

*CINENUEVO DE NARCO***O MEKSYKAŃSKIEJ WOJNIE NARKOTYKOWEJ I JEJ EKRAKOWYM ŻYCIU**

11 grudnia 2006 roku, zaledwie dziesięć dni po objęciu stanowiska prezydenta Meksyku, Felipe Calderón ogłosił wojnę z narkotykami, oficjalnie rozpoczynając w imieniu aparatu władzy konflikt z gangsterskimi ugrupowaniami, który trwa do dziś¹. Nie był to wcale pierwszy raz, gdy zaangażowano siły militarne w zwalczanie narkotykowego problemu. Pierwsza policyjna kampania przeciw nielegalnym plantacjom miała miejsce już w roku 1948, brały w niej jednak udział bardzo nieliczne siły służb. Od czasu, gdy w latach 80. Ronald Reagan ogłosił swoją wojnę przeciw narkotynom, każdy prezydent Meksyku również deklarował podobne starania. To jednak za sprawą Calderona doszło do największej eskalacji konfliktu między państwem a narkotykowymi gangami — szacuje się, że tylko za jego kadencji w wyniku erupcji kolejnej fali przemocy zginęło ponad 100 tysięcy ludzi, w tym żołnierze, policjanci, członkowie gangów i zwykli obywatele (Hernandez, 2012).

Trwająca wojna narkotykowa jest widocznym objawem słabości meksykańskiego państwa, którego instytucjonalna siła została wyraźnie nadwątlona przez lata rozwoju karteli i zdobywania przez nie coraz szerszych wpływów. Według Davida Pedigo to właśnie potęga karteli, ich zdolność podważania monopolu państwa na społecznie legitymizowaną możliwość użycia siły jest głównym zagrożeniem, które może skutkować przekształceniem Meksyku w „państwo upadłe” (Pedigo, 2012, 111). W tym artykule chciałbym skupić się jednak nie tyle na politycznych kulisach i konsekwencjach trwającej wojny z narkotykami, lecz na jej aspekcie kulturowym, a więc swego rodzaju narkokulturze, która wykształciła się wokół *narcos*, oraz sposobami jej przedstawiania we współczesnym kinie meksykańskim.

¹ Za najnowszą odsłonę napięć na linii rząd — gangi i sytuację ukazującą wpływ *narcos* na rzeczywistość polityczną Meksyku można uznać przebieg kampanii wyborczej przed tegorocznymi wyborami prezydenckimi i lokalnymi, w trakcie której zamordowanych zostało ponad 30 kandydatów, przewiduje się również, że lokalne gangi przy pomocy gróźb przemocy wywierały naciski na głosujących w celu zachęcenia ich do oddania głosów na kandydatów sprzyjających *narcos*. Na ten temat zob. na przykład: Sánchez, Solís, Associated Press News, <https://apnews.com/article/mexico-drug-cartels-violence-elections-43b1689bff1b38c68e8428a74c2e9a83> [dostęp: 1.06.2024].

Związek Meksyku z narkotykami i przemocą ma złożony rodowód. Jeszcze u progu XX wieku substancje odurzające takie jak opium, marihuana i kokaina były w tym państwie wykorzystywane głównie w celach medycznych i rytualnych. Według Luísa Astorgi istotne organizacje zajmujące się handlem narkotykami rodzą się w Meksyku w latach 20. ubiegłego stulecia, kiedy to pojawiają się pierwsze prawa prohibicyjne. Na lidera narkotykowego biznesu szybko wyrasta stan Sinaloa (Astorga, 1999, 34).

Podczas II wojny światowej w sąsiedzkich Stanach Zjednoczonych pojawia się duże zapotrzebowanie na opiaty podawane chociażby rannym żołnierzom, co zachęca meksykańskich biznesmenów do otwarcia się na amerykański rynek. Po wojnie rząd USA zauważa znaczący wzrost uzależnienia od narkotyków wśród amerykańskiego społeczeństwa i wprowadza regulacje dotyczące opium (a później także kokainy i marihuany), naciskając również na sąsiednie kraje, by podjęły podobne działania w tym zakresie. Wprowadzone restrykcje skutkują rozwojem czarnego rynku, wzrostem zapotrzebowania na substancje narkotyczne oraz podbiciem ich cen, co w konsekwencji oznacza dobre perspektywy dla kryminalnego biznesu.

W latach 50. XX wieku po raz pierwszy w mediach meksykańskich, a konkretnie w 1956 roku na łamach czasopisma „Excelsior”, pojawia się słowo *narcotraficante*, które zastąpiło termin *gomero*, używany wcześniej slangowo przez mieszkańców stanu Sinaloa na określenie handlarzy opium. W tamtym okresie wprowadzone przez „Excelsiora” hasło nie było popularne, dziś to właśnie ono, używane zazwyczaj w skróconej wersji (*narco*) jest jednym z głównych skojarzeń funkcjonujących w zbiorowej świadomości w odniesieniu do Meksyku.

Od lat 50. do dziś w Meksyku mamy do czynienia, w zasadzie, z nieprzerwanym rozkwitem handlu narkotykami, coraz bardziej eskaluje również towarzysząca mu przemoc. Nubia Nieto przyczyn tej szybkiej ekspansji upatruje w splocie różnorodnych czynników, zarówno tych o charakterze międzynarodowym, jak i krajowym. Wymienia między innymi zjawisko globalnego handlu, powiązanie przemytu narkotyków z innymi działaniami przestępczymi (handel bronią i ludźmi), ubóstwo i bezrobocie, historyczne konflikty agrarne, brak mobilności społecznej opartej na meritokracji, cynizm i oportunistyczny panujący wśród lokalnych polityków, a przede wszystkim wypaczającą demokratyczne procesy i rozwój kraju korupcję. Badaczka zauważa jednocześnie, że rozwój handlu narkotykami został znacznie ułatwiony przez towarzyszący mu kulturowy ferment zakładający idealizację *narvos* i wymienia następujące jego elementy: „pogoń za narko-marzeniem posiadania pieniędzy, kobiet, broni, władzy i wszelkiego nadmiaru w łatwo dostępny sposób; machistowska kultura, która wykorzystuje przemoc jako sposób na udowodnienie swojej męskości” (Nieto, 2018, 229). Astorga sugeruje z kolei powiązanie fascynacji postacią *narcoz* modnymi ideami neoliberalizmu: „paradoksalnie, to właśnie wielcy handlarze [narkotyków] są ucieleśnieniem etosu

przedsiębiorczości idealizowanego przez neoliberalizm, a także pionierami *nowoczesnej* liberalizacji handlu. Zgodnie z tą logiką handel narkotykami jest współczesną formą akumulacji pierwotnej, w której przeszedł od produkcji na małą skalę do formy agrobiznesu i utworzenia międzynarodowych korporacji” (Astorga, 1995, 32).

Argentyński reportażysta, Martin Caparrós, widzi w *narcos* kulturę i uważa ją za kluczową dla zrozumienia skali przemocy przetaczającej się nie tylko przez Meksyk, ale i całą Ćamerykę: „*narcos* jako kultura, jako sposób na życie i pozbawianie go” (Caparrós, 2023, 333). Kulturowe właściwości *narcos* dostrzega również dziennikarz, David Pratt, który pisząc o meksykańskiej wojnie narkotykowej stwierdza, że „narkokultura [jest] systemem wartości gloryfikującym brutalną przemoc i dodającym duchowego znaczenia działaniom takim jak rytualne zabójstwa, dekapitacje i tortury” (Pratt, 2019). Skoro w narkotycznej kulturze Meksyku tak bardzo uwidacznia się ekstremalna przemoc, trudno pojąć, dlaczego miałyby być ona tak pociągająca. Z próbą wyjaśnienia przybywa Carlos Alberto Sánchez, wedle którego „narkokultura reprezentuje *sposób życia* [...] oferujący ekonomiczne i egzystencjalne szanse dla grup zmarginalizowanych przez społeczno-polityczne układy” (Sánchez, 2020, 34). Próbując zrozumieć fenomen narkokultury, badacz dochodzi do wniosku, że to, co z pozycji outsidera może wydawać się irracjonalne, jest dosyć rozsądnym rozwiązaniem dla części Meksykanów, przede wszystkim biednych i niewydukowanych, często żyjących już wcześniej na marginesach legalnego funkcjonowania, dla których innymi rozwiązaniami są głównie emigracja bądź głód. Jak pisze Sánchez, zostanie *narco* może jawić się jako racjonalne wyjście „w sytuacji, gdy ideologia hiperkapitalizmu, która obiecuje bogactwo i materialny nadmiar *wszystkim*, zderza się z rzeczywistością politycznej korupcji i materialnego niepokoju” (Ibidem, 35).

Narkokultura znajduje swoje odzwierciedlenie w różnorodnych jej wytworach. Swoistym meksykańskim fenomenem są cieszące się ogromną popularnością *narcocorridos*, czyli piosenki opowiadające o stylu życia *narcos*. Analizując treść narkoballad, Monika Dubiel dochodzi do wniosku, że do najważniejszych wartości przez nie opiewanych należą: „honor, lojalność, zemsta, szacunek otoczenia, rodzina, opieka nad słabszymi, bogactwo, życie chwilą, powodzenie u płci przeciwnej i wolność” (Dubiel, 2018, 118). Chociaż sam zestaw postulowanych wartości poza drobnymi zastrzeżeniami nie wzbudza jednoznacznie negatywnych konotacji, to problematyczna okazuje się jego pokrętna realizacja w narkotycznym świecie. Piosenki te postulują, zdaniem Dubiel, wizję świata, w którym „człowiek sam wymierza sprawiedliwość i sam dba o swoje interesy” (Ibidem, 119). Uwagę zwraca więc alienacja jednostki, jej brak zaufania do aparatu państwowego i łatwość sięgania po przemocowe rozwiązania.

Narcocorridos mogą za sprawą swojej popularności w Meksyku (mimo oficjalnych zakazów ich odtwarzania) mieć spory wpływ na kształtowanie postaw tamtejszego społeczeństwa. Największy potencjał oddziaływania wśród międzynarodowej publiczności, w tym zarówno szerzenia, jak i krytykowania, zwracania uwagi na problem narkokultury mają bodaj jednak filmy i seriale. Najbardziej popularnymi produkcjami zawierającymi wątki związane z meksykańskimi kartelami narkotykowymi są bez wątpienia prestiżowe amerykańskie produkcje, w tym zwłaszcza wielokrotnie nagradzane seriale takie jak *Breaking Bad* (2008-2013) czy *Ozark* (2017-2022). W tym artykule chcę jednak skupić się na tym, w jaki sposób sami Meksykanie opowiadają o swojej narkokulturze.

Meksykańskie narracje filmowe o *narcos* można z grubsza podzielić na dwa rodzaje. Pierwszym z nich są narkofilmy (*narco-cine, narco-películas*), czyli niskobudżetowe produkcje tworzone bezpośrednio na rynek domowy z pominięciem dystrybucji kinowej. Domyślnym ich adresatem jest przede wszystkim publiczność lokalna, w najlepszym razie rozszerzona do mieszkańców obu Ameryk. Narkofilmy są tanie i szybkie w produkcji — Jorge Reynoso wyznał w jednym z wywiadów, że zdołał wziąć udział w tworzeniu dwudziestu sześciu takich filmów w ciągu roku (Loyola, Martín, 2009) — powstają ich więc tysiące. Jako szczególny podtyp kina *Mexploitation*, produkcje te charakteryzują się dużym stężeniem przemocy i seksu. Autor książki o narkofilmach, Ryan Rashotte, twierdzi jednak, że znacząco wybijają się one na tle innych wytworów kina eksploatacyjnego: „biorąc pod uwagę ich płodność i długowieczność, ogromną przemoc i kicz, nie ma nic podobnego do meksykańskich narkofilmów” (Rashotte, 2015, 2). Akcja nierzadko nawiązuje do pojawiających się w mediach sensacyjnych informacji o porachunkach gangów i służb, ich bohaterami są zazwyczaj twardzi mężczyźni i seksualizowane kobiety, a pojedynki i sceny erotyczne bywają przetykane muzycznymi występami gwiazd wspomnianych już *narcocorridos*.

Narkofilmy prezentują bardzo podobną hierarchię wartości co narkoballady. Często wysławiają *narcos*, a nawet jeśli nie robią tego wprost, to normalizują narkokulturę wraz z jej mrocznymi zakamarkami w postaci widowiskowych morderstw czy tortur. Podejrzane są również osobowe powiązania *narco-películas* z gangami — według reżysera José Luisa Urquiety co najmniej połowa wszystkich narkofilmów jest finansowana przez kartele narkotykowe (Ibidem, 7). Niezależnie od tego, czy domysły te są prawdziwe, swoiste uzależnienie omawianych produkcji od *narcos* pozostaje faktem — twórcy niejednokrotnie przyznawali się do stosowania mechanizmów autocenzorskich i unikania niektórych niewygodnych tematów z obawy przed zemstą ze strony kartelu.

Producent Juan Manuel Romero mówiąc o tworzonych przez siebie i kolegów po fachu narkofilmach, przekonuje: „nie jesteśmy nawet blisko odzwierciedlenia rzeczywistości. Można by powiedzieć, że nasze filmy są łagodne, bo nie pokazujemy aż tak dużo krwi i morderstw” (Ibidem, 13). Dlatego zdaniem Rashotte’a narkofilmy nie szokują wcale swoją brutalnością, a uwznio-

śleniem *narcos*. Przedstawiana na ekranie przemoc nie sięga poziomu ekstremalnego zapewne między innymi dlatego, że — jak twierdzi autor — *narcopeliculas* mimo swego skupienia na postaciach kryminalistów, obecności seksu i całej swej groteskowości, w gruncie rzeczy pozostają medium konserwatywnym. Znamienne jest, że czołowi twórcy narkofilmów chętnie krytykują uznanych meksykańskich twórców za przekraczanie w swoich filmach dopuszczalnych norm. Aktor, Mario Almada, uznał chociażby *I tuja matkę też* (*Y Tu Mamá También*, 2001) Alfonso Cuaróna za elitarystyczną pornografię i dodał: „ludzie nie lubią tych skomplikowanych wątków, potrzeba filmów, które mogą oglądać wszyscy” (Ibidem, 15).

Drugi rodzaj meksykańskich filmów opowiadających o narkokulturze związany jest właśnie z „elitarystycznymi” produkcjami, o których wspominał Almada, i można go nazwać, wykorzystując frazę ukutą przez krytyka Sergio Ramosa, a przejętą przez Rashette’a, mianem nowego kina *narco* (*nuevocine de narco*). Nowe kino meksykańskie (*Nuevo Cine Mexicano*) to zbiorcze określenie opisujące produkcje reprezentujące najnowszy okres odrodzenia kina meksykańskiego, czasami nazywany w mediach jego drugą złotą erą², który charakteryzuje się przede wszystkim falą znaczących laurów międzynarodowych dla filmów i twórców z Meksyku, jak i wzrostem produkcji oraz finansowymi sukcesami w samym kraju. Początków owego rozkwitu poszukuje się zazwyczaj w latach 90., chociaż to dopiero lata 2000. przynoszą znaczący wzrost popularności filmów meksykańskich w przestrzeni międzynarodowej i nagrody na europejskich festiwalach dla twórców takich jak wspomniany już Alfonso Cuarón, Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro czy Carlos Reygadas.

Nuevocine de narco to zatem, jak nietrudno się domyślić, te z prestiżowych współczesnych produkcji meksykańskich, które podejmują temat *narcos*. W przeciwieństwie do narkofilmów, są to więc filmy nie tylko o większym budżecie, ale też filmy uznane przez krytykę i powstające z myślą o innej grupie odbiorczej — podczas gdy *narcopeliculas* kierowane były głównie do ludzi, których aktywnie kusi narkokultura, o tyle nowe kino *narco* tworzone jest zazwyczaj głównie dla międzynarodowej (a zwłaszcza europejskiej) publiki festiwalowej. Nie celebrytuje się w nim kultury *narcos*, a poddaje się ją krytyce. Spośród filmów należących do wymienionego nurtu największy odźwięk wywołały zwłaszcza te trzy: *El Infierno* (2010) Luisa Estrady, wysmiewający kicz i barbarzyńskość narkokultury, opowiadający w formie czarnej komedii historię mężczyzny deportowanego z USA do Meksyku, gdzie zastaje swoje rodzinne miasto dotknięte narkotykową wojną i sam

² Zob. na przykład: Aguilar, How Mexican Cinema Entered Its Second ‘Golden Age’, <https://www.americasquarterly.org/fulltextarticle/how-mexican-cinema-entered-its-second-golden-age> [dostęp: 12.05.2024]; The University of Arizona, On Film: Discovering Mexican Cinema’s New Golden Age, <https://mexico.arizona.edu/revista/film-discovering-mexican-cinemas-new-golden-age> [dostęp: 12.05.2024]

zmuszony jest zostać *narco*; *Miss Bala* (2011) Gerarda Naranjo w konwencji realizmu społecznego przedstawiający historię uczestniczki konkursu piękności wmieszanej przypadkiem w sprawy gangu i doświadczającej na własnej skórze jego brutalności; a także bodaj najbardziej celebrowany z nich *Heli* (2013) Amata Escalante.

Escalante otrzymał za *Heliego* nagrodę za najlepszą reżyserię na festiwalu w Cannes, film był też meksykańskim kandydatem do Oscara. Tytułowy bohater jest pracownikiem fabryki samochodów w miasteczku Guanajuato, mieszka razem z żoną, dzieckiem, ojcem i dwunastoletnią siostrą Estelą w betonowym domu o powierzchni zaledwie kilku metrów kwadratowych. Chłopak Esteli, Beto, jest kilka lat starszym od niej żołnierzem, który marzy o wyrwaniu się z dotychczasowego miejsca zamieszkania i w tym celu wykrada dwie paczki kokainy z kryjówki, w której jego skorumpowani przełożeni przetrzymują część skonfiskowanych narkotyków. Swój łup Beto decyduje się przechować w okolicy domu swojej dziewczyny. Fakt ten odkrywa Heli i pozbywa się kradzionej kokainy, czym ściąga na siebie i swoją rodzinę gniew kartelu.

Heliego otwiera scena aktu przemocy stanowiącego zarazem jeden z rytuałów *narco*: martwe ciało ofiary zostaje zawieszona na moście jako znak ostrzegawczy dla wszystkich wrogów kartelu. To jedynie preludium do całego filmu i wcale nie najbardziej brutalny obraz przemocy w nim przedstawiony. Po canneńskiej premierze najczęściej stawianym zarzutem wobec Escalante był właśnie nazbyt ekstremalny sposób przedstawienia fizycznego terroru. Najbardziej zagorzali krytycy filmu — jak pisząca dla „New York Timesa” Manohla Dargis — widzieli w *Helim* jedynie „kino eksploatacji sprzedające swoje brutalne dobra z artystyczną pretensją” (Dargis, 2013). Największą niesławą okryto zwłaszcza scenę tortur, w której grupa młodocianych kryminalistów najpierw katuje ofiarę, a następnie podpala jej genitalia. Mimo fragmentów przedstawiających radykalną przemoc, *Heli* znalazł obrońców widzących w nim więcej niż jedynie epatowanie obrazami katuszy. Jak zauważa Bolesław Raciński: „Escalante sprzeciwia się modelowi pokazywania narkotykowej przemocy w mediach opartemu głównie na sensacji, dynamicznym montażu i wizualnej atrakcyjności” (Raciński, 2016, 129). Zdaniem polskiego filmoznawcy Escalante wprawdzie portretuje przemoc dosadnie, ale dzięki zdystansowanym środkom wyrazu unika czynienia z niej czegoś sensacyjnego, znajomego chociażby z telewizyjnych programów informacyjnych (lub też z eksploatacyjnych narkofilmów) oraz nie pozwala na wyniesienie przemocy na poziom wizualnej atrakcji, co ma miejsce całkiem często w kinie głównego nurtu.

Meksykańska krytyczka, Fernanda Solórzano, również uważa sposób, w jaki Escalante przedstawia przemoc za unikatowy i wprowadzający nową jakość. Za bodaj najistotniejszą warstwę filmu autorka uznaje portret meksykańskiej narkokultury i krytyczne spojrzenie na nią: „*Heli* jest niepokojący, ponieważ traktuje o tym, co stało się codziennością w Meksyku. Osiągnięciem Esca-

lante jest dopracowanie swojego stylu do tego stopnia, że mówi nie o aktach przemocy, ale o czymś bardziej nieuchwytnym (a przez to przerażającym): amoralnej, pozbawionej patosu egzystencji ich sprawców” (Solórzano, 2013). Krytyczka kontruje sugestią Dargis, jakoby *Heli* był jedynie kolejnym filmem eksploatacyjnym i wyjaśnia dlaczego jej zdaniem jest zupełnie przeciwnie: „Ponieważ [*Heli*] wytrąca widza ze stanu zaprzeczenia, niezbędnego do życia i funkcjonowania w nowej «normalności»” (Ibidem). W przeciwieństwie więc do narkofilmów, *Heli* nie normalizuje przemocowej narkokultury, ale pokazując ją w pełnej krasie, wywołuje szok tak potrzebny do przebudzenia się i kontestowania zastanej rzeczywistości zamiast przyjmowania jej za sytuację „normalną”, bądź, co gorsza, pożądaną. W podobnym tonie Racięski przekonuje, że Escalante stosując strategie stylistyczne charakterystyczne dla *slow cinema*, zbliża się do przedstawienia prawdziwej natury przemocy narkotykowej, która nie jest możliwa do ujęcia żadnymi technikami mainstreamowymi: „ta świadoma deestetyzacja nie tylko skutkuje przerażającą fuzją przemocy i przyziemnego życia, ale stanowi też pewien gest etyczny. Przywraca oryginalną grozę wojny narkotykowej, często zastępowaną w dyskursie medialnym powierzchowną sensacją” (Racięski, 2016, 129).

Escalante przynajmniej częściowo portretuje na ekranie narkokulturowy etos, którego elementy wymieniłem powyżej w kontekście *narcocorridos*. Szczególne znaczenie honoru i rodziny sprawiają, że Heli zmuszony jest zemścić się na oprawcach jego siostry i dopiero ta zemsta — tak istotna przecież w świecie *narcos* — pozwala mu odetchnąć i powrócić do seksualnej sprawności, która zresztą tworzy wraz z przemocą w wykreowanym przez Escalante świecie specyficzny spłot. Bogactwo i wolność to zaś zapewne dwie wartości, dla których Beto chce wyjechać z Guanajuato i ze względu na marzenie o nich decyduje się na ryzykowną kradzież.

Oprócz wartości powiązanych z *narcos* i aktów przemocy będących nieodłączną częścią narkokultury, Escalante zwraca również uwagę na warunki sprzyjające jej swobodnemu rozkwitowi. W jednej z pierwszych scen Heli odpowiada na pytania ankieterki przeprowadzającej spis ludności. Z odpowiedzi, a także z obserwacji jego domowej sytuacji, wyjawia się dość uboga sytuacja rodziny, w której nie widać zbyt dużych szans na rozwój. W rozkładzie znajdują się również instytucje państwowe — mimo szumnych akcji polegających na paleniu narkotyków przez wojsko, skorumpowany generał układa się z narkotykowym gangiem i zachowuje część skonfiskowanej kokainy. Z kolei śledczy prowadzący sprawę kryminalną zgłoszoną przez Heliego nawet nie udają możliwości jej rozwiązania, a wręcz jawnie sięgają po nadużycia, każąc bohaterowi podpisać fałszywe zeznania. W *Helim* krytyce poddani zostają *narcos*, ale nie ma w nim miejsca na państwową propagandę sukcesu — również władze Escalante stawia w złym świetle. Podobieństwo przedstawicieli aparatu władzy i członków kartelu najlepiej objawia się w ich jednakowym podejściu do

przemocy: szkolenie wojskowe Beto można uznać za porównywalnie brutalne co tortury, jakim poddani zostają bohaterowie. Nic więc dziwnego, że kiedy na dom Heliego napadają gangsterzy przebrani w mundury państwowej służby specjalnej, zarówno bohaterom, jak i widzom trudno rozstrzygnąć, czy szturm przeprowadzają faktyczne służby, czy przebierańcy. W różnorodny sposób Escalante pokazuje więc podobieństwo i wzajemne uzależnienie władzy i karteli, a właśnie tę ścisłą relację Oswaldo Zavala uznaje za kluczową dla ciągłego rozwoju handlu narkotykami: „organizacje [narkotykowe] są wbudowane w struktury państwa i często są nieodróżnialne od państwa, nie dlatego, że to organizacje narkotykowe kupują państwo i korumpują je z zewnątrz, ale dlatego, że państwo zawiera w sobie handel narkotykami” (Zavala, 2016).

Escalante portretuje i krytykuje w *Heli* meksykańską narkokulturę za pomocą szoku przy jednoczesnym braku chęci pogoni za sensacją. Możliwe (choć pytanie, czy równie skuteczne) są również inne sposoby jej obrazowania. Reżyser Fernando Frías de la Parra otwarcie skrytykował ultraprzemocowy tryb opowiadania o meksykańskiej kulturze na ekranie, zapewne mając na myśli również głośny film Escalante: „nigdy nie przypadł mi do gustu sposób, w jaki przemoc w Meksyku jest przedstawiana w narracjach. Stały się one produktem eksportowym, czymś przeznaczonym na europejskie festiwale” (Kay, 2021). Sam Frías de la Parra podjął próbę opowiedzenia o Meksyku w inny, mniej dosadny sposób w dobrze przyjętym *Juz̄ mnie tu nie ma* (*Ya no estoy aquí*, 2019). W filmie tym narkotykowa wojna pozostaje w tle wydarzeń, choć wywiera istotny wpływ na akcję. Czy nowe kino *narco* podąży w najbliższym czasie ścieżką rozwoju kontynuującą ekstremalne podejście Escalante, czy może zainspiruje się podejściem Frías de la Parry – pozostaje kwestią otwartą.

Bibliografia

- Astorga, Luís; 1995, *Mitología del narcotraficante en México*, México: Plaza y Valdés
- Astorga, Luís; 1999, *Drug trafficking in Mexico: a first general assessment*; w: MOST discussion paper series, vol. 36, ss. 1-35
- Caparrós, Martín; 2023, *Ñameryka*, przeł. Wojciech Charchalis, Kraków: Wydawnictwo Literackie
- Dargis, Manohla; 2013, *Ducking Rain and Competition at Cannes*,
<https://www.nytimes.com/2013/05/17/movies/at-cannes-film-festival-ducking-rain-and-competition.html>
 [dostęp: 12.05.2024]
- Dubiel, Monika; 2018, *Popkulturowa edukacja młodych Meksykanów. Wartości promowane w narkoballadach*; w: *Ogrody Nauk i Sztuk*, t. 8, ss. 112-120
- Hernandez, Daniel; 2012, *Calderon's war on drug cartels: A legacy of blood and tragedy*,
<https://www.latimes.com/world/la-xpm-2012-dec-01-la-fg-wn-mexico-calderon-cartels-20121130-story.html>
 [dostęp: 12.05.2024]

- Kay, Jeremy; 2021, How Mexico's Oscar Entry 'I'm No Longer Here' found a "more humane way" to tackle gang culture, <https://www.screendaily.com/features/how-mexicos-oscar-entry-im-no-longer-here-found-a-more-humane-way-to-tackle-gang-culture/5156329.article> [dostęp: 12.05.2024]
- Loyola, Bernardo, Martín, Abelardo; 2009, Narcotic Films For Illegal Fans, <https://www.vice.com/en/article/7bwvqg/narcotic-films-for-illegal-fans-132-v16n9> [dostęp: 12.05.2024]
- Nieto, Nubia; 2018, The development of narco-trafficking and corruption in Mexico; w: Anuario Latinoamericano-Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, vol. 6, ss. 213-234
- Pedigo, David; The Drug War and State Failure in Mexico, w: MJUR, vol. 2, ss. 111-138
- Pratt, David; 2019, David Pratt: A horrific week in Mexico's war for drugs, <https://www.latimes.com/world/la-xpm-2012-dec-01-la-fg-wn-mexico-calderon-cartels-20121130-story.html> [dostęp: 12.05.2024]
- Raciński, Bolesław; 2016, Mexican Minimalist Cinema: Articulating the (Trans)national; w: Transmissions: The Journal of Film and Media Studies, vol. 1, no. 2, ss. 118-131
- Rashotte, Ryan; 2015, Narco cinema: Sex, Drugs, and Banda Music in Mexico's B-Filmography, New York: Palgrave Macmillan
- Sánchez, Carlos Alberto; 2020, A Sense of Brutality: Philosophy after Narco-Culture, Amherst: Amherst College Press
- Solórzano, Fernanda; 2013, Heli de Amat Escalante, <https://letraslibres.com/cine-tv/heli-de-amat-escalante> [dostęp: 12.05.2024]
- Zavala, Osvaldo; 2016, Dispelling Mexican Narconarratives: Why Most Fiction Gets It All Wrong, rozm. przez Freddy Martinez, <https://remezcla.com/features/culture/oswaldo-zavala-interview-narconarratives-mexico-bolano> [dostęp: 12.05.2024]