes contrastan con los múltiples movimientos en cámara lenta que muestran panorámicas del cielo de Medellín, creando así una yuxtaposición de imágenes a la par con el discurso de redención/condena.

Esta lectura de *Rosario Tijeras* dentro de un subtexto religioso se puede elaborar, también, respecto de otra alusión a su muerte, vista como una traición. El apellido/apodo “Tijeras” se relaciona con el origen etimológico de “sicario” en latín (“sica” -puñal/sicarios-asesinos) pero, además, existe la posible lectura de “sicarios” en relación con Judas Iscariote, el traidor y asesino de Cristo, tal como lo expone el Papa Benedicto XVI

El significado del apelativo “Iscariote” es controvertido: la explicación más utilizada dice que significa “hombre de Queriyot”,...Otros lo interpretan como una variación del término “sicario”, como si aludiera a un guerrillero armado de puñal, llamado en latín “sica”. Por último, algunos ven en el apodo la simple transcripción de una raíz hebreo-araméa que significa: “aquel que iba a entregarle”. (18 de octubre de 2006)

Como la violencia y las traiciones caracterizaban el mundo del narcotráfico y el sicariato en Medellín, no debe sorprender la muerte por traición de Rosario cuando paga su asesinato del jefe con su propia vida. En el filme de Maillé este tema de la traición se desarrolla en el clímax cuando Rosario muere baleada por un amigo en el instante cuando éste le daba un beso y antes de que Antonio pudiera salvarla.

Sin duda, el clímax del discurso religioso ocurre durante las últimas tomas del filme, las que divergen significativamente de la novela de Franco. En el texto narrativo, cuando Antonio está al lado del cadáver de Rosario en el hospital admite que no fue “capaz de levantar la sábana” y describe a la

difunta como una mujer bella y que parece dormir (161). A diferencia del tono sereno de la novela, la versión de Maillé enfoca la muerte sangrienta de la protagonista. La cámara muestra a Antonio cuando entra en la sala de operaciones donde yace Rosario, acostada en forma de cruz y completamente desangrada, imagen que puede leerse como una alusión a un Cristo crucificado o a una mujer que ha experimentado una hemorragia después de haber abortado. Es de interés notar que el círculo temporal de la película se cierra a las 3:30 de la madrugada, mientras que en la novela se indica que llegaron al hospital a las “cuatro y media” (10). Esta modificación de la hora no parece ser gratuita ya que se repite durante el largometraje como recuerdo continuo de que todo el filme es nada más que un instante. Pero, también, hay un acercamiento extremo para tomar en cámara lenta al reloj del hospital, de modo que los números 3:30 hacen saltar a la vista el número 33, la edad que Cristo tiene cuando muere en la cruz. Aunque Rosario, a primera vista, parece representar una transgresión de tradiciones religiosas, su muerte dentro de un imaginario católico confirma la ideología dominante de un discurso religioso patriarcal. A fin de cuentas, el asesinato de Rosario alude a la necesidad de hacerla pagar por sus pecados con una pena de muerte.

La paradoja de Rosario como figura transgresora y castigada se puede leer, por extensión, en su sexualidad exagerada. En lugar de aceptar su papel de víctima silenciosa, Rosario elige la violencia activa como única opción para la supervivencia, aunque ésta resulta efímera ya que muere, como tantos otros sicarios, asesinada a balazos a una temprana edad. Además, por las violaciones sufridas y por el ejemplo de su madre soltera, se cría al margen del modelo mariano de virgen y madre/esposa que le prohíbe a la mujer experimentar su sexualidad fuera del matrimonio. De hecho, la vida de la protagonista no podría estar más alejada del marianismo ya que Rosario presenta un afán por el sexo, las drogas y la vida nocturna. Como sicaria, cambia las tijeras, su primer arma de la niñez, por un revólver, un arma masculina, aunque sin abandonar sus “armas femeninas”. Sin embargo, la manipulación de esta supuesta “liberación sexual” se define dentro de un marco narrativo de un erotismo indudablemente masculino y burgués. La novela de Franco se narra desde la perspectiva de Antonio, no desde la protagonista. El narrador hace repetidas referencias a la sexualidad y a la otredad de las mujeres de las comunas: “Mujeres desinhibidas... incondicionales en la entrega, calientes, mestizas, de piernas duras de tanto subir las lomas de sus barrios, más de esta tierra que las nuestras, más complacientes y menos jodonas. Entre ellas estaba Rosario” (24). Las mujeres de las comunas no pertenecen al mundo de Antonio ni a las familias de su clase. Su sexualidad, relacionada con su mestizaje, debe leerse dentro de un marco de objetivación y deseo masculino, como otredad.

De hecho, respondiendo a un deseo masculino, no sólo colombiano, la poderosa sexualidad femenina de la protagonista fue el factor de mayor inspiración según el director mexicano. En una entrevista, concedida a Maillé, Katherine Moreno S. contrarresponde a su entrevistador describiendo la atracción del cineasta por este personaje, de la manera siguiente: “Está enamorado de Rosario y no le molesta admitirlo, al contrario, lo declara públicamente como cualquier hombre que ha encontrado a la mujer de sus sueños. Cuando leyó el libro de Franco, se sintió atraído por Rosario tanto como los protagonistas que la acompañan en su corta y difícil vida”. Y hay que leer en este “amor” una agresión, igual que en el contexto de los protagonistas —Emilio y Antonio— ya que al final sus transgresiones de sicaria deben castigarse con la muerte para que el público quede reconfortado y las relaciones socioeconómicas y sexuales vuelvan a su orden “natural”.

Además de poner fin a sus transgresiones sexuales, la muerte de Rosario representa, asimismo, un castigo por atreverse a penetrar espacios tradicionalmente separados. Hay repetidas referencias a la división entre “dos mundos,” entre las comunas marginadas de los sicarios y el barrio central de la “gente de bien” donde viven las familias de Emilio y Antonio. Según María Fernanda Lander (2007), Medellín se articula como “dos ciudades, dueñas cada una de sus propios sistemas de sociabilidad, actitudes y expresiones culturales particulares y definitorias. Medellín y Medallo (el apodo de la ciudad que surge de las comunas) nombran esos dos universos que comparten el mismo punto geográfico en el mapa” (288). Al entrar y salir de estos espacios, los tres personajes transgreden límites y fronteras sociales preestablecidos. Emilio y Antonio parecen jugar con el mundo prohibido para ellos, el de Medallo, siempre con la puerta abierta para volver al seno familiar. Si Rosario no puede habitar la casa de doña Rubi, tampoco es aceptada en el mundo burgués de Emilio cuando éste la lleva a conocer su hogar. Como consecuencia, Rosario queda desterritorializada de ambas ciudades para habitar un espacio liminal.

El mundo de Rosario es un “tercer” mundo, una “tercera” ciudad, un espacio fronterizo; la discoteca y la calle son la fuerza desestabilizadora entre ambos mundos divididos por la estratificación social. Antonio y Emilio entran en este espacio liminal atraídos por un juego de seducción y de droga. La marginalidad de Rosario les sirve como atracción peligrosa. Ella es como una *femme fatal* devoradora de hombres, como la misma droga o la música y el sexo de la discoteca que atrae y seduce a los jóvenes burgueses. Rosario representa un peligro para el hombre, como expresa la famosa canción de Juanes que comienza: “En la calle, en la esquina, en la plaza, en la cuadra, papá, está de vuelta la Rosario Tijeras pa’que se esconda” (2004). Con la advertencia a “papá”, Juanes alude al público de su canción. Rosario Tijeras

en todas sus formas (música popular, cine y literatura) responde a una violenta mirada masculina que busca confirmar estructuras patriarcales con la represión (muerte) de una fuerza desestabilizadora femenina.

La relación entre erotismo y violencia ya se ha analizado con respecto a la novela de Franco. En su estudio de *Rosario Tijeras*, Xochitl Shuru considera que la mejor explicación de Rosario deriva de su función de objeto de deseo para Emilio y Antonio, dentro de un contexto de violencia y una conciencia de clase (2005:2). Como conclusión, la autora extiende este análisis para explicar el éxito del libro por su reafirmación de jerarquías socioeconómicas para lectores confortados por la muerte de Rosario (7). Esta atracción para un público masculino y de clases altas se extiende, sin duda, al filme de Maillé.

La recepción del espectáculo del poder y el castigo radica en un proceso de restablecer el dominio de estructuras tradicionales masculinas y burguesas. En su estudio sobre la literatura sicarésca, María Fernanda Lander ofrece un posible acercamiento a esta relación entre ética, criminalidad y poder en *Rosario Tijeras*: “La ausencia de remordimientos en el discurso de la sicaria se contrapone al peso que estos tienen en el discurso del narrador” (295). Lander plantea la superioridad moral de la burguesía al afirmar que Antonio, “... por su condición de personificador de los habitantes del valle, reconoce la culpa, acepta la responsabilidad e intenta, a partir de sus recuerdos, articular su arrepentimiento por la tácita participación en la construcción del mundo en el cual le tocó vivir y morir a Rosario Tijeras” (295). Si bien es cierto que hay una expresión sutil de culpabilidad en la narración de Antonio al recordar el destino triste de Rosario, la trascendencia de esta “humanización” de la sicaria como víctima de un mundo injusto se pierde con el espectáculo de su muerte. A fin de cuentas, los lectores de la novela y, por extensión, los espectadores del filme —igual que Antonio y Emilio— vuelven a sus vidas cómodas con la confirmación de que Rosario murió con un beso de la misma manera que mataba. Las transgresiones de Rosario, según Lander, quedan castigadas con una justicia poética y el espectáculo de su muerte sugiere la misma reafirmación social que “las ejecuciones públicas de la Francia dieciochesca de las que habla Foucault: no para restablecer la justicia sino para reactivar el poder (49). En este caso, el poder del sector que se siente víctima de los sicarios” (291). Por lo demás, la muerte de Rosario reafirma la estratificación socioeconómica para los lectores de la novela en Colombia y —como bien ha afirmado Shuru en su análisis— plantea, también, una superioridad moral de la burguesía hegemónica; la performance internacional de *Rosario Tijeras* en el cine alude a un proceso semejante a nivel internacional. Aquí hay una reafirmación paralela de jerarquías de género sexual y de deseo masculino, esta vez como aspecto de un consumo

globalizado. En lugar de matizar la desesperación socio-económica en Colombia, algo que ha hecho Víctor Gaviria en sus documentales, el consumo del filme permite que el público global experimente, brevemente, un mundo prohibido de sexo y violencia. Y esto es posible desde la tranquilidad de un cine o, incluso, en el hogar ya que la película se consigue en Amazon.com. Este cine, como el narcotráfico, responde a los intereses de esta misma clase privilegiada (nacional e internacional) que desprecia la pobreza y la violencia representada, realidades —a su vez— aumentadas por el consumo globalizado y las adicciones.

En contraste con la muerte de Rosario Tijeras, en *María llena eres de gracia* la protagonista sobrevive a pesar de sus actos prohibidos por una cultura local y global. Esta segunda película también fue una producción internacional, esta vez con un guionista y director norteamericano que la filmó mayormente en Ecuador. El paralelismo entre las dos películas se observa hasta en sus títulos con referencias religiosas. Sin embargo, mientras que *Rosario Tijeras* inscribe la violencia en el apellido como contradicción interna frente a su nombre con significado religioso, el título del segundo filme parece reafirmar el rezo popular del credo cristiano.

La película comienza con el embarazo de María Álvarez, una joven colombiana que reside en un pueblo cerca de Bogotá, un lugar que parece alejado de los problemas del narcotráfico, así como de la guerra civil entre el FARC y las fuerzas paramilitares del país. María trabaja en la producción de flores para el mercado internacional hasta que la despiden, en parte, por las náuseas que sufre debido al embarazo, pero, también, como consecuencia de su resistencia al control de su supervisor ya que debe pedirle permiso para salir de la línea de producción para pasar al baño. María se encuentra obligada por su madre y por su hermana a buscar otra manera de contribuir al sustento de la casa que comparten las tres con la abuela y el bebé de la hermana, otra madre soltera. La ausencia del hombre en la familia hace hincapié en la transformación del pueblo con el empleo de mujeres en las plantaciones de rosas. Jean Franco ha aludido a este cambio socioeconómico como uno de los factores que más han contribuido a una desestabilización de relaciones entre hombres y mujeres en sectores de bajos recursos económicos (2002:221). Esto ocurre en maquiladoras y zonas francas por toda América Latina, tanto en regiones urbanas como rurales, y es uno de los temas de crítica subyacente que Marston inscribe en la historia de María. El filme retrata esta realidad al señalar la falta de opciones para María cuando renuncia a su trabajo y su madre la reta porque no hay otra opción en un pueblo donde todos dependen de esta única empresa.

Al renunciar, María debe elegir entre dos opciones: casarse con el padre del bebé o migrar. Aunque el joven está dispuesto a casarse y asumir su

responsabilidad, ambos reconocen que no se quieren y que su relación no tiene futuro. Al emprender un viaje a Bogotá —con la opción de trabajar como empleada doméstica— María recibe la oferta de servir de “mula” llevando “pepas” de heroína en el estómago a Nueva York. La película reúne, así, una serie de transformaciones sociohistóricas de Colombia: cambios económicos con el desarrollo de las plantaciones de flores, desplazamientos locales; la urbanización y conexiones globales que llevan a desterritorializaciones internacionales; los efectos de la pobreza y la falta de opciones para jóvenes dentro del sistema económico, y la extensión de la violencia del narcotráfico a los cuerpos de “mulas”, con frecuencia mujeres jóvenes, que transportan el producto al extranjero en el sistema digestivo (y a veces en otros orificios) para no llamar la atención al cruzar la frontera a EE.UU.

En *María llena eres de gracia*, el embarazo se ofrece como impulso para buscar una vida mejor aunque también puede leerse como justificación indirecta de una decisión de entrar en el mundo del narcotráfico. De nuevo, se observa la intención de Marston de inscribir una crítica socio-económica en el filme. María sale de su pueblo gracias al bebé que lleva en el vientre, lo cual se presenta como la única opción si desea romper del ciclo de pobreza que la rodea y dejar el abandono masculino en el hogar materno. Logra pasar por el aeropuerto porque los agentes que la detienen como posible “mula” no le hacen una radiografía para no hacerle daño al feto. Decide quedarse en Nueva York para empezar su vida de nuevo y disfrutar los exámenes médicos gratis en una clínica. Una noche decide contarle a Carla —otra colombiana recién emigrada a Nueva York— la verdad sobre su relación con Lucy, la hermana de Carla, pues ella ha llegado a esa familia gracias a Lucy, otra “mula” que venía en el mismo vuelo de Bogotá y que murió cuando se le reventó una “pepa” en el estómago. Sin embargo, María permanece callada el día que hallan el cadáver de Lucy y escucha a Carla hablarle de su decisión de quedarse en Nueva York para darle una vida mejor a su bebé. Esta conversación enfocada en la maternidad compartida entre las dos mujeres embarazadas sirve para suavizar la tensión provocada por el silencio de María al seguir escondiendo la verdad sobre la muerte de Lucy mientras disfruta la generosidad de Carla. Todas las ofensas de María parecen explicarse a raíz de su deseo de buscar una vida mejor para su bebé: abandonar la casa materna sin casarse; participar en el mercado ilícito del narcotráfico; entrar a Estados Unidos con identificación falsificada; mentirle a Carla sobre la sobredosis de Lucy y su fin brutal a manos de quienes le abren el estómago para recuperar las “pepas” de heroína que llevaba y su decisión de permanecer en Queens y trabajar sin documentos.

Si por un lado la emigración de María es posible gracias a su embarazo, signo de su cuerpo hiperfeminizado, hay que leer, también, en esta migración

y reterritorialización la continuidad de una definición patriarcal de la globalización. Según Jean Franco, esta relación se plantea desde Europa y los Estados Unidos en términos de una superioridad. La globalización se narra como una migración al primer mundo que es como entrar en los brazos abiertos de un padre benévolo (221). La vida de María se relaciona a cada paso con la ausencia del padre de familia y con las intervenciones de otras figuras masculinas en su destino. La familia depende de su salario ya que nadie más contribuye a mantener la casa de tres generaciones de mujeres solas. Por otro lado, el padre del bebé no muestra ningún interés en construir un hogar con María. Aunque está dispuesto a casarse con ella, se niega a vivir en una casa llena de “mujeres”. Tampoco le propone otra opción sino depender a largo plazo de la familia de él. Es un caso de una hombría ausente, del hombre colombiano económicamente impotente; una masculinidad afectada por las transformaciones económicas y la dependencia creciente de la mano de obra femenina en la industria florera de la zona. Gracias a Franklin, quien la recluta como “mula”, María llega a Bogotá y conoce al narco-trafficante que la contrata. En Nueva Jersey, los hombres que la esperan son jóvenes delincuentes colombianos en los Estados Unidos. La participación económica de María se desarrolla entonces dentro de dos producciones globales: la plantación de rosas (con la mano de obra dominada por el trabajo femenino y controlada por dueños masculinos) y el narcotráfico (también con hombres que dependen de los cuerpos femeninos de las “mulas”, por lo menos en esta película, aunque en la realidad participan personas de ambos sexos y de todas las edades).

Contrastando con una hombría ausente en la representación de Colombia, cuando María llega a los Estados Unidos se encuentra con dos ejemplos de colombianos que representan una masculinidad positiva. El marido de Carla es chofer y se esfuerza, igual que su esposa, para mantener a la familia. Representa la hombría tradicional: el padre y el esposo trabajador y honesto. El otro es la figura paternal de Don Fernando, basado en el caso real de Don Orlando Tobón y protagonizado por el mismo en el filme.<sup>5</sup> Don Fernando ayuda a María a encontrar el cadáver de Lucy y a enviar sus restos de vuelta a Colombia, además de ofrecerle contactos para buscar trabajo y vivienda. La dinámica de género sexual que se desarrolla en el filme comprueba que las opciones para María serán mejores en el primer mundo, en

---

<sup>5</sup> Durante más de dos décadas, Don Orlando Tobón ha sido un líder importante de la comunidad colombiana de Jackson Heights (Queens). Es dueño de una agencia de viajes aunque es más conocido por sus esfuerzos de identificar y repatriar los restos de más de cuatrocientas personas que han muerto como “mulas” en el tráfico de drogas a los Estados Unidos. Marston reescribió el guión de la película después de conocerlo y Tobón participó en el elenco y en la producción del filme. <http://www.mariafullofgrace.com/>

este caso Nueva York, donde hay ejemplos de hombres capaces de ser benévolos. María recibe los beneficios de su generosidad igual que el acceso gratis a clínicas y una libertad imposible de encontrar en su pueblo sin esperanza en el norte de Bogotá.

Sin duda, esta dinámica de oposiciones entre Colombia y Nueva York invita a un análisis de la ideología cultural, tal vez inconsciente, del director del filme. Por un lado, las “mulas” se presentan como pobres mujeres víctimas de hombres narcotraficantes. A diferencia de *Traffic* (Soderbergh, 2000), otro filme norteamericano sobre el narcotráfico y el consumo en el primer mundo, la crítica sociocultural en *María llena eres de gracia* se reserva para los carteles colombianos, especialmente con la muerte de Lucy. En ningún momento se alude al destino final de consumo de las “pepas” de heroína que las “mulas” traen a los Estados Unidos. Por otro lado, mientras que se inscribe una defensa para los derechos de los inmigrantes indocumentados, tampoco hay una indicación sobre los peligros que enfrentan quienes llegan a Estados Unidos ilegalmente. Aunque María y Blanca, su amiga que también llega de “mula”, huyen de los colombianos mafiosos en New Jersey, sus otras experiencias parecen ser agradables. Se encuentran rodeadas de ayuda en una ciudad acogedora. María y Blanca llegan a una gasolinera y allí hay un taxista haitiano que ofrece llevarlas a Queens. Encuentran una casa abierta para las dos cuando le dicen a Carla que son amigas de su hermana Lucy. Cuando María llega a la clínica, es un espacio tranquilo y limpio, donde le pueden hacer un sonograma casi al instante y donde se sugiere, indirectamente, que recibirá un tratamiento médico mil veces mejor que en su país de origen, todo gratis. Para un público norteamericano, hay una incuestionable reafirmación de su generosidad, su superioridad ética y económica y su deber de proteger a las pobres mujeres embarazadas inmigrantes que llegan del tercer mundo.

Mediante el tratamiento de la mujer y la violencia del narcotráfico, tanto *María llena eres de gracia* como *Rosario Tijeras* parecen reafirmar la marginalidad y el desplazamiento como efectos de la pobreza y falta de opciones locales. No obstante, aunque ambas protagonistas parecen transgredir los tabúes del género y de la sexualidad, *María llena eres de gracia* termina reproduciendo el marianismo tradicional bajo la mirada masculina del director norteamericano. Además de su cuerpo embarazado, María se asocia varias veces durante la película con el catolicismo. En una de las primeras escenas, sube la pared de una iglesia donde la cámara del director graba el hermoso paisaje rural colombiano. En otra escena María aparece rezando en una iglesia, sin duda reflexionando sobre el conflicto interno de la sorpresa de su embarazo. Cuando debe tragar las “pepas” de heroína, hay una innegable confluencia de imágenes como si estuviera al punto de recibir la

*El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano*

hostia y no se encuentra, en ningún momento, sin el crucifijo de oro que lleva en el cuello. A pesar de sus transgresiones, esta serie de escenas e imágenes que se asocian con tradiciones católicas acercan a la protagonista a un modelo mariano: la joven embarazada exiliada de su pueblo natal.

En contraste con las transgresiones de Rosario Tijeras, delineadas arriba, María Álvarez, aunque entra en el mundo del narcotráfico, siempre respeta los límites de su género sexual. Por ende, no representa ningún peligro para el control masculino. Aunque en su personaje se desarrolla una ilusión de “liberación femenina”, su sexualidad se define siempre ligada a su embarazo. No muestra ningún interés en el hombre más allá de verlo como posible protector y por eso el público puede identificarse con ella o, por lo menos, aceptarla sin sentirse amenazado. Por el contrario, Rosario Tijeras sigue la tradición de la *femme fatal* peligrosa. Provoca un miedo a la castración con el uso de las tijeras para capar a uno de sus violadores, amenaza que se confirma después en una referencia grosera de Antonio a la “chimba” (vagina) de Rosario como sus “tijeras” cuando ella lo rechaza después de hacerle el amor. Como representación de lo femenino desde una perspectiva del hombre, la *femme fatale* reside no en las acciones de la mujer sino en las percepciones masculinas de ella, el miedo que produce, y una subsiguiente necesidad de erradicarla (Lander, 294), por lo mismo, si representa una amenaza para el hombre su muerte vuelve el mundo al orden “natural”.

En suma, el castigo de muerte que sufre la sicaria Rosario Tijeras es el enfoque central del filme de Maillé en tanto que el marianismo subyace como una ideología dominante en el filme de Marston. Aunque las protagonistas parecen ocupar trayectorias vitales opuestas, las dos figuras de lo femenino en el cine colombiano confirman tradiciones nacionales e internacionales de miradas masculinas. Resulta claro que esta producción cinematográfica internacional, aunque respeta las realidades históricas del contexto local, no logra ofrecer rupturas que podrían transformar los códigos socioculturales, económicos ni sexuales. Los directores internacionales llevan sus producciones artísticas al mercado del consumo global con mensajes que reafirman las jerarquías nacionales e internacionales de reproducción masculina. Aunque inscriben historias de transgresiones en las vidas de sus protagonistas femeninas, ambas películas siguen reafirmando las tradiciones del género sexual y las jerarquías socioeconómicas dentro y fuera de Colombia.

*Western Connecticut State University\**  
*Department of World Languages & Literature*  
*181 White Street, Danbury, CT 06810, U. S. A.*  
*skars@wcsu.edu*

## BIBLIOGRAFÍA

- ARIAS, Jimmy. "Flora Martínez habla de su papel como 'Rosario Tijeras'". Entrevista con Flora Martínez. *El tiempo*.  
[http://www.eskpe.com/secc\\_eskpe/cine\\_eskpe/otrasnoticias/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_ESKPE-2160416.html](http://www.eskpe.com/secc_eskpe/cine_eskpe/otrasnoticias/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_ESKPE-2160416.html)
- BENEDICTO XVI. "Audiencia General de Benedicto XVI en la que presenta a Judas Iscariote".  
<http://www.ssbenedictoxvi.org/mensaje.php?id=402>
- BIALOWAS Pobutsky, Aldona. "Towards the Latin American Action Heroine: The Case of Jorge Franco Ramos' Rosario Tijeras". *Studies in Latin American Popular Culture*. 24 (2005): 17-35.
- CABAÑAS, Miguel. "El sicario en su alegoría: La ficcionalización de la violencia en la novela colombiana de finales del siglo XX". *Taller de Letras*. 31 (2002): 7-20.
- CARVAJAL Córdoba, Edwin. "La virgen de los sicarios: Entre el encanto literario y la frustración fílmica". *Estudios de Literatura Colombiana*. 15 (julio-diciembre 2004): 135-154.
- FOUCAULT, Michel. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. Trad. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1979.
- FRANCO, Jean. *The Decline & Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2002.
- FRANCO Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. New York: Siete Cuentos, 1999.
- JÁUREGUI, Carlos A. "Profilaxis, traducción y ética: La humanidad 'desechable' en *Rodrigo D, No futuro, La vendedora de rosas y La virgen de los sicarios*". *Revista Iberoamericana*. 68.199 (2002): 367-392.
- JUANES. *Mi sangre*. Universal Latino, 2004.
- GAVIRIA, Víctor. Dir. *Sumas y restas*. Latin Cinema Group, 2004.  
---- *La vendedora de rosas*. Producciones Filmamento, 1998.  
---- *Rodrigo D: No futuro*. Compañía de Fomento Cinematográfico, 1990.
- LANDER, María Fernanda. "La voz impenitente de la 'sicaresca' colombiana". *Revista Iberoamericana* 73.218-219 (enero-junio 2007): 287-299.  
---- "The Intellectual's Criminal Discourse in *Our Lady of the Assassins*, by Fernando Vallejo". *Discourse*. 25.3 (otoño 2003): 76-89.
- MAILLÉ, Emilio. Dir. *Rosario Tijeras*. Fidecine, Tafay/Maestranza Films, Dulce Compañía, 2005  
---- 'Rosario Tijeras' con ojos mexicanos". Entrevista a Katherine Moreno.  
[http://www.colombia.com/informes\\_especiales/2004/cine\\_colombiano/rosario.asp](http://www.colombia.com/informes_especiales/2004/cine_colombiano/rosario.asp)

*El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano*

- MARSTON, Joshua. Dir. *María, llena eres de gracia*. HBO Films, 2004.
- MORENO S., Katherine. "Rosario Tijeras' con ojos mexicanos". Entrevista con Emilio Maillé. 2004.  
[http://www.colombia.com/informes\\_especiales/2004/cine\\_colombiano/rosario.asp](http://www.colombia.com/informes_especiales/2004/cine_colombiano/rosario.asp)
- MUÑOZ, Eugenia. "Tradición religiosa y cultura de la violencia en *Noticia de un secuestro* y *La virgen de los sicarios*". *MIFLC Review*. 8 (1999): 99-112.
- NOLLA, Maite Villoria. "(Sub)culturas y narrativas: (Re)presentación del sicariato en *La virgen de los sicarios*". *Cuadernos de Literatura*. 8.15 (enero-julio 2002): 106-114.
- RABODEAJÍ.com. "Entrevista con Jorge Franco Ramos". *Rabodeají: Revista de entretenimiento literario*. Núm. 1.  
<http://www.rabodeaji.com/no-1/entrevista/>
- RESTREPO-GAUTIER, Pablo. "Lo sublime y el caos urbano: Visiones apocalípticas de Medellín en *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo". *Chasqui*. 33.1 (2004): 96-105.
- POLIT Dueñas, Gabriela. "Sicarios, delirantes y los efectos del narcotráfico en la literatura colombiana". *Hispanic Review*. 74.2 (2006): 119-142.
- RUEDA, María Helena. "Escrituras del desplazamiento. Los sentidos del desarraigo en la narrativa colombiana reciente". *Revista Iberoamericana*. 70.207 (2004): 391-408.
- SEGURA BONNETT, Camila. "Kinismo y melodrama en *La virgen de los sicarios* y *Rosario Tijeras*". *Estudios de Literatura Colombiana*. 14 (2004): 111-36.
- SERRA, Ana. "La escritura de la violencia: *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo, testimonio paródico y discurso nietzscheano". *Chasqui* 32.2 (2003): 65-75.
- SODERBERGH, Steven. Dir. *Traffic*. Bedford Falls Productions, 2000.
- SCHROEDER, Barbet. Dir. *La virgen de los sicarios*. Canal+, 2000.
- SHURU, Xochitl E. "Erotica, Marginalia, and the Ideology of Class Voyeurism in *Rosario Tijeras* by Jorge Franco". *Ciberletras* 14 (diciembre 2005). <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras>
- TAURINO, Corey Shouse. "Medellín at the Movies: Film Narrative and the Crisis of National Lettered Culture in Colombia". *Caribe: Revista de Cultura y Literatura*. 7.1 (2004): 43-58.
- VALLEJO, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara, 1994.