

***María llena eres de gracia: inmigración, narcotráfico y las promesas de la
globalización***

Jorge González del Pozo

University of Michigan-Dearborn

The cinema is a theatre of cruelty, a land of cockayne,
could cuckoo land, Parnasus, where passions are always
young in their prime, like the Gods. (Durgnat 135)

Aclamada por la crítica internacional y acogida con agrado y curiosidad en la mayoría de sus estrenos, aparece *María llena eres de gracia* (2004), un filme que narra el desplazamiento migratorio de Colombia a Estados Unidos a través de una heroína de formación. El director, Joshua Marston, convierte su ópera prima en todo un éxito de taquilla con gran aceptación tanto por parte de la crítica como del público. A pesar del carácter comercial del filme, la obra presenta la situación de los correos de la droga en la globalizada escena contemporánea. Por un lado, este estudio analiza las dinámicas migratorias, corporales y transnacionales, que a partir del tráfico de cocaína con seres humanos muestran la coproducción colombiano-estadounidense. Por otro lado, este análisis expone de manera específica los recursos que utiliza el soporte cinematográfico para apoyar, contrastar y expresar dichas dinámicas. La visión de los movimientos migratorios, con las drogas como carga y los seres humanos como vehículo, muestra el deseo de superación personal del personaje principal. Este estudio descubre la agencia de la cocaína en el filme, para posteriormente desvelar cómo el contacto con esta sustancia

permite a la protagonista desplazarse y evadirse de su realidad particular para así lanzarse a una supuesta mejora en un entorno novedoso, lleno de obstáculos y barreras por superar.

La historia de María, protagonizada por Catalina Sandino Moreno, es la de una adolescente que vive en un pequeño pueblo de Colombia. María mantiene a su familia con el modesto sueldo que gana trabajando en una factoría de procesamiento de flores. Esta joven pierde su empleo y, dadas las pocas expectativas de encontrar otro además del escaso futuro con su novio, decide aceptar una oferta para desarrollar el trabajo de correo de la droga, llevando cocaína en el interior de su cuerpo a Estados Unidos y convirtiéndose así en una mula. A su llegada a Nueva York su perspectiva ante la vida cambia. La duda entre volver a Colombia o quedarse en la urbe estadounidense domina a la protagonista durante buena parte del filme.

La película describe de manera central un proceso migratorio mediante el desplazamiento de la protagonista desde Colombia a Estados Unidos, y está condicionado por la ilegalidad de la actividad económica y narcotraficante en la que se apoya particularmente su viaje:

U.S. Latinamericanism is certainly conditioned, although perhaps not yet to a sufficient degree, by the drastic demographic changes and the massive Latin American immigration to the country in recent decades. U.S. Latinamericanism can no longer pretend merely to be an epistemic concern with the geographic other south of the border. Instead, the borderlands have moved northward and within. The immigrant imaginary must necessarily affect an epistemic practice that used to be based upon

national-imperial need to know the other, insofar as the other is now pretty much ourselves, or an important part of ourselves. (Moreiras 83)

El replanteamiento que hace este analista sobre el orden mundial, la globalización y los movimientos migratorios en el continente americano sienta las bases epistemológicas de este estudio. El llamamiento que este crítico hace a la hora de replantear las dinámicas geopolíticas que se producen bajo el nuevo orden globalizado y que anulan las fronteras físicas, se reflejan en esta película en la que los inmigrantes no se reducen a porcentajes sino que forman parte de la configuración de las naciones.

Teniendo en cuenta la situación demográfica cambiante del continente se descubre en el filme cómo se desvanecen las esperanzas de los individuos. También se retrata cómo la droga permite insertarse en las corrientes migratorias y económicas favorecidas por la globalización y simbólicamente presentadas por medios como esta película: “This transnationalism from above is associated with the utopic views of globalization, which celebrate the overcoming of national and other boundaries for the constitution of a liberal global market, the hybridization of cultures and the expansion of democracies and universal rights” (Lionet y Shih 6). La conexión entre globalización y transnacionalismo se hace patente en la obra, siendo esta última dinámica una parte del proceso globalizador. Las corrientes migratorias, lejos de la imagen idealizada que presenta *María llena eres de gracia*, se generan en condiciones alejadas de los finales felices como los que ofrece este filme. En este sentido, Philip Crang, Claire Dwyer y Peter Jackson exponen las implicaciones y consecuencias de la globalización desde el punto de vista del individuo y del contexto específico para poder comprender estos movimientos y el porqué de su existencia:

. . . transnationality as an abstract cultural discourse and transnationality as *a lived social field*. Rather than insiting that the *hype of hybridity* should be grounded in concrete analysis of real lives and political economies, commodity culture brings political and symbolic economies together. Cultural discourses and stylizations of identity are a central part of what is being produced, circulated and consumed, but always through specific material forms and through variable, economically motivated social practices. (351)

Los discursos culturales insertados en las manifestaciones artísticas se convierten en productos que circulan y se consumen asociados directamente a ciertas tendencias socio-económicas. El estudio transnacional de este texto se genera desde la perspectiva por la que *María llena eres de gracia* expone el carácter globalizado de la sociedad a través del caso específico individual y adopta un enfoque informativo sobre las mulas (cf. Shohat y Stam 5). En esta historia las dinámicas contemporáneas sobre desarrollo, migración, globalización y capitalismo atraviesan las vidas de los personajes logrando trenzar las situaciones particulares de cada uno de ellos con un marco que abarca y afecta a sectores de la población más amplios de los que muestra la película: “. . . las condiciones infrahumanas de trabajo en las que se encuentran, todo lo cual se inserta en el llamado mundo de la globalización en el que se abren los mercados geográficos, económicos y culturales para, en teoría, tener más libertad y más acceso” (Caro 223). El planteamiento de la perspectiva desde la que se crea un filme como el aquí analizado cuestiona quiénes son los ciudadanos globales que atesoran los recursos de manera implícita. De forma explícita, este estudio reformula la cuestión transfiriéndola a la esfera

en la que se define qué es globalización, qué implicaciones tiene la apertura de mercados económicos, geográficos y culturales y, sobre todo, qué consecuencias sociales se producen tras esta nueva situación.

La droga, en este agresivo y competitivo entorno capitalista mundial, se posiciona como un factor decisivo en la alteración de la vida cotidiana. Las manifestaciones artísticas que desarrollan temáticas relacionadas con la droga son numerosas y la industria fílmica no es ajena a estas cuestiones. Debido a su carácter de producto visual de masas, globalizado prácticamente desde sus orígenes, se presta como soporte idóneo para abordar estas problemáticas, aunque sea en un segundo plano y prime el objetivo comercial. El cine se presta como un vehículo para representar las desigualdades y problemáticas actuales, ya que parte de la idea de que la macroeconomía contemporánea, alimentada por la globalización, genera más diferencias de las que consigue reconciliar: “I have suggested that the economic conditions created by globalization contributed to the rise of *barbarian theorizing* as border gnoseology . . .” (Mignolo 49). Como este crítico expone, los límites nacionales y sociales que demarcan la configuración mundial permiten que las manifestaciones culturales aclaren parte de los aspectos que conforman la sociedad actual. Así, filmes que comparten el objetivo de este estudio muestran cómo estas limitaciones y problemáticas no descubren la esperada mejora de la existencia, sino al contrario, una paradójica barbarie posmoderna que fomenta los contrastes sociales y no erradica los problemas.

El cine es uno de los marcos más sugerentes y versátiles para desplegar las dinámicas sociales y económicas ocasionadas por la distribución y consumo de drogas, siendo el narcotráfico colombiano uno de los marcos más atractivos y más utilizados en

la gran pantalla. La violencia, el consumo de drogas, el narcotráfico y la alteración de la vida cotidiana a raíz del contacto con estas sustancias se presenta en el cine de forma explícita y concienciada. La obra de Marston, debido a su verosimilitud, entronca tangencialmente con filmes colombianos que recrean ambientes marginales y un compromiso social que ya afrontara el francés Bernard Schroeder con *La virgen de los sicarios* (2000), Víctor Gaviria en *La vendedora de rosas* (1998), o anteriormente en *Rodrigo D: no futuro* (1989)²:

Marston's film succeeds in creating a powerful story through a careful design of the characters, rich dialogue, strong performances, and the adaptation of the Ecuadorian location to a realistic Colombian atmosphere. [. . .] it is important to notice that the film shows an understanding of globalization as process that involves everybody, from the poorest workers to the richest consumers, in goods that include Colombian roses and drugs. (Saona 131)

De manera breve pero contundente, la película denuncia la problemática de la industria colombiana de flores que ya el documental de Jorge Silva y Marta Rodríguez, *Amor, mujeres y flores* (1988), presentara en profundidad. María sustenta a su familia mediante el trabajo en una fábrica de cortado y preparado de flores para ser exportadas:

Currently, Colombia ranks second behind Holland in world production of cut flowers. The industry employs upwards of 75,000 individuals cultivating roses, carnations and 50+ other cut flower varieties. According to the Colombian cut flower trade association Asocolflores, exports in

2004 were valued at \$704 million (ASOCOLFLORES, 2005) (Sorrensen 120)

Como esta reseña revela, la industria de las flores en Colombia está plenamente estabilizada y tiene una proyección a medio plazo muy positiva. El filme de Marston se debate entre su marcado carácter comercial y de voluntad realista demostrando cómo el cine social transatlántico busca alcanzar a un público más amplio y que éste tenga un acceso acorde a un espectador cada vez más globalizado al igual que el producto que consume (cf. Caballo Márquez). Salvando las distancias con las obras del canon colombiano antes mencionadas y teniendo en cuenta la configuración más comercial que presenta *María llena eres de gracia*, la película se acerca de forma más verosímil a uno de los caballos de batalla de la imagen de Colombia en el mundo: el narcotráfico.

La conexión entre drogas y criminalidad no es una dinámica nueva y el cine, especialmente el creado para el público estadounidense como es el caso de este filme, explota frecuentemente la coexistencia entre los ambientes de la droga y la violencia como una consecuencia aparentemente inevitable: “La droga produce delincuencia, la delincuencia violencia, la violencia inseguridad, la inseguridad caos, el caos [. . .] y así sucesivamente” (Barriga López 195). De esta manera, la extensión de los diferentes espacios que la droga y la violencia ocupan es cada vez más preocupante para la sociedad fomentando desequilibrios socioeconómicos³. La violencia urbana y su impacto en el común de la sociedad genera tensiones que afectan a la cohesión de los diferentes individuos y colectivos que la forman. A pesar de que el narcotráfico y la violencia sean centrales en el caso de numerosas producciones fílmicas como *María llena eres de*

gracia, es excesivo el abuso en el cine de los estereotipos que presentan la sociedad colombiana como violenta y drogada.

No obstante, se continúa promoviendo la distribución de cine latinoamericano a mercados cada vez más amplios, adquiriendo recientemente una mayor visibilidad las obras creadas en estas latitudes:

. . . directors and producers are more aware of the international market and have learned how to raise funds, create more audience-friendly films, and market their finished products. As a result, more companies are investing in Latin America, and coproductions are a central factor in this internationalization process. (Shaw 1)

El filme de Marston, se adapta perfectamente a los nuevos mercados y se alinea con la descripción de los elementos que han provocado la reciente emergencia de un cine latinoamericano de amplio interés. Este estudio se centra en la problemática social y en la dimensión que alcanza la droga y la violencia en la sociedad colombiana. El análisis aquí presentado es consciente de los códigos de distribución y el tratamiento del tiempo relacionados con el espacio urbano, la dualidad campo-ciudad, el desempleo y la presión social que aparecen en estas obras:

It happens, in fact, that the plurality of readings is associated with the plurality of codes which give form to the film: the rich or emancipated film would thus be one which makes use of diverse codes, the poor or conventional film one which is constrained by the tyranny of a single code, displayed in all its redundant self-sufficiency. (Metz 118)

Efectivamente, el filme de Marston se recrea en numerosas ocasiones en la simplicidad comercial de su esencia. A pesar de esta característica, la sensibilidad de la obra y la voluntad de generar una conciencia en cuanto a las problemáticas relacionadas con las drogas está presente en el filme.

Dentro de la situación que plantea la cinta, desligándose de un cine-espectáculo puro pero sin abandonar el corte comercial, el filme presenta la preocupación por la situación colombiana ofreciendo un cierto viso de denuncia social: “I had been interested in Colombia for a long time and had spoken to a lot of Colombians in my community where I live and heard stories about drug mules” (Marston en Martínez 36). Si bien Marston presenta carencias a la hora de llevar a cabo el proyecto ya que no es colombiano y ni siquiera habla español, también demuestra un grado de preocupación y sensibilidad hacia la comunidad colombiana en Nueva York no muy común en las producciones estadounidenses: “The international nature of the project resulted from Marston’s desire to develop a more true-to-life representation of the impact of international drug trade on the Colombian people” (Davis 59). A su vez, la búsqueda de la verosimilitud en la gran pantalla cuando se trata de Colombia y del narcotráfico hace que la película se distancie de las manidas representaciones de la cocaína como violenta, las cuales están centradas en una artificial estética de la droga.

La obra se aproxima a las drogas de manera novedosa en cuanto a estilo y estética, demostrando su interés por las dinámicas de estas sustancias y su alcance en la sociedad colombiana, así como en la comunidad global: “. . . responding to the climates of social and political crises that prevailed across the continent [. . .] [present] committed ways to use film as an instrument of social awareness” (Pick 1). Marston encuentra en el

cine un vehículo para expresar su preocupación y lanzar un mensaje de alerta a la sociedad, así como para cambiar la representación tradicional cinematográfica (cf. Burton ix). Esta obra enlaza con los conflictos sociales haciendo una llamada de atención al señalar los peligros y consecuencias que tanto la droga como la globalización imponen: “In the current situation, U.S. power is global, yet the knowledge of too many of its citizens is local and monoperspectival. At this point in history, as a consequence, transnationalizing media studies has become a political and pedagogical perspective” (Shohat y Stam 5). Marston, a pesar de no explotar la recreación de Colombia por parte de los Estados Unidos, hasta cierto punto ofrece la visión estereotipada de una Colombia violenta y corrupta, pero no despliega los tratamientos típicos hollywoodienses en los que la mediación estadounidense es vital.

La violencia física asociada al narcotráfico presentada en *María llena eres de gracia* no es central. La única escena en la que explícita termina con el asesinato de Lucy por parte de los narcotraficantes para obtener las preciadas pepas, abriendo en canal a esta mula. A pesar de este pasaje crudo y gráfico, la violencia no adquiere la dimensión que otras producciones le otorgan. Se muestra de manera metafórica a través del personaje principal y su lucha por sobrevivir en un entorno hostil que no le permite desarrollar en plenitud su personalidad. Este desarrollo de la personalidad de María a lo largo del filme ha sido una de las críticas negativas más frecuentes que ha recibido la película, en especial por la frialdad asombrosa que muestra la heroína a lo largo del filme: “El despacho internacional asegura que ni el director ni los actores logran transmitir toda la emoción que el público espera, de alguien que está desesperado por la falta de perspectivas en su vida, y que decide “meterse” en una operación de este tipo con riesgo

de su vida y la de su familia” (Arango Duque). Este acercamiento a la sociedad colombiana a través del cine difiere de las tradicionales ficciones basadas en este país mostrándolo deshumanizada y sobrecargada de violencia, a pesar de que se siga idealizando a Estados Unidos como la tierra prometida: “. . . Colombian society as North Americans expect it to be —violent, drug infested and corrupt” (Goldman 57). La violencia en el cine colombiano es uno de los recursos más utilizados por los directores que ambientan sus producciones en este país, no obstante la realidad colombiana no sólo gira alrededor de la violencia como el filme expone: “La violencia no es el tema exclusivo del cine colombiano, sin embargo, la variedad e intensidad con que este tema se aborda y existe en esta nación, hacen de la muerte una constante presencia” (Correa 146). Si bien es cierto que la película recurre a la violencia, la droga y la corrupción para desarrollar su trama; también es cierto que lo hace desde una perspectiva que busca la introspección y el carácter humano, alejándose de la manipulación con fines meramente comerciales que han utilizado numerosas producciones.

La presencia de la cocaína en esta obra cinematográfica es central, así los personajes actúan bajo el dictado de esta droga o de los beneficios que se obtienen de ella. La influencia de la cocaína se muestra a lo largo de la película; como la imposibilidad de alejarse del tráfico de drogas en la que vive el personaje de Lucy, debido a su necesidad económica: “. . . Colombian drug trade has not created a culture of violence but rather has furnished in an institutional and cultural vacuum with social, economic and ethical aspects” (Rupeshinge 5). María encuentra en la cocaína un aliado para huir de su entorno opresor. Al respecto de este ambiente alienante Francisco de Roux expone los siguientes tres factores mediante los cuales se justifican obras como

María llena eres de gracia: “. . . most serious problems are violence, the rate of unemployment, and drug trafficking . . .” (105). El conflicto entre estas tres problemáticas converge en la producción colombiano-estadounidense en el proceso por el que pasa María: “. . . 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 film” (Skar 112). La crítica a la que se refiere esta analista es la del intento de escape del ciclo de pobreza en el que se encuentra sumida la protagonista y que sólo se puede romper, según el filme, mediante el desplazamiento que permite el narcotráfico.

Debido al desempleo y la difícil situación económica, la protagonista principal busca alternativas para no quedarse anclada de por vida como su hermana. El tráfico de cocaína aparece ante María como una salida rápida y relativamente fácil a su delicada situación, convirtiéndose en una mula. La convergencia de estos factores acrecienta el deseo de escape de la protagonista cuando se suma la violenta situación que enfrenta a María con su novio debido a su embarazo. A su vez, su situación en familia se agrava debido a la pérdida de empleo, adquiriendo un cariz mucho más agresivo cuando entra en contacto con el narcotráfico y los individuos que lo gestionan.

La forma en que este filme trata la aparición de la cocaína se produce siempre desde el plano implícito, es decir, la cocaína aparece como un personaje presente en la obra que no se muestra en numerosas ocasiones. Surge como un elemento con agencia concreta, con fuerza narrativa y material presente en la trama que modifica los comportamientos de los personajes principales. Este juego entre el impacto de la cocaína

en el filme y su representación concreta se apoya en el conocimiento general que sobre la droga tiene el espectador y los miedos y mitos que rodean a esta sustancia. En el filme hay una presentación específica de la droga y sus vicisitudes en la secuencia en que María ingiere las sesenta y dos pepas que va a transportar a Estados Unidos. A pesar de que el montaje invisible es el que domina la estética en esta secuencia, se perciben determinados giros e implementaciones de las técnicas cinematográficas que permiten interpretar la obra. La secuencia comienza con un paneo en el que se muestra la trastienda de una farmacia donde se lleva a cabo el pesaje, prensado y posterior ingesta de las pepas que contienen cocaína. Mediante este plano se expone al espectador esta dependencia, centrándose particularmente en la máquina prensadora que se utiliza para optimizar la cantidad de droga transportable.

Posteriormente, el director se centra en el proceso de prensado y obtención de las pepas propiamente dichas. El montaje que utiliza Marston se basa en planos detalle que muestran la utilería y maquinaria específica para la manufactura de estas cápsulas de cocaína. Los diferentes pasos dados por el hombre que manipula la droga utilizando la prensadora aparecen a través de planos detalle que ofrecen de manera clara y específica los diferentes procedimientos para generar las pepas. Los planos detalle buscan esclarecer los procesos concretos del transporte de cocaína en el estómago y están intercalados con primeros planos de María que observa atentamente todos los movimientos que el operario realiza. De manera repetida, el filme ofrece la mirada atenta, sorprendida y asustada de la protagonista principal.

La introducción de la droga en dedos de guantes de látex, su prensado y sellado es un trámite que llevaría demasiado tiempo al filme a la hora de mostrarlo. Marston utiliza

el *jump cut* en varias ocasiones para agilizar esta parte de la película, resaltando los pasos claves de la producción de pepas. A pesar de que el filme se enfoca en este proceso nunca deja de lado a la heroína de este drama y opta de manera recurrente por mostrar las reacciones y expresiones de María mediante contraplanos. De esta forma distingue claramente lo observado, es decir, la parafernalia de la obtención de las pepas; del observador, María.

Una vez que las pepas están ordenadas y listas para ser ingeridas aparece la figura del farmacéutico que surge de una zona oscura de la habitación donde María se encuentra. Este sujeto se presenta de manera impersonal como un individuo que se limita a cumplir su parte del negocio. Este personaje la ayuda desde el plano médico, entregándole una píldora que neutraliza el desarrollo digestivo normal y pulverizando un líquido en la boca que anestesia la zona para facilitar la ingesta de las pepas. Las acciones que lleva a cabo este hombre son totalmente neutras, no muestra ningún tipo de afecto, emoción o sentimiento, limitándose a realizar su trabajo sin involucrarse personalmente. Él siempre aparece en un plano medio ligeramente contrapicado, en contraste con María que siempre se muestra mediante un plano medio ligeramente picado. Esta oposición en el cuadro bien pudiera deberse a la situación física en que se encuentran; ella está sentada y él de pie. Pero también está implícita la posición de superioridad de este elemento de la cadena de la cocaína con respecto a María, indefensa, y a la expectativa de lo que va a suceder.

Por detrás del farmacéutico entra a cuadro el capo de la cocaína que capta a María. De nuevo surge del mismo lugar oscuro y entra en la habitación para ayudarla a tragar las pepas. Mediante un paneo con un plano medio se muestra a este capo entrando

en la habitación y tomando asiento al lado de María. El filme ofrece una visión clara del poder de la cocaína y de los narcotraficantes. Mediante un plano detalle aparece una pequeña fuente con las pepas listas para engullir y las dos manos del narcotraficante. La mano izquierda agarra una de las pepas, la mano derecha ostenta dos símbolos claros, un anillo de oro con incrustaciones y un bastón de madera donde se apoya. El capital económico y el poder se aúnan en las manos de este capo que resume la condición de control y de superioridad que atesora.

Una vez que el personaje comienza a tragar las pepas los planos medios y contraplanos de la protagonista y el narcotraficante van dando paso a planos medios y primeros planos de María en un verdadero esfuerzo para superar el mal trago. De nuevo Marston utiliza el *jump cut* para agilizar esta escena dentro de la secuencia y así evitar la repetición de la misma acción. La joven soporta la dureza de tal ingesta pero hay un momento en que necesita parar y descansar. El capo de la droga habla con ella, le pide que se tumbe en una camilla y comienza a manipular su estómago para colocar las pepas y así poder ingerir una mayor cantidad. Posteriormente, María se dispone a continuar con su calvario y terminar de tragar las pepas restantes. La obra nos ofrece un plano medio de la joven engullendo las cápsulas de cocaína ayudada de una sopa; en este momento entra a cuadro de nuevo el capo para colocar las pepas en la sopa y así obligarle a tragarlas. Una vez más, el poder del narcotraficante no sólo se muestra a través de sus intervenciones, sino también a través del montaje cinematográfico y el enfoque que de él se hace.

Además de los elementos visuales que utiliza el filme para armar su mensaje, la manipulación del sonido en esta secuencia es crucial. En cuanto María llega al lugar

donde va a proceder a tragar las pepas la música redundante que había acompañado a los personajes durante casi todo el filme desaparece. El silencio invade la pantalla y sólo se escuchan ruidos lejanos y breves diálogos que no aportan nada a la diégesis de la obra. Este silencio aumenta la tensión del momento y aporta un tono trágico al proceso.

Los hombres que controlan la cocaína y las personas alrededor de ella aparecen como símbolos de poder, un poder oscuro que domina la situación y que no presenta de manera clara su origen. María, a pesar de asumir su responsabilidad y su decisión, se ve guiada en este proceso que no tiene marcha atrás. Marston ofrece la dureza de los ambientes de la droga y el trámite específico por el que tienen que pasar las mulas para alcanzar su pequeña gloria. La complejidad, la larga duración y el sufrimiento que padece María durante el trance se recogen mediante esta secuencia que permite ver la dureza de la vida del narcotraficante de baja escala.

No sólo la experiencia vital y psicológica de María como una mula se plantea en la obra de Marston; el cuerpo, como una más de las comodificaciones emergentes en la lógica capitalista, se muestra en el filme:

Over the whole surface of contact between the body and the object it handles, power is introduced, fastening them to one another. It constitutes a body-weapon, body-tool, body-machine complex. One is as fast as possible from those forms of subjection that demanded of the body only signs or products, forms of expresión or the result of labor. (Foucault 153)

El poder y dominio sobre el cuerpo de la mula hace que éste, y por consiguiente la persona, se convierta en una herramienta más del engranaje del narcotráfico. La deshumanización de la persona y la simplificación de su existencia es el resultado del

trabajo de estas mulas y la consecuencia de la búsqueda de un alto beneficio que genera a las redes narcotraficantes.

El cuerpo de las mulas se convierte en la cápsula idónea para el transporte internacional de esta preciada mercancía. En el caso de María, este vehículo se convierte en el medio de desplazamiento ideal debido a que su embarazo lo hace perfecto para pasar cualquier tipo de control de forma inmune: “These bodies elude the gaze of structures of authority even as they are continually commodified and threatened with injury, producing significant anxiety on the part of the authorities that seek them . . .” (Davis 37). El cuerpo de María se manipula como se haría con cualquier otro producto de la actividad industrial, económica o logística. De esta forma, en función del interés económico no se tienen en cuenta los peligros físicos relacionados con el comercio de cocaína en el cuerpo y la amenaza constante de los narcotraficantes que no dudan en utilizar la violencia extrema para extraer la mercancía de las personas que la transportan.

Así, el cuerpo de María se convierte en un texto en sí mismo que recoge la esencia de la globalización en su aspecto positivo y negativo. Por un lado, expone las vías por las que se despliegan los movimientos migratorios, independientemente de su legalidad, al ser un recipiente idóneo para transportar cocaína de un país a otro. Por otro, el cuerpo se erige como resistencia a la influencia globalizadora que explota a una serie de individuos para beneficiar a otros (cf. Weiss 25). De esta forma, la protagonista del filme se debate constantemente entre volver a Colombia o continuar el viaje y permanecer en Estados Unidos. Su cuerpo se vuelve una pieza clave en las decisiones críticas que toma en su vida: desde abandonar su entorno, hasta convertirse en una

inmigrante hispana en Nueva York, pasando por mula, para finalmente dejar entrever que el fruto de su cuerpo nacerá en Estados Unidos.

El filme está tratado plenamente desde la perspectiva psicológica femenina en la mayoría de acciones claves que se presentan. El abanico de diversas mujeres de fuerte carácter presentadas en la película tiene su estandarte en María como reflejo de la agencia femenina en su máximo exponente: “In Latin American film, and video, makers have struggled to open a public space for gendered expression, in other words for an expression that is both generated in and informed by the experience of women” (Pick 68). Esta experiencia femenina que la obra trata se muestra de manera clave en el embarazo y la lucha individual de María por sobreponerse a las múltiples trabas a las que se enfrenta. Las alternativas a su entorno y a las pocas posibilidades que ofrece el ambiente rural natal se resumen en la entrada al mundo del narcotráfico. De esta forma, la vía más factible para dar los primeros pasos en las esferas ilegales es convertirse en mula. La representación de la realidad que ofrece *María llena eres de gracia* no es única ni original y ya la literatura ha tratado con este tipo de actividades que mezclan el embarazo y el narcotráfico, como se observa en el cuento de Alfredo Molano, “El arriero”:

Porque uno no deja de sentir las entre el estómago. Las mujeres que han tenido hijos dicen que se siente la misma náusea que con tres meses de embarazo. Y no puede ser de otra manera porque son treinta, cuarenta, cincuenta pepas, algo más pequeñas que una Génova, que van entre el intestino. (13)

A pesar de que el lugar de destino no es precisamente un lugar seguro, limpio y boyante, la promesa de un futuro atractivo e inquietante en Estados Unidos, junto con la

confirmación de las dudas sobre su embarazo que ya aparecieran antes del viaje, hacen que la protagonista se lance a una aventura incierta de difícil resolución.

Para María, el contacto con la cocaína es el detonante que le permite lanzarse a un mundo desconocido y lleno de alternativas. Para la protagonista de esta obra la cocaína le ayuda a desprenderse de su difícil situación económica y familiar. De esta manera, Marston retoma el discurso utópico y mágico que rodea a la cocaína, las dualidades que esta sustancia plantea: dolor-placer, peligro-beneficio, rechazo-atractivo se presentan en este momento del filme como la tabla de salvación y como la gran esperanza. La droga, a pesar de presentar conflictos y numerosos riesgos, es el elemento que establece un punto de inflexión en la vida de María.

A partir de su primera visita al narcotraficante y a partir de su primer viaje como mula su existencia adquiere una dimensión completamente diferente. La protagonista alcanza a ver una salida que le permite dissociarse de sus raíces y de los conflictos de su pueblo natal para encontrar en Nueva York un nuevo comienzo; una ciudad en la que parece no existir ni la cocaína, ni la violencia, ni el desempleo, ni la represión. A pesar de que para María esta urbe suponga la liberación, la obra continúa utilizando los mitos fundacionales estadounidenses mediante los cuales se erige como paraíso de los emigrantes bajo la etiqueta del sueño americano. Marston hace que la cocaína sea para María el salvoconducto para salir de su ambiente social incierto; bien sea por el desplazamiento a Estados Unidos, bien por los medios económicos que le proporciona la cocaína, o bien por la trascendental experiencia que tiene que sobrellevar como mula. La represión y falta de oportunidades que sufre el personaje central en Colombia, así como

la presión y los retos que tiene que superar en el viaje a Nueva York, le llevan a asentar su carácter y su personalidad decidida.

Marston ejecuta un filme simplista y sin grandes alardes estéticos, dejando que el desarrollo de la historia y de su protagonista tome fuerza e impacte en el espectador, apoyándose en la visión estereotipada de Colombia que el público reconoce. Es necesario comprender el punto intermedio en el que se encuentran muchos de los jóvenes directores atrapados entre las exigencias comerciales de la industria, insalvables para la supervivencia del cine, y la progresión del artista. Estos lugares comunes a los que acude Marston en su filme y la manipulación que hace de ellos se resumen en la visión represiva de Colombia; pobre, cargada de drogas y machista, en contraposición con Estados Unidos, rico, limpio y libre. A su vez, cabe destacar la visión idealizada de unas mujeres fuertes y decididas que no se detienen ante ninguna traba, para finalizar con la irreal e inusitada suerte que acompaña a María a lo largo de toda la película proponiendo un brillante final feliz.

No obstante, lo que este filme propone es el reflejo artístico de una realidad y una cuita social. En otras palabras, la cocaína y la violencia se muestran como una preocupación tanto para el individuo como para el colectivo. La ruptura de las barreras entre clases que ofrece este cine social permite acercar un medio realizado por los estratos privilegiados hacia capas más bajas cubriendo así un amplio espectro de la sociedad (cf. Rodríguez en Silva y Rodríguez 31). En el caso de la protagonista, la búsqueda de una identidad y un futuro mejor es una constante. De esta forma, las vicisitudes por las que pasa no son más que un duro camino a seguir para alcanzar una condición supuestamente mejor. La protagonista busca una salida que encuentra, en

primer lugar, en la droga y, finalmente, en Nueva York como un espacio y una posibilidad de llevar una nueva vida. María, sin olvidar su pasado, comprende que los lazos familiares tienen que estar supeditados a sus intereses y, a través de su confianza en el futuro, logra sobreponer su voluntad a las ataduras locales y familiares.

La producción acierta a proyectar un realismo en sus imágenes que permite trazar el paralelo entre el filme y la problemática social. No obstante, Marston falla a la hora de idealizar los Estados Unidos como un lugar donde todavía es posible realizar el sueño americano. El director coloca a su protagonista en Jackson Heights, la zona de Nueva York donde la mayor parte de la comunidad colombiana se concentra. El filme desvela el posible destino de María, uniéndose como un elemento más de la fuerza laboral barata que circula de Queens a Manhattan, demostrando el desajuste socioeconómico en el que está sumido este país. La droga en esta obra se presenta como una realidad ligada a la sociedad colombiana que se ve atravesada por dinámicas de desempleo y destino. Marston, lejos de ubicar a las drogas en una posición idealizada, y sin dejar de jugar con los estereotipos colombianos, pretende mostrarlas como un elemento cotidiano en esta sociedad, definiéndolas como un recurso de los sujetos para llevar a cabo sus deseos y actividades. El director ofrece un planteamiento novedoso, propone la utilización del propio sistema del narcotráfico no como un modo de vida, sino como un punto de apoyo para alcanzar una hipotética situación mejor. El contacto con la droga para María se presenta en el filme como un punto de inflexión a partir del cual su vida cambiará radicalmente, llegando a límites que en un principio parecían inalcanzables.

María llena eres de gracia es un filme que no se ceba en la ya tradicional representación de Colombia limitada a la cocaína y la violencia como única realidad. Al

contrario, la película busca un cierto aspecto positivo a través de la mediación del narcotráfico como vía de escape para la protagonista y del edulcorado final feliz que propone ante la diáspora globalizada. A pesar del montaje claramente comercial de la cinta, su voluntad realista permite cuestionar el papel de la mujer en la Colombia actual y su impacto en los movimientos migratorios mostrando un caso específico que no se pierde en la deshumanización de las cifras. Asimismo, demuestra cómo el impulso capitalista extendido a nivel mundial dudosamente mejora la situación vital de los individuos y claramente no acorta la distancia entre occidente y el resto de territorios no plenamente desarrollados. De manera específica, la película expone cómo el cuerpo humano se convierte en una comodificación de alto valor que forma parte de la transnacionalidad presente en esta época de falsas igualdades y sueños vacíos, abriendo la puerta al cuestionamiento del verdadero impacto de la globalización.

Notas

¹ La opera prima de Marston fue galardonada con premios a lo largo de 2004, cuenta en su haber con los premios de los festivales de Seattle, Toronto, Chicago, San Francisco, Berlín, Sundance, Cartagena y Deauville; además de numerosas nominaciones, entre ellas la de mejor actriz por la academia americana de Hollywood.

² El filme de Marston ha sido duramente criticado por tratarse de un cineasta estadounidense acercándose a una problemática supuestamente ajena. La película se considera colombiana en todo caso a pesar de las dudas en cuanto a su recepción y clasificación: “The nationality of films based on international collaboration is being increasingly called into question” (Shaw and Dennison 3).

³ La situación actual de la droga y el narcotráfico en Colombia es grave y alcanza a numerosos sectores de la población generando un clima hostil dominado por la presión que produce el negocio que rodea el tráfico de sustancias ilegales: “At the turn of the twenty-first century, Colombian society finds itself in a profound crisis in which the illegal drug trade plays a very complex and important role. Colombia is the only country in the World where the three main plant-based illegal drugs are produced in significant amounts. Colombians are involved in illegal drug production, international smuggling, and marketing” (Thuomi 70).

Obras citadas

- Arango Duque, José Horacio. "María llena eres de gracia." *El colombiano edición digital* Web. 7 Oct. 2005. <http://www.elcolombiano.com/cine/maria_llena.html>
- Barriga López, Franklin. *La guerra de las drogas*. Quito: Fundación Instituto Ecuatoriano de Estudios para las Relaciones Internacionales, 1994.
- Burton, Julianne. "Introducción." *Cinema and Social Change in Latin America. Conversations with Filmmakers*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- Caballo Márquez, Reyes. "Narrativas transatlánticas corporales en la era de la globalización." *Ciberletras* 19 (2008). Web. 6 Dic. 2009. <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v19/caballomarquez.html>>
- Caro, Eduardo. "María llena eres de gracia." *Chasqui* 34. 1 (2005): 222-25.
- Correa, Julián David. "Dolor y diversidad. El cine y la violencia contemporánea en Colombia." *Cinemas d'Amérique Latine* 12 (2004): 141-48.
- Crang, Philip, Claire Dwyer y Peter Jackson. "Transnationalism and the Spaces of Commodity Culture." *Progress in Human Geography* 27. 4 (2003): 438-53.
- Davis, Emily. "The Intimacies of Globalization, Bodies and Borders On-Screen." *Camera Obscura* 21. 62 (2006): 33-73.
- De Roux, Francisco. "The Impact of the Drug Trafficking in Colombia." *The Culture of Violence*. Nueva York: United Nations UP, 1994. 92-118.
- Durgnat, Raymond. *Films and Feelings*. Cambridge: The MIT Press, 1967.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. Paris: Gallimard, 1975. Trans. de *Surveiller et Punir: Naissance de la prison*. Nueva York: Random House, 1995.

Goldman, Ilene S. "Recent Colombian Cinema; Public Histories and Private Stories."

Framing Latin American Cinema: Contemporary Critical Perspectives. Hispanic Issues 15 (1997): 57-76.

Lionet, François, y Shu-Mei Shih. "Thinking through the Mirror, Transnationally."

Minor Transnationalism, ed. François Lionet y Shu-Mei Shih. Durham: Duke University Press, 2005.

Marston, Joshua. *María llena eres de gracia*. Colombia-Estados Unidos: HBO Films, 2004.

Martínez, José. "María Full of Grace written by Joshua Marston." *Creative Screen*

Writing 11. 4 (2004): 36.

Metz, Christian. *Language and Cinema*. Paris: Mouton, 1974.

Mignolo, Walter. "Globalization, Process of Civilization, and the Relocation of

Languages and Cultures." *The Cultures of Globalization*, ed. Fredric Jameson y Masao Miyoshi. Durham: Duke University Press, 1998. 32-53.

Molano, Alfredo. "El arriero". *Rebusque mayor. Relatos de mulas, traqueteos y*

embarques. Bogotá: El Áncora Editores, 1997. 11-37.

Moreiras, Alberto. "Global Fragment: A Second Latinoamericanism." *The Cultures of*

Globalization, ed Fredric Jameson y Masao Miyoshi. Durham: Duke University Press, 1998. 81-102.

Pick, Zuzana M. *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin:

University of Texas Press, 1986.

Rupeshinge, Kumar. "Forms of Violence and its Transformation." *The Culture of*

Violence. New York: United Nations UP, 1994. 14-41.

- Saona, Margarita. "Migrant Mothers; The Domestication of Latina Images for the Global Market." *Letras femeninas* 34. 1 (2008): 127-47.
- Shaw, Deborah. "Latin American Cinema Today. A Qualified Success Story." *Contemporary Latin American Cinema. Breaking into the Global Market*, ed. Deborah Shaw. Plymouth: Rowman and Littlefield, 2007. 1-10.
- Shaw, Lisa, y Stephanie Dennison. "Introduction: Reflections on Modernity, Gender, and Nation in the Latin American Context." *Latin American Cinema. Essays on Modernity, Gender, and National Identity*, ed. Lisa Shaw and Stephanie Dennison. Jefferson: McFarland and Co., 2005. 1-10.
- Shohat, Ella, y Robert Stam. "Introduction." *Multiculturalism, Postcoloniality, and Transnational Media*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2003. 1-17.
- Silva, Jorge, and Marta Rodríguez. *Amor, mujeres y flores*. Colombia: Women Make Movies, 1988.
- Skar, Stacey Alba D. "El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario Tijeras y María llena eres de gracia". *Alpha* 25 (2007): 111-31.
- Sorrensen, Cynthia. "María llena eres de gracia". *Journal of Latin American Geography* 4. 2 (2005): 120-23.
- Thuomi, Francisco E. "Illegal Drugs in Colombia. From Illegal Economic Boom to Social Crisis." *The Political Economy of the Drug Industry. Latin America and the International System*. Gainesville: U. P. of Florida, 2004. 70-83.
- Weiss, Gail. "The Body as a Narrative Horizon." *Thinking the Limits of the Body*, ed. J. J. Jerome, y G. Weiss. Albany: State University of New York Press, 2003. 25-37.