

FEMINIDAD NORMATIVA EN LA TELENVELA

“LAS MUÑECAS DE LA MAFIA”

(2009)

ALEXANDRA CASTAÑEDA OBANDO

Proyecto de grado para optar por el título de Historiadora

Director:

MAURO VEGA BENDEZÚ

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

PROGRAMA DE HISTORIA

SANTIAGO DE CALI

2014

AGRADECIMIENTOS

Expreso mis agradecimientos a mi familia, especialmente a mi padre Luis Ernesto Castañeda que ha sido mi principal mentor intelectual. De igual forma agradezco a mi director Mauro Vega por apoyar mi proyecto y ser exigente en la reflexión seria y profunda que requieren estos temas. Finalmente agradezco a mi colega Ana María Escobar por su entusiasmo y motivación constante para continuar con este trabajo.

Además sea ésta la oportunidad, para manifestar mi gratitud con la Universidad del Valle que me ha brindado las condiciones óptimas para gozar de una formación fecunda dentro y fuera del aula; a la cual espero representar muy bien en todos los escenarios donde me sea posible, con la responsabilidad, orgullo y entereza que implica egresarse de una de las universidades públicas más importantes del país.

RESUMEN

Este trabajo de investigación indaga por el tipo de feminidad que construye la telenovela colombiana del narcotráfico: *Las Muñecas de la Mafia*, y cómo esa feminidad se viene convirtiendo en un discurso de poder a través de su normalización, poniendo de presente que su discurso trasgrede el de la feminidad de la telenovela colombiana de la década de los ochenta y noventa, planteando lógicas de comportamiento que se relacionan con el medio del narcotráfico, cuyas prácticas culturales lejos de ser una subcultura han ido convirtiéndose en una cultura dominante.

Palabras clave: Colombia, Cali, Medellín, Norte del Valle, década de los ochenta, noventa y primera década del siglo XXI, narco-telenovela, feminidad, normalización de la narco-feminidad.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	3
TABLA DE ILUSTRACIONES	6
CAPÍTULO 1	29
TELENOVELA Y FEMINIDAD.....	29
1.1. El Melodrama y la Búsqueda del reconocimiento:	29
1.2. Los inicios de la telenovela en Colombia	36
1.3. Telenovela y Feminidad en Colombia	41
CAPÍTULO 2	51
NARCOTRÁFICO: PENETRACIÓN SOCIAL Y REGULACIÓN DE GÉNERO	51
2.1. Penetración social del narcotráfico Medellín, Cali y el Norte del Valle:	51
2.2. Regulación de género y Narcotráfico:	66
2.2.1. Narco-Masculinidad:	68
2.2.2. Narco-feminidad:	72
2.3. Feminidad en Transición y Narco-feminidad distancias y puntos de convergencia:..	79
CAPÍTULO 3	84
DISCURSO DE FEMINIDAD Y MASCULINIDAD EN “LAS MUÑECAS DE LA MAFIA” Y SU PROCESO DE NORMALIZACIÓN	84

3.1. La Narco-telenovelas como tendencia y los narcotraficantes como nuevos agentes en la telenovela colombiana:	85
3.2. Estrategias de legitimación del discurso:	94
3.3. Principales características del discurso de la Narco-feminidad en <i>Las Muñecas de la Mafia</i> :	95
3.3.1. Las Narco-esposas, bellas y millonarias muñecas:	96
3.3.2. Son mujeres poderosas:	105
3.3.3. No tienen quien las iguale:	108
3.3.4. Las mujeres deseadas por todos, pero sólo obtenidas por los “mejores”:	112
3.3.5. Las Narco-mujeres como víctimas:	116
3.3.6. Las Narco-mujeres son nuestras heroínas:	123
3.4. Feminidades marginales en la narco-telenovela:	127
3.5. Masculinidad Normativa y otras masculinidades:	137
CONCLUSIONES	152
REFERENCIAS	162

TABLA DE ILUSTRACIONES

Imagen 1: Lucrecia mirándose al espejo. Tomada del portal Terra Entretenimiento.....	99
Imagen 2: Lucrecia en el yate. Tomada del portal Terra Entretenimiento	99
Imagen 3: Muñecas caminando en Cartagena. Tomada del portal Informaciona.com	100
Imagen 4: Olivia. Tomada del portal Tv RAITING`S BLOG	104
Imagen 5: Renata. Tomada del portal Tv RAITING'S BLOG	107
Imagen 6: Pamela. Tomada del portal Tv RAITING'S BLOG	112
Imagen 7: Noelia con Norman. Tomada del portal Terra Entretenimiento.....	114
Imagen 8: Brenda. Tomada del Portal Tv RAITING'S BLOG	120
Imagen 9: Brenda embarazado al lado de sus padres. Tomada del Portal ALLSERIESLATINNEWS	124
Imagen 10: Lucrecia redactando sus memorias. Tomada del Portal ALLSERIESLATINNEWS.....	125
Imagen 11: Ximena. Tomada del portal Terra Entretenimiento.....	130
Imagen 12: Guadalupe. Tomada del portal Terra Entretenimiento	135
Imagen 13: Belén. Tomada del portal Terra Entretenimiento	136
Imagen 14: Asdrúbal alias "el Buda" Tomada del portal Terra Entretenimiento.....	139
Imagen 15: Braulio. Tomada del portal Qué hay para hacer.....	141

Imagen 16. Hernando Gómez Bustamante alias "Rasguño". Tomada del portal de la revista Semana	142
Imagen 17: Braulio Bermúdez. Tomada del portal Kootation.com	142
Imagen 18: alias "Johnny Cano". Tomada del portal Colombian Force Air. Ministerio de defensa	144
Imagen 19: Norman. Tomada del portal Terra Entretenimiento	144
Imagen 20: Giovanni. Tomada del portal Terra Entretenimiento	146
Imagen 21: Erick. Tomada del portal oficial de Caracol Televisión.....	148
Imagen 22: Elenco hombres 1. Tomada del portal Terra Entretenimiento	151
Imagen 23: Elenco hombres 2. Tomada del portal Terra Entretenimiento	151

INTRODUCCIÓN

Desde el año 2004 con *La viuda de la mafia*, se inauguró una corriente de telenovelas cuyo eje central ha sido el mundo del narcotráfico, el cual ha ido de la mano con lo que en literatura se ha conocido como *Sicaresca*, en numerosas ocasiones la novela escrita ha precedido su adaptación para la televisión. Estas obras tienen altos contenidos de sexo y violencia, lo que ha suscitado diversas reacciones dentro del público, hay quienes las han criticado por convertirse en discursos apologéticos de las prácticas culturales del narcotráfico y hay quienes las han defendido como documentos de denuncia de esta problemática.

Lo cierto es que las narco-telenovelas construyen representaciones sociales del fenómeno y sus actores, las cuales son interpretaciones de la realidad y configuran discursos en torno a esta, tipificando masculinidades y feminidades precisas, cuyo canal de irradiación son los medios de comunicación y su forma de contacto se da a través del consumo cultural. Este trabajo estudia *Las Muñecas de la Mafia*, telenovela de la misma estirpe, emitida en el año 2009 por el canal Caracol, basada en la novela escrita por el ex-narcotraficante Andrés López y dirigida por Luis Alberto Restrepo, donde buscamos caracterizar el discurso de feminidad normativa presente allí; pero el interés de este trabajo no se limita a una descripción del discurso, en cambio, se pregunta por el papel de este en la normalización de un tipo de feminidad específica. Por ello en la observación de la telenovela se enfatiza en las adaptaciones que sufren el fenómeno del narcotráfico y sus actores reales, al ser representados por el formato televisivo y cómo estos ajustes se relacionan con la normalización de la narco-cultura y específicamente de la narco-feminidad.

Para cumplir ese objetivo es preciso analizar la conexión del discurso mediático con realidades locales y nacionales, tomando en cuenta que la realidad se constituye en el escenario de lo social donde juegan variables económico- políticas y en el escenario de lo cultural que comprende un conjunto de prácticas y de discursos que le complementan o anteponen; en ese sentido, este trabajo implicó una indagación en los hechos políticos y económicos que delimitaron el contexto social de las décadas de estudio ochenta y noventa y una indagación en los documentos audiovisuales de las telenovelas de las décadas mencionadas, considerando las telenovelas como productos emisores de discursos que dialogan con la realidad socio-política del país. Las representaciones sociales y discursivas de la feminidad y la masculinidad derivadas del entramado político y cultural de las décadas escogidas en el escenario social y audiovisual son posteriormente contrastadas con los discursos que produce la telenovela *Las Muñecas de la Mafia* (2009) de donde se derivan nuestras hipótesis y conclusiones.

El estudio del discurso tiene sentido académico y relevancia política en la medida en que se valora la incidencia del mismo en el conglomerado social, es decir, la vinculación del discurso con los hechos sociales y las prácticas culturales, este trabajo propone ubicar la telenovela como un producto catalizador de realidades culturales y políticas y apreciar a través de ella las transformaciones políticas que está sufriendo nuestra sociedad.

Para dar respuesta a estas demandas este trabajo se ha organizado en tres capítulos de la siguiente forma: en el primer capítulo se busca desentrañar el poder de influencia de la telenovela en el consumidor, caracterizando las especificidades del melodrama televisivo y el vínculo que establece con el espectador, precisando el concepto de Industria Cultural aportado por la escuela de Frankfurt y el debate al que ha sido expuesto durante el siglo

XX y XXI, para derivar en la emergencia de una Industria Cultural de la telenovela en Colombia con características propias.

El segundo capítulo aborda el fenómeno económico, político y cultural del narcotráfico en la década de los ochenta y noventa, momento en el cual se da el esplendor de este negocio, y que mejor explica la incidencia de los capos en todas las esferas sociales.

Los problemas abordados en el primer y segundo capítulo respectivamente, constituyen el marco que antecede y sintetiza el análisis de la narco-telenovela *Las Muñecas de la Mafia*, plasmado en el tercer capítulo, el cual consiste en el análisis de la telenovela en cuestión, mediante categorías que han sido construidas en los dos primeros capítulos como resultado de la contrastación entre las telenovelas de la década de los ochenta y noventa y los hechos político-sociales del momento.

En términos de las fuentes que han soportado este trabajo, podemos decir que para abordar la telenovela en Colombia recurrimos a los aportes bibliográficos de los principales teóricos de los estudios culturales que han trabajado el tema de la televisión y la telenovela en su impacto cultural y político, también se acudió a reseñas históricas de la televisión y de la telenovela en Colombia, además se revisaron los análisis comparativos entre telenovelas latinoamericanas de diferentes países presentes en artículos de revistas científicas y tesis universitarias, igualmente se miraron como fuentes primarias algunas de las telenovelas más representativas y populares de la década de los ochenta y noventa como *Gallito Ramírez*, *Amar y Vivir*, *Café-con aroma de mujer*, *Betty la fea*, y seriados como *Dejémonos de vainas*, *Padres e Hijos*, *Vuelo Secreto*, *Hombres*, donde se puso especial interés en las representaciones de lo femenino, con el fin de mirar tendencias generales que luego pudieran ser comparadas con la narco-tendencia en la televisión colombiana.

La perspectiva de género también fue fundamental para construir el andamiaje teórico que permitiera formar las categorías de análisis empleadas en el trabajo, en ese sentido el concepto de la regulación y normalización de género tanto a nivel teórico como contextual está fundamentada en los estudios de género de autoras internacionales y nacionales, provenientes de campos como la antropología, la sociología, la historia, entre otros. Estos aportes se explicitan en el primer capítulo, pero son transversales a toda la investigación y se utilizan igualmente para iluminar el análisis que se realiza de la telenovela escogida.

Para estudiar el narcotráfico recurrimos a reportajes periodísticos de la revista *Semana* y algunos portales virtuales de noticias que daban cuenta de entrevistas y capturas de capos, modelos, políticos vinculados con narco-política, también algunos libros de periodistas cercanos al fenómeno, videos documentales de narcotraficantes presos y de sus familiares, entre otros, lo que evidenció el desarrollo y la penetración de la política, la economía y la cultura por parte del narcotráfico.

Para analizar la telenovela *Las Muñecas de la Mafia*, observamos el trailer de la serie, y todos los capítulos de la misma, de igual forma, revisamos la obra literaria que le antecedió: la novela de Andrés López: *Las Muñecas del Cartel*, donde se notaron diferencias entre la versión literaria y la televisiva en función de identificar los criterios y términos de la adaptación televisiva; también leímos el libro del mismo autor: *El Cartel de los Sapos*, lo que permitió seguir dibujando el contexto en el que se desenvuelve la telenovela, con mayor detalle frente a las biografías que inspiran la creación de los personajes, en ese mismo sentido, revisamos entrevistas realizadas a los creadores de la novela y de la telenovela, con el propósito de conocer la posición de los autores, también fue complementario pasar revista a algunas entrevistas donde participan algunos protagonistas

de la serie, así como, observar entrevistas a otros directores de narco-series, debates televisivos; portales web especializados en telenovelas y farándula entre otros.

La primera indagación de fuentes nos llevó a construir una hipótesis que se fue reformulando a lo largo de la investigación, consolidándose en los siguientes términos: la telenovela ha sido escenario de discursos de feminidad, los cuales se han adaptado a los flujos en las prácticas sociales de diferentes épocas; las telenovelas de la década de los ochenta y los noventa nos muestra la inserción de las mujeres en el mercado laboral, el acceso a la educación y la liberalización de las costumbres, lo que las particulariza frente a la tendencia de las telenovelas venezolanas y mexicanas a mantenerse en el relato melodramático de la feminidad tradicional.

Sin embargo, en la primera década del siglo XXI la tendencia predominante en la telenovela colombiana ha sido la referida al mundo del narcotráfico, ejemplo de ello es la telenovela *Las Muñecas de la Mafia*, la cual propone un discurso de feminidad que hemos denominado *Narco-feminidad*, definida como una normativa de género que emerge de las interacciones y prácticas sociales en el mundo del narcotráfico. Pese a que no se han dejado de producir por completo telenovelas por fuera de la narco-tendencia, su proporción es mucho menor, así mismo su consumo. En ese orden de ideas, es preciso identificar y caracterizar este discurso de *Narco-feminidad* de la telenovela del narcotráfico y las estrategias que usa el discurso televisivo para normalizarlo.

Para leer las fuentes y refrendar la hipótesis teóricamente hablando se ubicó este trabajo dentro de los Estudios Culturales, en la perspectiva de la Teoría Crítica de la escuela de Frankfurt y el concepto de Teodoro Adorno y Max Horkheimer de *Industria Cultural*; pues se parte de la aseveración de que la telenovela colombiana constituye una Industria

Cultural; Adorno y Horkheimer la definen como una industria que ejerce una hegemonía de índole cultural y cuyo objetivo principal es disponer a las masas para el capital, efectuándolo mediante la administración de contenidos ideológicos que de manera masiva circulan en el cine y más tarde en la televisión; esta perspectiva configura otro espacio desde donde se ejerce el poder, ya no sólo desde las instituciones hospitalarias, carcelarias, educativas, sino ahora desde una nueva industria que moviliza contenidos culturales.

En la masividad de la *Industria Cultural* radica su efectividad, el cine, la radio y la televisión potencializan la comunicación haciendo que llegue a más personas de manera simultánea, produciendo discursos e incluso generando comunidades afines a ellos.

Adorno y Horkheimer describen en su libro *Dialéctica de la Ilustración* (2007) la forma como el cine pretende suplantar la realidad, la cámara la reproduce “fielmente” de manera que se confunde con la fantasía, el cine parece entonces la prolongación de la vida:

El mundo entero debe pasar por el filtro de la Industria Cultural, la vieja experiencia del espectador de cine que percibe la calle fuera de la sala como continuación del espectáculo que acaba de dejar, porque este mismo quiere precisamente reproducir fielmente el mundo perceptivo de la vida cotidiana, se ha convertido en el hilo conductor de la producción. Cuanto más perfecta e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos, tanto más fácilmente se logra hoy la ilusión de creer que el mundo fuera de la sala de proyección es la simple prolongación de lo que se conoce dentro de ella. (Pág. 139).

El cine es capaz de capturar minutos, segundos de la vida real, con ello la técnica y producción cinematográfica gana veracidad ante el espectador, parece no haber duda de que lo que se aprecia es la “realidad”; en ese sentido, los discursos que provienen de la *Industria Cultural* gozan de legitimidad, apoyados en la fidelidad que otorga la técnica cinematográfica.

Adorno y Horkheimer recalcan que la *Industria Cultural* no es independiente sino que está en relación con unas fuerzas políticas e ideológicas que hacen un uso utilitario de ella, en su texto la “La Televisión como ideología” (2009) los autores nos muestran la forma en la que las series televisivas norteamericanas legitiman un cierto orden ético de comportamiento frente al trabajo.

La protagonista de un episodio de una serie que fue premiada por la asociación de maestros es una joven maestra. No sólo le pagan muy mal, sino que además el director de su colegio (ridículamente arrogante y autoritario) le impone una multa tras otra; así que a la maestra le falta dinero y pasa hambre. La presunta comicidad consiste en que la maestra intenta con pequeños ardides, pero sin éxito, que todo tipo de personas conocidas la inviten a comer; por lo demás, parece ser que la *Industria Cultural* considera humorística la simple mención de la comida, la ambición de este episodio no se dirige más que a ese humor y al ligero sadismo de las personas en situación en que la joven va a parar; ese programa no intenta nada, ni vende una idea. El mensaje oculto consiste únicamente en que el guión induce al público se dé cuenta, la protagonista se muestre tan animosa y tan superior espiritualmente que sus buenas cualidades parecen una indemnización por su triste suerte, el público está atento a identificarse con ella, cada palabra que ella dice es un chiste. Este programa da a entender esto al espectador: si tienes sentido del humor, si eres bondadoso, ágil espiritualmente y encantador, no te enfades porque tu sueldo sea bajo, siempre serás lo que eres (Pág. 457).

Con este ejemplo los autores nos muestran cómo ciertas series de televisión trabajan en la promoción de unos valores determinados, por demás funcionales al sistema económico en el que está inscrita la *Industria Cultural*; otro ejemplo de esta influencia político-ideológica de la *Industria Cultural*, es la forma como la maestra del cine Leni Riefenstahl utilizó las técnicas de contra picado, del travelling, el uso de cámara lenta, entre otros recursos de manejo de cámara y de luz para exaltar a Adolf Hitler como una figura de poder y

admiración, contribuyendo al posicionamiento de la ideología nazi en Alemania y su propaganda internacional, lo que se evidencia en su múltiple producción fílmica.

En la perspectiva de Frankfurt la *Industria Cultural* tiene una influencia totalitaria, supone la muerte del arte serio y su reemplazo por la diversión, una industria de la diversión que se convierte en el aliciente de las masas para el trabajo, funciona como un momento de dejarse llevar, para luego volver a la producción capitalista, por lo tanto, esta industria resulta funcional al mismo sistema económico:

El arte serio se ha negado a aquellos para quienes la miseria y la opresión de la existencia convierten la seriedad en burla y se sienten contentos cuando pueden emplear el tiempo que no pasan en el trabajo en dejarse llevar (...) la diversión es la prolongación del trabajo en el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere apartarse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo en torno a él (ADORNO, 2007. Pág. 148-150).

En respuesta a lo expuesto, nuestra pregunta de investigación apunta en esta perspectiva en la medida en que planteamos a la telenovela como Industria Cultural que administra contenidos dentro de la categoría de entretenimiento, produciendo discursos de poder y disponiendo de herramientas audiovisuales y semióticas para posicionarlo dentro del espectador; sin embargo si bien esta teoría ubica la discusión en términos político-ideológicos es insuficiente para abordar la particularidad de la Industria Cultural de la telenovela en Latinoamérica y en Colombia, a la vez que invisibiliza el poder de interpelación del espectador.

En consonancia con lo anterior, ante el totalitarismo de la teoría de Frankfurt, la cual ignora al sujeto y su poder de acción ante el gran medio, traducéndose en inmovilismo político, la escuela inglesa de Birmingham con Stuart Hall, Ángela Mc Robbie, David

Morley, entre otros, proponen un estudio más detallado, incorporando otras variables para el análisis, entre las que se encuentran los niveles de escolaridad, la edad, el género, la etnicidad, lo que arroja resultados diversos en las respuestas de las audiencias, dando pie a las teorías de la recepción y a las etnografías de consumo; que permitieron entender ese carácter dinámico de la Industria Cultural. Ángela Mc Robbie en su estudio: “Nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres” (1998), logra identificar cómo las revistas de moda europeas son permeadas por los discursos feministas de los años sesenta del siglo pasado, al llegar a ser gerenciadas por comunicadoras sociales que han ido a la universidad en el marco de la revolución feminista y cuyo discurso profesional se ha transformado en su transcurrir académico y tiene otras connotaciones políticas, así, esta investigación de Mc Robbie permite dejar de ver a la Industria Cultural como un engranaje inmóvil que se gobierna a sí mismo y en cambio dimensionarla como un lugar de múltiples tensiones entre actores que luchan por el poder dentro de ella, donde lo tradicional y lo moderno se ponen en disputa.

La revisión de esta perspectiva permitió a este trabajo poner interés en los nuevos actores que llegan a la televisión colombiana con libretos e ideas nuevas, que no necesariamente son parte de los dueños de la industria, pero que se incorporan de acuerdo a circunstancias específicas más vinculadas a eventos coyunturales y a competencias profesionales, con ello me refiero a la participación de escritores, guionistas y directores de sectores de izquierda en el inicio de la televisión en Colombia en contraste con la incursión actual de personajes provenientes del mundo del narcotráfico como Andrés López en el canal Caracol. Estas participaciones si bien no son decisorias, sí permiten visibilizar el dinamismo en la producción televisiva e historia de la televisión.

Las teorías de la recepción de la escuela inglesa fueron cruciales en los estudios de audiencias y de medios, sin embargo, este trabajo no hace un estudio en esa dirección, se centra en el formato televisivo y en la configuración de su discurso, su efecto discursivo en audiencias específicas se aborda someramente en el tercer capítulo con el objeto de predecir algunas tendencias y otorgar conclusiones.

Es Jesús Martín Barbero, uno de los más importantes representantes de los Estudios Culturales latinoamericanos quien mejor sustenta este trabajo, ya que su investigación se han centrado precisamente en la telenovela en Colombia, permitiéndonos entender en qué términos se genera la adhesión al género, mediante el concepto de “acercamiento” y del “drama de reconocimiento”.

Estos conceptos se derivan de la reflexión histórica realizada por Barbero (1987) de acuerdo a los análisis de Walter Benjamin, Barbero habla de una nueva sensibilidad que tiene lugar como resultado de unas transformaciones en la forma cómo se percibe el arte y la comunicación. “La nueva sensibilidad de las masas es la del acercamiento (...) resulta para Benjamín un signo sí, pero no de una conciencia acrítica, sino de una larga transformación social, la de la conquista del sentido para lo igual en el mundo” (Pág. 58).

Con la aparición de la fotografía se desacraliza la imagen figurativa y con la masificación de las imágenes en los medios de comunicación, el arte pierde su aura y se populariza, dando pie a esa nueva sensibilidad; desde la perspectiva de Adorno, ella implica la enajenación del individuo frente a la *Industria Cultural* la cual se extiende como una maquinaria ideológica condicionante de la conciencia; pero, desde la perspectiva de Barbero, es una sensibilidad del acercamiento donde el individuo tiene poder de uso sobre

las nuevas tecnologías y estas serán más proclives a recoger sus demandas, según Barbero el cine y la televisión acercaron la obra a quienes antes estaban excluidos de ella.

En ese sentido, ese espectador de cine que Adorno percibe coaptado por la cinta, para Barbero (1987) está en un ejercicio más activo: “El espectador de cine se vuelve un experto pero de un tipo nuevo en el que no se oponen, sino que se conjugan la actitud crítica y el goce” (Pág. 60).

La posición de Barbero implica una reconfiguración en la mirada al espectador, en su perspectiva más activo que en la óptica de Adorno; resultado entre otras influencias del impulso de la Nueva Izquierda europea en los años sesenta del siglo XX por unos análisis sociales que involucraran la cultura, y con ella grupos humanos en su diversidad, replanteando el estructuralismo marxista, dando lugar al nacimiento de los Estudios Culturales como campo de conocimiento. Estos desarrollos produjeron sus propias agendas intelectuales en Inglaterra, vinculadas al análisis de los medios y la juventud; posteriormente llegan a Estados Unidos diversificándose en los estudios de poblaciones inmigrantes y sus hijos, como el caso de los “chicanos”, la perspectiva de género que se incorpora fruto de las demandas del movimiento feminista y el problema de la etnicidad desde aportes de investigadores afroamericanos.

En América latina se reconocen dos grandes exponentes, Néstor García Canclinni y Jesús Martín Barbero, quienes replantean la modernidad en el continente, sus efectos, sus discursos, con conceptos tan importantes como el de hibridación y la invitación de Barbero a pensar los medios en Colombia bajo una lupa más dinámica.

Estas discusiones en América Latina pasan por su relación con la institucionalización de ese saber en las universidades, lo que desde varios autores ha tenido dificultades y enfrenta grandes retos; en ese sentido, investigadores como Walter Mignolo, Carlos Monsivais y Daniel Mato revisan el estado de esa construcción, señalando la tensión entre lo académico y lo administrativo, la colonialidad en lectura y publicación de textos y la globalización como fenómeno problematizador. Daniel Mato, investigador venezolano, en su texto “Prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Sobre la entrada en escena de la idea de “Estudios Culturales Latinoamericanos” (2003) en un campo de prácticas más amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido” afirma que hay unas relaciones transnacionales de tipo jerárquico que han sub-alternizado los autores latinoamericanos, frente a los autores estadounidenses o a quienes escriben desde universidades de ese país; lo que se refleja en las publicaciones y la divulgación teórica; por su parte, Carlos Monsivais en su texto “De cómo vinieron los Estudios Culturales y a lo mejor se quedan” (2003) enfatiza en el fenómeno de la globalización como un factor que ha universalizado lo que se percibe como contemporáneo, lo relativo a la tecnología, las modas etc., desde la perspectiva norteamericana, lo que sin duda afecta el mundo académico, sobre todo por la mercantilización del saber en el contexto del “mercado editorial” como escenario y del best-seller como paradigma libresco, lo que paradójicamente amplía el abanico de posibilidades en la elección de objetos de estudio para los Estudios Culturales.

En ese mismo sentido, como crítico de los factores de poder que influyen en el proceso de institucionalización y difusión de los Estudios Culturales en Latinoamérica, Walter Mignolo en su texto “Los Estudios Culturales: Geopolítica del conocimiento y

exigencias/necesidades institucionales” (2003) sugiere que la institucionalización de los Estudios Culturales en las universidades algunas veces ha obedecido más a coyunturas administrativas y no a necesidades contextuales, por lo tanto, es menester que responda a agendas intelectuales resultado de las problemáticas sociales del continente y de cada país, enfatiza en que la importación a América Latina de ciertos temas de estudio de los Estados Unidos y de Europa no hallaría inconveniente en un escenario de neutralidad, pero en la actual condición geopolítica, supone una relación de dependencia académica del continente hacia intereses extranjeros, razones que llevan al autor a proponer cuatro cuestionamientos importantes para determinar el horizonte intelectual de los Estudios Culturales:

“¿Cuáles son los problemas y asuntos que exigen nuestra atención, qué nos llama, qué nos invaden el cuerpo? -¿Qué tipo de conocimiento/compreensión nos exige la historia, la sociedad y las genealogías intelectuales en las que elegimos inscribirnos? ¿Desde qué perspectiva (disciplinaria, étnica, genérica, sexual y nacional, etc.) produciremos tal conocimiento o comprensión?” (Pág. 413).

En suma, formularse estas preguntas es importante para definir un objeto de estudio en un escenario institucional y personal; razón por la cual, este trabajo insiste en la reflexión frente a los medios de comunicación, pero considerando la perspectiva de género y en una especie de historia del tiempo presente, abordando un fenómeno que tiene vigencia y que no hace parte del pasado remoto, sino que se renueva mediante la narco-cultura hoy popularizada.

El interés sobre lo mediático estriba principalmente en la capacidad de los medios para forjar y normalizar discursos que a la vez reflejan una geopolítica del poder; Barbero (1992) reconoce la intromisión del discurso hegemónico, a la vez que nos habla de la capacidad de interpelación del sujeto, llevándonos a considerar, por un lado, el papel activo

del sujeto, pero por otro, la injerencia del discurso hegemónico, dos variables cuya lucha simbólica e intercambio se efectúa en el espacio de mediación de la televisión: “La televisión no funciona sino en la medida en que asume –y al asumir legitima- demandas que vienen de los grupos receptores; pero a su vez no puede legitimar esas demandas sin resignificarlas en función del discurso social hegemónico” (Pág. 20).

Este proceso de resignificación es el que lleva a ubicar la telenovela como objeto de investigación no solo desde la descripción de su discurso, o como reflejo de una realidad social, sino en su papel activo como producto cultural en el que se reconocen las audiencias, donde se identifican, se escuchan sus voces, sin ser ya sus voces, al estar mediadas por el discurso hegemónico, haciéndose difusa la propiedad, la pertenencia de ese producto cultural, ¿pertenece a los ciudadanos, a los consumidores?, es como dicen algunos ¿“lo que pide la gente”? ¿son sus realidades puestas en pantalla? o en cambio, ¿es solo un producto impuesto a las audiencias?

En consecuencia cobra importancia el papel que juegan los medios como articuladores de sentido cultural; Guillermo Sunkel (2005) otro exponente de los Estudios Culturales, identifica la cultura de las sociedades latinoamericanas como fuertemente mediatizadas, para el autor, lo mediatizado hace referencia al contacto entre las instituciones y los medios: “Desde el punto de vista del análisis cultural, la noción de mediatización plantea la necesidad de reponer la centralidad de los medios, ya no como transportadores de un sentido añadido, sino como matriz productora de sentido” (Pág. 43).

Y esta última frase que reconoce a los medios como productores de sentido, es la que le da más fuerza a la pretensión de este trabajo de investigación, llevándonos a pensar que la

telenovela al estar en contexto adquiere un significado para quienes la observan, a la vez que construye discursos allende su intención.

En ese orden de la argumentación, las formas de ver televisión, el consumo cultural, se han convertido desde la década de los ochenta en un tema de estudio en Latinoamérica con Néstor García Canclini quien en su libro *Consumidores y Ciudadanos* (1997), reflexiona sobre el consumo en la constitución del nuevo ciudadano contemporáneo que ante la crisis de legitimidad política de las instituciones encuentra en el consumo mediático otras formas de representación, adicionalmente, desde el concepto de hibridación, Canclinni, procura resolver la antigua disquisición entre alta y baja cultura, la contradicción entre lo propio y lo impuesto en el contexto de la realidad latinoamericana.

Así, entender la relación entre la comunicación y la cultura es el primer paso para relevar el tema de la telenovela como un tópico de interés en la configuración y representación de las identidades contemporáneas, de la misma forma, investigadores como: Jesús Martín Barbero, Guillermo Orozco, María Rebeca Padilla de la Torre, Nora Mazziotti, Ana Cecilia Cervantes han reconocido la telenovela como un producto cultural fundamental en las identidades latinoamericanas, participando en la construcción discursiva de lo nacional y de las relaciones de género. La investigadora Nora Mazziotti en su libro *Telenovela, Industria y Prácticas sociales* (2006), hace un paralelo entre las telenovelas mexicanas, venezolanas, brasileñas y colombianas estableciendo similitudes y diferencias, pero más allá de ello, destaca que lo trascendental es cómo en estos países se crearon públicos que constituyen asiduos consumidores de estas producciones, de manera que se perfiló una Industria Cultural de telenovelas latinoamericanas; Daniel Mato, en su texto *Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformaciones del género* (1999), investiga a

fondo las características de esta industria en Latinoamérica, encontrando en las voces de guionistas y directores un sentido de lo latinoamericano en las telenovelas.

En síntesis, consideramos que tanto el enfoque de Frankfurt como el de Barbero son complementarios en esta investigación, pues si bien compartimos la idea de que la Industria Cultural administra contenidos culturales de acuerdo a lógicas mercantiles circunscritas al capitalismo, no es posible entender la aprobación de las audiencias a estos contenidos sin tomar en cuenta que es el “drama del reconocimiento” y el “acercamiento” lo que incide en las identidades y las prácticas culturales de las sociedades; que desde este enfoque son cobijados bajo el término de consumidores.

Los conceptos y teóricos enunciados fueron útiles para situar la Industria Cultural y su influencia sobre el espectador de manera general, pero abordar la feminidad, suponía investigar en perspectiva de género, considerando como dice Judith Butler (2006) que el orden que regula el género es particular de éste, “Contra esta inclusión del género en el poder regulatorio yo argumentaría que el aparato regulatorio que gobierna al género es específico de éste (...) El género instituye su propio y distinto régimen regulatorio disciplinario” (Pág.11). Judith Butler es una autora cuyos planteamientos se inscriben en el post-estructuralismo, en tanto pone en tela de juicio el binarismo bajo el cual se han armado las categorías del análisis social, sobre todo en lo que respecta al género, al que cataloga como una construcción, de la misma forma que el sexo y la sexualidad, a la cual se accede mediante actos performativos:

La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo basado en el género. De esta forma se demuestra que lo que

hemos tomado como un rasgo “interno” de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados. Significa que todo lo que se entiende como “interno” sobre la psique es, por consiguiente, expulsado, y que esa internalidad es una metáfora falsa (BUTLER, 1990. Pág.17).

Si el género es un performance, implica que se constituye mediante unos rituales sociales específicos, guiados por una idea de la feminidad que suele darse en términos de binarismo, imponiéndose hegemoníicamente en una matriz heterosexual y falocéntrica, convirtiéndose en norma; en su obra *El Género en Disputa* (1990) Butler lo explica:

Es evidente que lo “normativo” tiene al menos dos significados en este encuentro crítico, pues es una de las palabras que utilizo con frecuencia, sobre todo para describir la violencia mundana que ejercen ciertos tipos ideales de género. Suelo utilizar “normativo” de una forma que es sinónima de “concerniente” a las normas que rigen el “género”, sin embargo, el término “normativo” también atañe a la justificación ética, cómo se establece y qué consecuencias concretas se desprenden de ella. (Pág. 25).

Según Butler en su artículo “Regulaciones de Género” (2006) la justificación ética de la norma se da en varios escenarios, los medios es uno de ellos, en tanto construyen representaciones de la feminidad y las divulga construyendo discursos de poder, no obstante, su particularidad es que no es fácilmente perceptible; la autora distingue la norma de una regla o una ley, pues una norma domina en las prácticas sociales como elemento de la *normalización* y puede ser vista como categoría analítica pero no puede ser descontextualizada, no es necesariamente explícita, es más, pueden aparecer implícita y difícil de desentrañar, no tiene actores sociales diferenciados, subyace a la acción social, pero no es lo mismo que la acción que gobierna.

Para Butler la identidad es fruto de la convergencia de las variables de etnia, clase, género, en medio de un contexto histórico donde lo material y lo cultural se corresponden, en ese sentido, el género no es inamovible, en cambio se vuelve una construcción política, incluso usada como elemento de representación; en su perspectiva, el género contempla unas relaciones de poder imbricadas en su delimitación; premisas teóricas que han dado lugar a un sinnúmero de investigaciones alrededor de esa ritualidad formadora de las feminidades en diferentes contextos.

Otra investigadora que vale la pena mencionar por sus esfuerzos encaminados a contextualizar y subvertir la idea de género es la filósofa y exponente de la Teoría Queer Beatriz Preciado (2009), según ella, la normativa de género pasa por una regulación sobre el cuerpo y la sexualidad que se inicia en el siglo XVII y que hoy adquiere la forma de micro-dispositivo, el cual se incorpora al propio cuerpo constituyendo el género. En ese sentido, Preciado considera al género como una ficción, cuya artificialidad proviene de la ciencia médica y su clasificación de lo femenino y lo masculino, la cual es generada a partir de criterios estrictamente visuales derivados de una cierta estética del cuerpo y de la sexualidad, es decir, la ciencia creó las categorías de clasificación de los cuerpos al mismo intentaba describirlos. Según la autora la modernidad convirtió al cuerpo en un objeto de normalización, como lo expone en la siguiente entrevista:

El sexo a partir del siglo XVII se convierte en un objeto del poder, en un objeto de normalización de la sociedad, en un objeto de técnica política, aparecen por ejemplo las identidades sexuales que no existían hasta entonces la aparición de la heterosexualidad y la homosexualidad como identidades normales o perversas es una invención de la modernidad. (Minuto 1:50).

Esta contextualización histórica del término género y su carácter ficcional, así como su uso como técnica política de ejercicio del poder, releva la necesidad de desentrañar todas las máquinas y tecnologías que producen discursos hegemónicos de género, siendo la televisión una de ellas, parafraseando a Preciado, la televisión es una máquina productora de verdad, por lo tanto, es necesario evitar su acaparamiento por un solo grupo de intereses e interpelar a esos grupos que pujan por apropiarse de esta máquina.

De igual forma el género como técnica política y mecanismo de control define lo “normal” que cobija lo bello y políticamente correcto, en ese sentido, traemos a colación el artículo de la investigadora canadiense Kathy Dievlosky “Normative White Femininity: Race, Gender and Politics of Beauty” (2008), quien acude al término normativo para aludir a lo hegemónico, la autora ausculta en una normativa de la belleza que se extiende como un discurso mediático cuyo impacto merced a la globalización se hace muy poderoso y que por ende implica mi objeto de estudio, este discurso involucra un sentido racial y sexual, construyendo una política de belleza hegemónica, la cual se expresan mediante disciplinas del cuidado del cuerpo y de belleza en pos de alcanzar el “ideal blanco”: “This discipline and normalization occurs as a form of social regulation that through the contemporary regimes of beauty, diet and exercise train that female body into docility and obedience to cultural demands.” (Pág. 51).

Dievlosky asevera que la autodisciplina es el resultado de la incorporación de la norma, en tanto que la feminidad es un artificio, una fabricación, donde se administra el gesto, el cuerpo y el comportamiento, construyéndose lo que Noami Wolf llama “Beauty myth” (1991), un mito de belleza casi inalcanzable y que depende constantemente de la ratificación externa.

Las heroínas del mito son quienes mejor encarnen el arquetipo de la feminidad normativa racializada y sexualizada, en ese orden de la argumentación, podríamos suponer que el mito de belleza construido por las narco-series también glorifica a sus fieles representantes encarnadas en actrices exaltadas en revistas de farándula, donde se confunde a las personas con sus personajes, cuya semejanza física pareciera ocultar la distancia psicológica entre el personaje y su intérprete, lo que resulta difícil de desentrañar para el observador desprevenido, por lo que la vida real se funde en fotografías, titulares y arquetipos.

En ese orden de la argumentación, la identidad femenina se construye a través de la negación del cuerpo real en pos de la manufactura del cuerpo ideal representado mediante el mito de belleza, difundido en las narco-telenovelas, los cuerpos reales son negados en la búsqueda de cumplir con cuerpo normativo. Estas falsas imágenes de los medios se extienden como realidades, pese a que muchas mujeres admiten su carácter prefabricado, buscan moldear su feminidad hacia este patrón.

De igual forma, encontramos estudios similares que acudían al concepto de norma y normalización, como el realizado por la investigadora latinoamericana Ximena Aguirre “Sin tetas no hay paraíso: normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico” (2011) que contribuyó como un estudio académico serio que relacionaba narcotráfico, feminidad y telenovela, partiendo de la premisa de que la telenovela normaliza.

Estas autoras y sus aportes teóricos nos indujeron a nombrar el problema de acuerdo al concepto de feminidad normativa, entendida como la feminidad normal, hegemónica, naturalizada y nos remitieron al concepto de normalización, entendido como el proceso mediante el cual ciertos discursos de feminidad se establecen como discursos de poder. Ello

observado en la telenovela como Industria que produce y reproduce discursos, contribuyendo a normalizarlos, legitimando un *deber ser* de lo femenino, jugando un papel menos pasivo y más participativo en las identidades de género contemporáneas.

CAPÍTULO 1

TELENVELA Y FEMINIDAD

1.1. El Melodrama y la Búsqueda del reconocimiento:

La telenovela tiene su origen en el melodrama que nace en Francia hacia finales del siglo XVIII, en un contexto donde en función de combatir el alboroto del pueblo, el teatro con dialogo fue prohibido, quedando reservado para la elite; por lo que emerge el melodrama como alternativa, perteneciendo a un tipo de teatro sin voz, propio del pueblo, donde la mímica cobra especial importancia y se exagera el gesto y la emoción, haciéndose un “espectáculo total” escandaloso y burlesco; en ese sentido, para el investigador Barbero (1987) existe una complicidad del melodrama con el relato popular, el cual es más para ser contado que para ser leído:

(...) Lo que busca en la escena no son palabras, sino acciones y grandes pasiones y ese fuerte sabor emocional es lo que demarcará definitivamente al melodrama colocándolo del lado popular, pues justo en ese momento anota Sennett la marca de la educación burguesa se manifiesta en todo lo contrario, en el control de los sentimientos que divorciados de la escena social se interiorizan y configuran la “escena privada” (Pág. 125).

Hacia 1806 la sanción es levantada en París y se da pie a los primeros relatos melodramáticos, en los cuales el pueblo francés dio rienda suelta a la expresión de sus temores, traiciones y represarías en un contexto político agitado por la revolución francesa, lo que le da al melodrama un matiz de denuncia social, como lo señala Barbero (1992):

Las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante la revolución han exaltado la imaginación y exacerbado la sensibilidad de unas masas populares que pueden al fin darse el gusto de poner en escena sus emociones. Y para que éstas puedan desplegarse el escenario se llenará de cárceles, de conspiraciones y ajusticiamientos, de desgracias inmensas sufridas por inocentes víctimas y de traidores que al final pagarán caro sus traiciones. ¿No es acaso esa la moraleja de la revolución? “Antes de ser un medio de propaganda el melodrama será el espejo de una consciencia colectiva”. (Pág. 40).

De acuerdo a Barbero (1987) el melodrama reúne cuatro sentimientos como eje de su construcción: miedo, risa, entusiasmo y lastima encarnados en cuatro personajes: el traidor, el justiciero, la víctima y el bobo, los cuales sintetizan la reunión de cuatro géneros: la novela negra, la epopeya, la tragedia y la comedia, y responden a una matriz cultural de *esquematización y polarización*; la primera de ellas supone un esquematismo y ausencia de profundidad psicológica de sus personajes, y la segunda remite a la reducción de los personajes a buenos o malos.

(...) los personajes son convertidos en signos y vaciados de la carga y el espesor de las vidas humanas, lo contrario de los personajes de la novelas según Lukács, esto es no problemáticos (...) La *polarización* maníquea y su “reducción valorativo” de los personajes a buenos y malos resulta ser, según los analistas, un chantaje ideológico. Goimard no desconoce esa operación pero la remite “por debajo” a la *regresión* que estaría, según Freud, en la base de toda obra de arte cargando la relación a los personajes “objeto de identificación” con el signo positivo de los bienhechores y a los personajes “objeto de proyección” con el signo negativo de los agresores” (Pág. 128).

Siguiendo al autor, la víctima suele ser la heroína, muchas veces representada por una mujer que encarna la inocencia y la virtud, de manera que el heroísmo está vinculado al sufrimiento, su debilidad reclama protección del público, pero la capacidad de aguantar el sufrimiento la hace virtuosa; el justiciero es el héroe salvador de la víctima y quien

desenmascara al traidor, suele ser hombre, galante y joven, aunque a veces es reemplazado por un hombre viejo y bondadoso; le sigue el traidor y posteriormente el bobo o cómico que le coloca humor a las situaciones de tensión, también suele ser plebeyo y torpe.

Barbero considera que la incursión del melodrama en la *Industria Cultural* se da desde el siglo XIX con el folletín, primer texto escrito destinado al pueblo, que simboliza un nuevo modo de comunicación entre clases, mirado por los investigadores desde diferentes ópticas, la primera de ellas, como sub-literatura, fracaso literario y éxito de la ideología reaccionaria, y la segunda, lo sitúa como hecho cultural en la constitución de una historia más cultural que literaria.

La llegada del teatro popular melodramático al formato de folletín otorga al relato serialidad, lo que implica una relación más cotidiana del lector con la narración, llevando a que éste se identifique más fácilmente con los personajes y se halle expectante de sus aventuras y avatares, para este fin el folletín se vale del suspenso. Parafraseando a Barbero, el folletín está entre la lectura popular-tradicional y la lectura culta, sin ser ninguna de ellas, dando lugar a un nuevo público que responde a una narración por episodios, vinculándose el folletín con el tiempo cotidiano: “Es por la duración que el folletín logrará “confundirse con la vida” disponiendo al lector a meterse en la narración, a incorporarse a ella mediante cartas individuales o colectivas al periódico que busca incidir sobre el desarrollo del drama”. (BARBERO, 1992. Pág. 51).

Es en este entorno donde se configura el reconocimiento del lector hacia el melodrama, el folletín presume recoger sus más enconadas pasiones y demandas, desde la serialidad del relato acerca el público a la historia, los lectores mimetizan los actores con los personajes

identificándose con ellos, este proceso de reconocimiento continúa luego en la radio, el cine y la televisión.

El movimiento que reconcilió el arte con el *sensorium* de las masas incorpora a estas una nueva experiencia de subjetividad, el deseo de vivir sus sueños transformando el deseo de soñar su vida haciendo “acceder a las masas al nivel afectivo de la personalidad burguesa”. La identificación con la “estrella” fue una clave de ese acceso, pues allí se producía el trasvase de la fascinación onírica de la sala de cine a la idealización de unos valores y unos comportamientos fuera de la sala, en la vida cotidiana. (BARBERO, 1992. Pág. 58).

Esta identificación del público popular con la estrella y su acercamiento a la personalidad burguesa tiene unas implicaciones ideológicas más profundas, pues el acercamiento que faculta la pantalla, permite al espectador ver y verse reflejado en los dramas más íntimos de una afamada y adinerada estrella, le solidariza con ella, desdibujándose por un momento las diferencias de otro orden; Adorno (2007) describe este aspecto como una paradoja de cercanía y lejanía del público con la estrella de cine:

La ideología se esconde en el cálculo de las probabilidades, no a todos debe llegar la fortuna, sino solo a aquel al que ha tocado la suerte, o más bien a aquel que ha sido designado para ella por un poder superior, normalmente por la misma industria del entretenimiento, que es presentada como buscadora incesante del afortunado. De ese modo, la estrella no solo representa para la espectadora la posibilidad de que también ella pueda aparecer un día en la pantalla, sino también y de forma más primaria, la distancia que las separa (Pág. 158).

Para Adorno y Horkheimer la *Industria Cultural* construye en las pantallas un doble discurso donde, por un lado, el espectador se siente representado, pero por otro, no puede alcanzar el anhelo de estar detrás de ellas, salvo por un destello de suerte, que es en realidad un política de selección de la *Industria Cultural*, esta política será estudiada por

muchos investigadores en el mundo, identificando en ella criterios raciales, un ordenamiento de género, de clase, cultural, que configuran discursos de poder y hegemonía con el objetivo de construir una ideología funcional al capitalismo, para Adorno: “La industria está interesada en los hombres sólo en cuanto clientes y empleados suyos y de hecho ha reducido la humanidad en general, y a cada uno de sus elementos, a esta fórmula que lo resume todo” (Pág. 160).

La *Industria Cultural* como negocio busca la rentabilidad, de allí la emergencia de la publicidad como campo, de las teorías psicológicas y psicoanalíticas al servicio del manejo de la imagen, es el escenario donde los aportes de Leni Riefenstahl (documentalista y cineasta del régimen Nazi en Alemania) son aprovechados por los medios de comunicación para legitimar o no discursos, personajes y políticas.

En esta naturaleza de la *Industria Cultural* coinciden tanto Barbero como Adorno, para el primero la cultura de masas genera audiencias, acercando lo popular a lo masivo, los medios acogen la memoria narrativa y gestual popular pero ésta sufre una especie de simplificación, configurándose un discurso homogéneo, unificado de lo popular y estereotipado de personajes. Adorno llama a este fenómeno de reducción estereotipada una especie de rigidez ideológica y cortedad espiritual, donde la obra de arte se sacrifica en pos del negocio:

Los programas de televisión duran mucho menos: por lo general un cuarto de hora, a lo sumo media hora. Esto afecta a la calidad (...) todo tiene que estar claro rápidamente, la presunta necesidad tecnológica, que se deriva del sistema comercial, beneficia al estereotipo y a la rigidez ideológica que la industria defiende además (...) la cortedad de la forma está ambas veces al servicio de la cortedad espiritual (ADORNO, 2009. Pág. 457).

Para ambos autores la *Industria Cultural* simplifica realidades y esquematiza personajes, sin embargo donde se distancian es en el poder de incidencia del sujeto frente al medio. Barbero ve en Adorno cierto aristocratismo cultural, cuando éste alude a que la gran obra de arte al masificarse se sacrifica, por lo que no es posible la crítica dentro del cine, desconociendo entre otros, aportes como los de Chaplin, en esta perspectiva pareciera que todo estuviera perdido y supondría cierta asimilación de lo popular con lo bajo. Para Barbero este aristocratismo cultural niega la posibilidad de ampliar la gama de experiencias estéticas que desde otra óptica multiplicarían los usos sociales del arte, implicando cierta democratización en su acceso y en su hacer, punto trascendental si se traen a colación las enriquecedoras experiencias de comunidades populares que mediante la cámara y las nuevas tecnologías han podido hacer llegar sus voces a más audiencias.

Estamos ante una teoría de la cultura que no solo hace del arte su único verdadero paradigma, sino que lo identifica con su concepto “un concepto unitario” que relega a simple y alienante diversión cualquier tipo de práctica o uso del arte que no pueda derivarse de aquel concepto y que termina haciendo del arte el único lugar de acceso a la verdad de la sociedad (BARBERO, 1987. Pág.55).

Una crítica similar realiza la investigadora Valerie Walkerdine en su artículo: “Sujeto a Cambios sin previo aviso: la psicología, la posmodernidad y lo popular” (1998), para quien la asimilación del pueblo con lo bajo es simplificadora, pasando por encima del propio lugar de enunciación de quien investiga:

Durante mucho tiempo ha existido, y yo quiero hacer un especial hincapié en ello, un sentir que relacionaba las masas, a la clase obrera, a lo popular, al consumo de masas y a los medios de comunicación y difusión con lo malo. (...) lo popular entendido como lo bajo, la clase obrera, lo femenino ¿cómo visualizamos su lugar? Un lugar donde lo real y la ficción se entremezclan (...) que

nuestra propia subjetividad se ha formado de la misma manera que la de aquello a lo que analizamos.
(Pág. 155).

En ese sentido descalificar los medios de comunicación, la televisión y la telenovela como escenarios y productos desprovistos de arte, de conexión con lo popular y alejados de la configuración de nuestra propia identidad sería negar a los medios y a la televisión como campo de estudio y a la telenovela como fuente que contribuye al análisis de un momento histórico en el que la misma persona que investiga puede estar implicada.

El “drama del reconocimiento” propio del melodrama que luego hará parte de la telenovela es un elemento clave para comprender la incidencia de su discurso en la sociedad y según Barbero ello ocurre porque hay una identidad de las clases populares con los productos culturales, como bien lo describe en el caso del folletín al rastrear sus orígenes populares en Francia. Esta implicación identitaria nos lleva a descentrar el estudio de la *Industria Cultural* como engranaje y trasladarlo al campo de la cultura, ubicando transacciones culturales, hibridajes y/o mediaciones entre las audiencias y los productos televisivos.

La telenovela como género melodramático establece vínculos emotivos con la audiencia, el televidente busca reconocimiento en el drama televisivo. Ana Cecilia Cervantes en su artículo “La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas” (2005) resalta que ese carácter hiperrealista le da la fuerza al género en cuanto opera como medio de representación de la audiencia:

Así como el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa representaron en el cine la realidad europea de los años cuarenta y sesenta, del mismo modo el melodrama rescató la realidad latinoamericana para llevarla al cine de las décadas del treinta y cuarenta y, más tarde, a la televisión, durante los años cincuenta. Este es un fenómeno al que Peter Brooks llamó «el drama del reconocimiento» (Martín-Barbero & Muñoz, 1992) que, aparte del melodrama, se ha destacado en muchas de las expresiones

artísticas que toman como referencia la realidad. La búsqueda de reconocimiento es lo que acerca al gran público de la telenovela a sus historias y sus personajes (Pág. 282).

Para Barbero y para Cervantes este género tiene un acercamiento especial con la audiencia en la medida en que recoge los tiempos de la comunidad, que no son los tiempos de la larga duración de los hechos históricos, sino los tiempos de la cotidianidad, para Barbero los sectores populares viven en un tiempo familiar y a partir de él reconstruyen los hechos, un hecho histórico puede estar demarcado por un acontecimiento familiar específico, es ese hecho familiar el que configura la memoria de los sectores populares:

(...) es ese tiempo a partir del cual el hombre se piensa en lo social, un hombre ante todo tiene un pariente, de ahí que el tiempo familiar se reencuentre en el tiempo de la colectividad (...) el tiempo de la historia es el tiempo de la nación y del mundo, el de los grandes acontecimientos que vienen a interrumpir en la comunidad-y el tiempo de la vida- que es el que va del nacimiento a la muerte de cada individuo y que jalonan los ritos que señalan el paso de una edad a otra-el tiempo familiar es el que media y hace posible la comunicación (BARBERO, 1987. Pág. 7).

Para efectos de mi trabajo observaré las mediaciones entre las feminidades oficiales, su contexto y el discurso televisivo de la telenovela, pasando revista por telenovelas representativas de la década de los ochenta y noventa y deteniéndonos en la narco-telenovela, la feminidad normativa que propone y su conexión con el contexto social en el que se transmite; con el objetivo de desentrañar los mecanismos a los que recurre el discurso televisivo de la narco-telenovela *Las Muñecas de la Mafia* para normalizar su discurso de género.

1.2. Los inicios de la telenovela en Colombia:

Desde el nacimiento del cine mexicano, la radio-novela en Colombia, el circo-teatro en Argentina, hasta el establecimiento de la telenovela, el relato melodramático ha tenido acogida en Latinoamérica presentando particularidades en cada país. Hacia la década de los ochenta se notaban estas tendencias: en Venezuela simpleza de la escenografía y riqueza en la oralidad, en contraste con los escenarios pomposos de México, pero tanto Venezuela como México, países con una producción importante de telenovelas, se caracterizaron por preferir la telenovela marcada por el melodrama tradicional, que como ya se dijo posee una protagonista femenina, la cual juega el papel de víctima redimida por el sufrimiento y premiada al final, usualmente este personaje ocupa un lugar que no es el suyo, pues su verdadero status le ha sido usurpado a temprana edad, sin que ella sea consciente del engaño, es una princesa que ha sido obligada a ocupar un lugar “bajo” pero que al final será colocada en su verdadero lugar, también en esta telenovela hay un héroe salvador masculino quien está unido por afecto a la víctima; un villano y/o villana que está usurpando el lugar que pertenece a la víctima y que como castigo a sus maldades será puesta en un lugar “bajo” al final de la historia; un traidor que se hace cercano a la víctima y al héroe a los que manipula en beneficio propio; y un bobo o bufón quien conoce los secretos de la historia que en determinado momento podrá develar. Cabe destacar que la cadena televisiva Tv Azteca de México ha ido rompiendo con esta tendencia sobre todo en las últimas décadas.

La historia de la telenovela en Colombia data de 1963 con la telenovela “En nombre del amor”, al principio incursiona sin éxito, pues no existía ni la preparación técnica de actores y directores, el público radial estaba acostumbrado a obras literarias, además su emisión era en vivo, el cambio de los actores para cada escena era rudimentario y no tenían opción de

repetir, pues no había *videotape* aún, cometándose todo tipo de errores. Sin embargo, la perspectiva para la telenovela empieza a cambiar hacia fines de la década de los sesenta y la década de los setenta y el primer éxito lo obtiene *Diario de una enfermera* de 1966; entra la pauta publicitaria a apoyar la telenovela, se suscitan cambios tecnológicos, la red televisiva se amplía en municipios y departamentos y en 1979 llega la televisión a color. Diana Carolina Calderón Bermúdez en trabajo de grado “Cuando se apagan los reflectores” (2008), hace un recuento de la telenovela en Colombia encontrando que desde 1973 se establecen dos tendencias en la telenovela: la telenovela arcaica sujeta al melodrama tradicional ubicada en la franja del medio día y una tendencia más moderna que tendrá su expresión en series como *Yo y tú*, *La Abuela* y las telenovelas y series más elaboradas de la década de los ochenta que consolidan un estilo particular colombiano.

“Por otro lado se encontraba el resultado de las experimentaciones de los libretistas para darle ese “algo más” que identifican nuestras producciones: una telenovela “moderna”. Eran aquellas que no sólo se basaban únicamente en la historia de amor de sus protagonistas, sino que tenían suspenso, un poco de comedia, entre otros ingredientes.” (Pág. 15).

Según Barbero (1992) el melodrama tradicional sufre transformaciones especiales en Colombia, dentro de ellas, destaca el uso de un espacio escénico diferente del set de grabación, el uso de lo que se conoce como exteriores, es decir fuera del espacio interior de grabación, en la calle, en paisaje natural; al filmarse en exteriores no sólo se multiplicaron las posibilidades técnicas en el uso de la cámara, los enfoques, los encuadres, diversificando el lenguaje expresivo audiovisual, sino que además este cambio supuso una connotación cultural, pues al recurrir a ambientes y paisajes reales no sólo se localizó geográficamente el relato sino que además, los actores pudieron recrear mejor la gestualidad, los modos de ser y de comportarse de las personas en la calle, haciendo más

creíble el relato, aproximando la realidad fáctica al espectador, proponiendo una telenovela menos genérica y más localizada. En ese marco los personajes dejaron de ser obvios, insinuando maneras de ser que se vinculaban con un contexto regional.

Ahora vemos aparecer un entorno, es decir, un espacio cuya función ya no es la de contener la acción sino la de significar, él también, un espacio poblado de objetos que no se limitan a adornar o servir de indicadores estáticos y mudos de una temporalidad desvaída, sino que expresan hábitos, comportamientos de clase o región, entramado de gustos materializados en gestos que nos hacen visible y comprensible una cultura o una subcultura. (Pág. 68).

Esta transformación, de acuerdo a Barbero, va de la mano con otra de índole actoral, la telenovela colombiana permitió que los actores fueran más libres en la interpretación, menos restringidos al libreto y más propensos a la interpretación, la sobreactuación y los estereotipos propios del melodrama pierden status, cediendo su lugar a la búsqueda de tipos sociales, a que los actores se volvieran investigadores de la realidad socio-cultural que les correspondía interpretar, lo que le otorgó mayor credibilidad al relato y cierta identidad y reconocimiento por parte de las audiencias.

(...) la importancia de un personaje reside menos en su protagonismo formal que en su **capacidad de referencia**, es decir, en su capacidad de catalizar los referentes de identificación de una clase, de una región, de una edad o de una época, y en últimas de algún rasgo de lo “nacional”. (Pág.68).

En ese sentido la *niña Mencha y gallito Ramírez* de la telenovela *Gallito Ramírez* de David Sánchez Juliao 1986, no sólo marcaría un hito en la vida actoral de Margarita Rosa de Francisco y de Carlos Vives sino que muchos televidentes seguirían su historia de amor en la vida real a través de la farándula, y a esta actriz la seguirían llamando *niña Mencha* por mucho tiempo, de igual forma el *Fercho Durango* interpretado por el actor y político Bruno Díaz, quien pese a ser el villano de la historia, contendor de *gallito* en las peleas de boxeo

ocupó un lugar especial en la memoria de quienes vivieron esa época, dibujando mediante esta historia la realidad de la costa atlántica y el papel del boxeo como un espacio lúdico y de ascenso social de los desposeídos de la región.

Curiosamente en un artículo titulado “La droga y la Niña Mencha” escrito por el periodista colombiano Antonio Caballero publicado por la revista *Semana* del año 1994, se hace alusión a la actriz Margarita Rosa de Francisco como la *niña Mencha*, a propósito de la crítica de ciertos sectores de la farándula y los medios por la participación de la actriz en una película española que presentó la realidad del narcotráfico en Colombia; película que pese a no ser colombiana anunciaba ya la llegada de estos temas al cine y posteriormente a la televisión.

HASTA EL EMBAJADOR Y PRE- Y POST- candidato presidencial Ernesto Samper ha terciado en el agrio debate sobre la participación de la "Niña Mencha" en una serie de la televisión española que presenta a los colombianos como narcotraficantes. Samper, al menos, protesta contra la televisión española. Muchos otros protestan contra la Niña Mencha, Margarita Rosa de Francisco, por su supuesta "traición a la patria". ¿Por qué no actúa en series "patrióticas"? Bueno la verdad es que lo hace cuando alguna productora las hace: está en una sobre la gloria nacional César Rincón. Y sin duda actuaría, si se lo propusieran, en series sobre el doctor Manuel Elkin Patarroyo o el embajador Samper. Protestar contra la Niña Mencha es una imbecilidad (CABALLERO, 1994).

Retomando la década de los 80, podemos decir que durante este lapso la telenovela colombiana siguió perfilando un estilo particular a través de telenovelas como *San Tropez* y *Caballo Viejo* de 1988, ambas telenovelas desarrolladas en la Costa Atlántica; *Quieta Margarita* (1988) sobre la realidad antioqueña, recreada a ritmo de tango; *Azúcar* (1989) titulada de esta forma por tratarse del mayor producto de exportación del Valle del Cauca, que muestra tres generaciones dedicadas al negocio, donde puede notarse la realidad de la

esclavitud, y la venganza de los afros a través de un embrujo amoroso que marcará la trama de la historia. Esta tendencia ha sido llamada *Telenovela costumbrista*, (evidente en la curaduría de la exposición “un país de telenovela” (2010), realizada en el Museo Nacional en Bogotá) y se extiende hasta la primera mitad de la década de los 90 con producciones como: *La casa de las dos palmas* (1990) sobre la colonización antioqueña en el siglo XIX, sus desafíos y el desarrollo de sus prácticas culturales, *La potra zaina* (1992) que mostró la realidad de los Llanos Orientales y el negocio del ganado, entre otras. Estas telenovelas retrataron la particularidad cultural y económica de las regiones, reforzando la idea de Colombia como nación multiétnica en búsqueda de prosperidad económica, constituyéndose en su fuente de orgullo y de autenticidad.

1.3.Telenovela y Feminidad en Colombia:

La telenovela tradicional se construyó sobre la base de un discurso de género particular, anclado a una feminidad normativa patriarcal, sin embargo como ya se ha reiterado, este discurso ha sufrido múltiples fracturas durante el transcurso del siglo XX, relacionadas con el lugar geográfico y el momento histórico en el que se ha desenvuelto la telenovela; para diferenciar estos discursos y poder estudiarlos, estableceremos tres categorías de feminidad: la primera de ellas la llamaremos **Feminidad Tradicional**, la segunda **Feminidad en Transición** y la tercera **Narco-feminidad**.

La Feminidad Tradicional es fuertemente patriarcal y podemos rastrear sus orígenes en nuestro país desde el periodo colonial, el cual impuso un sistema patriarcal y androcéntrico, afianzado por las instituciones eclesiásticas, la familia patriarcal, la escuela y el aparato de

justicia. En su conjunto estas instituciones estaban guiadas por una norma de género, según la cual las mujeres debían cumplir con ciertas características como: la esposedad, la domesticidad, la fidelidad y la maternidad. Como lo describe Virginia Gutiérrez de Pineda en su texto "Familia ayer y hoy" (2003): "La ética católica impuso patrones de comportamiento y valores que adecuaron la conducta femenina al doble estereotipo: castidad prematrimonial y fidelidad marital" (Pág. 278).

La iglesia fue una de las instituciones responsables de la moral y la ética y como tal en su ordenamiento había una clara subordinación del rol que debían desempeñar las mujeres socialmente, mientras los varones estaban en un sistema de privilegios, apoyados en una doble moral que les permitía gozar del propio cuerpo, el cuerpo femenino no le pertenecía a la mujer y su sexualidad era escenario de controles eclesiales, es decir, estaba dualizada en dos imágenes contrapuestas y antagónicas, la de Magdalena pecadora, destinada al servicio sexual del varón, compatible con la doble moral masculina y la de María santa, esposa fiel y madre de los hijos, sujeta al hogar y a la reproducción; en medio de esta fragmentación de la identidad femenina las mujeres operaron bajo el dedo acusador de la sociedad que las premiaba o castigaba según el orden del bien y del mal religioso.

De acuerdo a esta dualidad para la mujer esposa, representada en María sus tareas eran la obediencia a la autoridad marital, la entrega sin reparos a la maternidad como único fin de la conyugalidad y la concentración de su energía en la domesticidad del hogar, en tanto que la mujer representada en Magdalena era una mujer supletoria, objetualizada, destinada al sexo y culpada por lo mismo. La mujer mariana no podía gozar sexualmente, eso correspondía a la mujer pecaminosa:

Reitero que tampoco el binomio hombre-concubina (o amante o lo que fuera) usufructuaron libremente el placer biológico sin culpabilidad. La aureola de pecado rodeó como sistema de control la cultura religiosa en torno de la sexualidad en la familia patriarcal. La religión controló con sus prácticas (sacramentos), mediante las instituciones y vigilancia, a la mujer “buena”, mientras satanizó a la “mala” que gratificaba marginalmente al hombre, pero cuya existencia reconoció indispensable (Pág. 278).

Todo este ordenamiento cultural arrecia con fuerza en el siglo XIX, conocido como ideal mariano e impartido en las escuelas femeninas a cargo de las monjas, de la mano con teorías biologicistas y medicales según las cuales la mujer era fisiológicamente inferior al hombre, presa de histerias y demás enfermedades derivadas de su condición biológica que la tornaba más emocional menos racional, más presa a la locura y de los excesos, por lo que debía ser controlada mediante las instituciones androcéntricas gobernadas por mentes frescas y racionales.

Esta Feminidad Tradicional se resquebraja en el siglo XX generando lo que llamaremos en este trabajo Feminidad en Transición; gracias a las luchas feministas internacionales, a los cambios económicos y políticos y a las transformaciones en las costumbres, además merced a la migración poblacional de las mujeres del campo a la ciudad, principalmente en razón de la pobreza y el desplazamiento por violencia, cabe resaltar que la migración de la mujer del campo a la ciudad disminuyó el poder de control de la iglesia sobre ella, aparte de eso, tuvo que enfrentar la sobrevivencia económica de la prole ante el elevado número de *madresolterismo*; en un principio mediante vinculación precaria al mercado laboral, a menudo invisibilizada por el hombre, más tarde de una manera más formal y sistemática; su necesidad económica cambió su disposición irresoluta a la maternidad, según Gutiérrez “La trabajadora urbana no pudo soportar el papel de madre prolífica ilimitada, condicionado por

el principio de la doctrina católica, y se acogió a los avances médicos que la liberaron del hijo no deseado o inoportuno para su papel de co-proveedora económica”. (Pág. 278).

Adicionalmente, en la ciudad la mujer pudo racionalizar su mentalidad con la paulatina secularización de la educación y su inserción en la misma, numerosas mujeres se vincularon al sistema laboral y educativo, cada vez mejor cualificado, generando lo que la investigadora Cruz Elena Espinal Pérez en su artículo “Una historia del cuerpo en la ciudad de Medellín 1950” (2006) denomina *cuerpo civil*, un cuerpo femenino ciudadano, que resulta de las prácticas modernizantes urbanas y los discursos feministas internacionales, sin que desaparecieran del todo los valores patriarcales tradicionales; en ese sentido la ciudad posibilitó el contacto con un pensamiento más amplio y menos hermético:

La revolución en la relación de la pareja patriarcal se produjo también como resultado de toda la serie de cambios que se fueron sucediendo en ámbitos mayores. Se expandió en este momento un movimiento feminista universal que se aceleró en los últimos decenios y que procura la equiparación de los géneros, impone la presencia de ambos y la participación en todos los campos (GUTIÉRREZ, 2011. Pág. 282).

En las ciudades fue cediendo este orden patriarcal a uno más igualitario, la norma de la castidad pre-matrimonial fue desapareciendo, empezaron a darse separaciones en mayor volumen, no solo propiciadas por hombres, sino además por mujeres y hubo reincidencia matrimonial de parte de ellas. La autoridad vertical del padre sobre la familia fue dando paso a un poder más concertado entre la pareja sobre los hijos. Por ende, se asistió a una norma patriarcal debilitada y al tránsito hacia una feminidad más emancipada del dominio masculino.

Los discursos de feminidad y sus fracturas tienen expresión en las telenovelas colombianas, una de las telenovelas rupturistas en el relato de la feminidad tradicional, de acuerdo a Barbero es *El divino* (1987), basada en la obra literaria de Gustavo Álvarez Gardeazábal lleva el mismo nombre de ésta, dirigida por Kepa Amuchastegui. En esta telenovela no hay una composición familiar convencional, no hay una madre, la historia se desarrolla en un pueblo donde las mujeres tienen gran poder; “Frente a la empalagosa sensiblería de los amores imposibles que impregnan la telenovela tradicional, “el divino” descubre y junta una violenta sensualidad a una ancha y penetrante ambigüedad sexual” (BARBERO, 1992. Pág. 72).

Miosotis Cárdenas en su tesis de grado “Estereotipos Sexistas en el lenguaje de las Telenovelas: Análisis Comparativo de *Candela* y *Marielena*” (1995) aborda la feminidad en dos telenovelas de dos países, la telenovela *Candela* de Colombia y la telenovela *Marielena* de México ambas de la década de los 90, 1994 y 1995 respectivamente, mostrando que los discursos de masculinidad y feminidad son bastante divergentes, pese a tratarse de telenovelas de la misma década, muy cercanas en la fecha y de países latinoamericanos que comparten similitudes culturales, en la telenovela *Candela* se muestra una masculinidad donde los hombres expresan de manera más abierta sus emociones, sin temor a verse expuestos ante amigos, familiares y amantes, mientras en *Marielena* los hombres siguen respondiendo a patrones de masculinidad tradicional donde se presenta al hombre como rudo y tosco, la autora dice: al estilo “cowboy”, son temerarios y ocultan debilidades, en la misma vía, la feminidad en esta telenovela sigue estando anclada a un código moral que relaciona virtud y virginidad, donde el pasado afectivo y sexual femenino es determinante

para la pareja masculina, mientras que en la telenovela colombiana la mujer no es calificada por su vida sexual pasada y desempeña un papel más activo en lo laboral y sentimental.

Este ejemplo es una pequeña demostración de la distancia que existía entre la telenovela mexicana y la colombiana, ésta última que contemplaba una feminidad más ajustada al contexto de transformaciones sociales. La incursión de discursos de género menos tradicionales y más acordes con la democratización de las costumbres son notorios desde la década de los 80 y los 90, empero estos discursos sufren un retroceso en la primera década del siglo XXI con las producciones del narcotráfico.

Dentro de la década de los ochenta priman las producciones costumbristas donde pueden verse estas pequeñas trasgresiones a la feminidad tradicional, pero también se hacen otras telenovelas que no son necesariamente costumbristas, pero que sí esbozan el paisaje de las clases populares, colocando en papeles protagónicos representantes de las mismas. *Amar y vivir* es una de ellas, del año 1988, escrita y dirigida por Germán Escallón y Carlos Duplat, propone una feminidad más moderna, muestra una historia de amor donde la pareja buscan superar la pobreza, lográndolo desde diferentes caminos, esta telenovela cuenta la historia de una joven de extracción popular que trabaja en una plaza de mercado de la ciudad de Bogotá como vendedora y en sus ratos libres canta para los asistentes más por placer que como opción profesional, en ese contexto conoce a su enamorado quien ha emigrado del campo rumbo a la ciudad por un conflicto de tierras con un gamonal de su región de origen, se establecen en conyugalidad y forman un hogar, posteriormente él se vincula con el negocio de la mafia y va escalando posiciones, de igual forma ella escala posiciones pero desde la música convirtiéndose en una cantante reconocida.

Esa telenovela tuvo mucho éxito, por lo que su historia fue adaptada para cine y luego para formato betamax, dibujó el contexto de la plaza de mercado, como dice Barbero, los gestos, las costumbres, los usos de los sectores populares, a la vez que planteó un discurso de feminidad menos tradicional, más liberal, pues nos muestra la lucha de una mujer que sin la ayuda del marido va ascendiendo económica y socialmente como cantante, quien no apela al matrimonio para organizarse en pareja y quien es capaz de enfrentar a su pareja cuando éste quiere cohibirla de seguir su carrera como cantante, aun sabiendo que él ha hecho carrera en el negocio criminal y se ha convertido en un hombre peligroso, Irene la protagonista de esta historia no ve en el negocio de la mafia una forma cómoda de recibir dinero, ella no pretende depender del marido, en cambio por sus propios medios busca la solvencia económica; la protagonista femenina de *Amar y Vivir* no es ya la víctima del melodrama tradicional, es una mujer decidida, consciente de que de sí misma depende su porvenir, nunca recibe una fortuna por derechos de sangre, ni nada por el estilo, su éxito responde en exclusivo a su mérito y esfuerzo personal, el protagonista masculino tampoco es el héroe inocente de lo que se fragua en contra suyo, es un hombre consciente de sus decisiones, no termina en el mundo criminal por accidente sino por decisión propia y el saldo será pagado con la muerte en la versión para televisión y con la cárcel en la versión para cine.

Amar y Vivir es una de las primeras producciones que muestra la criminalidad y la violencia de las mafias en Colombia, en este caso en el mundo de las esmeraldas, pero su abordaje es muy distinto del de las producciones actuales sobre narcotráfico, pues el lugar desde donde se cuenta la historia es otro, la protagonista femenina no elige este destino, lo rechaza y confía en sus propias facultades intelectuales para superar su situación

económica, el protagonista masculino se involucra en este negocio pero no disfruta realmente de él, estar a cargo del negocio de las esmeraldas más que un premio a su fidelidad como lugarteniente es una posición de constante peligro y zozobra, que le cuesta perder a su propia familia, su círculo de amigos e incluso sacrificar su personalidad para asumir el nuevo rol; la telenovela nos muestra a un hombre que va siendo pervertido por el negocio de una forma dramática, en oposición, los protagonistas masculinos de *Las Muñecas de la Mafia*, narco-telenovela del 2009, tienen vocación de criminales, gozan de su estatus como narcos o lugartenientes de los mismos, su familia no tiene problemas morales, ni éticos con el oficio que estos desempeñan y menos con los crímenes que cometen, su cotidianidad parece estar plagada de lujos y situaciones superficiales, que lejos del dramatismo que deja *Amar y Vivir*, ridiculizan la tragedia del narcotráfico.

Otra producción que vale la pena destacar es la telenovela costumbrista de Fernando Gaitán *Café* (1994) la cual deja ver un personaje femenino rebelde encarnado en una campesina que se dedica a la recolección de café, funge como cantante y termina siendo secretaria de una empresa de la capital, igual que en la telenovela tradicional su personaje principal: *Gaviota* establece una relación amorosa con un hombre adinerado comprometido con una mujer de su clase; sin embargo *Gaviota* no es una mujer sumisa, ni que se venza fácilmente ante adversidades, en cambio logra cautivar a las audiencias por su personalidad recia, su carácter aguerrido y trabajador, como dice Diana Calderón:

La fuerza de dos mujeres por sobrevivir y salir adelante por la falta de un hombre, demuestra el estilo de vida que están asumiendo las nuevas generaciones femeninas colombianas por superarse, adquirir independencia de los hombres y triunfar profesionalmente, como lo hizo Gaviota. (CALDERÓN, 2008. Pág. 26).

Gaviota no es sólo una oportunidad para mostrarle al mundo un país cafetero a través de la vida campesina de los recolectores, sino además es la oportunidad de darle un rostro femenino a la lucha del campesinado por la sobrevivencia, al reto de asumir una familia de dos mujeres y los desafíos que debe afrontar una mujer joven recolectora en un medio machista y abusivo, una mujer que canta y es orgullosa de ello, su canto parece el desafío de las mujeres pobres que cargan una doble discriminación en un contexto clasista y machista, su canto es la voz profunda de quienes no la tienen, *Gaviota* es la reivindicación de una mujer que sabe divertirse con música, alcohol y fiesta manteniéndose al margen de los desmanes masculinos en este medio.

Tanto *Café* como *Amar y Vivir* muestra personajes femeninos complejos, que no se improvisan, porque más allá de lo fantasioso de la historia de amor entre un rico y una pobre en la telenovela *Café*, el personaje campesino fácilmente puede confundirse con una campesina cafetera de la vida real, de igual forma la protagonista de *Amar y Vivir* la vemos muchas veces en la plaza de mercado de *Paloquemao*, de las *Nieves* o de la *Candelaria* en Bogotá, cada personaje es único, lejos queda el estereotipo de la telenovela tradicional. Ambas son mujeres de las clases populares en el contexto colombiano moderno, la religión es poco significativa en su moralidad, su presencia es casi nula, mostrándonos un país que aunque se diga católico ha secularizado muchas prácticas, ambas forjadoras de un carácter recio que les permite reclamar un lugar en un mundo machista, clasista y excluyente.

En la televisión colombiana existen muchos ejemplos más de telenovelas y series que muestran las fracturas de la Feminidad Normativa Tradicional y que por ende se inscribirían en la Feminidad en Transición, la cual, como ya vimos, se caracteriza por mujeres más independientes de los hombres en términos económicos y emocionales,

poseedoras de una personalidad más obstinada, con deseos de auto-superación intelectual y laboral, con un código moral más flexible y sin presencia de la religión como agente regulador de su conducta.

No obstante, hacia la primera década del siglo XXI la telenovela colombiana se estrena en la tendencia de la narco-telenovela que lejos de continuar trasgrediendo los valores patriarcales tradicionales, ha profundizado un discurso de nueva dependencia económica de las mujeres hacia los hombres y de cosificación de las mismas; la telenovela colombiana ha tenido como escenario de inspiración la realidad socio-económica y cultural del país, siguiendo esta línea la narco-telenovela ha estado precedida de la penetración cultural del narcotráfico, lo que desarrollaré en el capítulo siguiente, con miras a dibujar ese panorama y poder anclar esta nueva tendencia en la telenovela con esa realidad.

En el capítulo siguiente veremos cómo el narcotráfico fue penetrando la sociedad en el campo económico, político y socio-cultural, por consecuencia influyendo en el tema que compete esta investigación: la regulación del género, en ese sentido el siguiente capítulo está dividido en dos apartados, el primero de ellos explica el alcance del narcotráfico en tres espacios Cali, Medellín y el norte del Valle y el segundo se refiere a la configuración de una narco-masculinidad y una narco-feminidad; en el sub-apartado de la narco-feminidad se realiza un paralelo entre la feminidad en transición enunciada desde la telenovela en el primer capítulo y la narco-feminidad resultante de la injerencia del narcotráfico en la década de los ochenta y noventa, hallando las coincidencias y diferencias entre ambas.

CAPÍTULO 2

NARCOTRÁFICO: PENETRACIÓN SOCIAL Y REGULACIÓN DE GÉNERO

2.1. Penetración social del narcotráfico Medellín, Cali y el Norte del Valle:

El narcotráfico es un negocio de tráfico ilegal de estupefacientes, el cual contempla desde del cultivo, la fabricación hasta la distribución de las drogas en los mercados; sus organizaciones suelen ser de carácter mafioso y poseen una infraestructura logística en recursos técnicos y humanos que les permite controlar el negocio, empero su condición de ilegalidad les lleva a recurrir a sobornos de todo tipo de funcionarios e instituciones y a la ejecución de acciones violentas. Según la investigadora Lilian Paola Ovalle (2010) el narcotráfico es un espacio social de constante lucha entre grupos y personas por el monopolio legítimo de dicho proyecto ilegal.

Por su parte, Fabio Castillo (1986) precisa algunos patrones bajo los cuales se aglutinan los miembros de una organización mafiosa, el primero se relaciona con la capacidad para manejar y operar en una zona, es decir, se constituyen pactos entre agentes que controlan una zona, los cuales posteriormente excluyen a otros posibles actores que interfieran en ella, el segundo patrón es la conformación de un clan familiar, lo que supone una ventaja frente a las amenazas externas y las fracturas internas por la estrechez de los vínculos que se establecen, otro patrón es el hecho de compartir actividades delictivas en una misma organización, la cual generalmente está regida por un gran padrino, y por último existe la

organización que se forma por grupos de “especialistas” los cuales prestan servicios específicos dentro de organizaciones grandes.

En Colombia han tenido lugar las organizaciones de tipo familiar que igualmente han dado pie a los otros tipos de formas de aglutinamiento. Grosso modo el narcotráfico en el país inicia con una primera bonanza de comercialización ilegal de marihuana, con los llamados “marimberos” de Santa Marta, sin embargo el Cartel de la Costa desapareció paulatinamente en la medida en que en Estados Unidos comenzó a cultivarse la marihuana llevando a que este cartel quedara reducido a esporádicos envíos. Posteriormente en la década del 70 surge el Cartel de Medellín a partir del contacto de algunos colombianos con las redes de traficantes de los Estados Unidos, una de las fichas claves en esos contactos fue Carlos Lehder y Griselda Blanco Restrepo y en la misma década surge el Cartel de Cali a partir de la Banda “Los Chemas” conformada por los hermanos Gilberto José “El Ajedrecista” y Miguel Rodríguez Orejuela, y por José Santacruz Londoño, alias “El Estudiante”.

La época de los carteles de Medellín y de Cali se enmarca en las décadas de los 70, 80 y 90; la década de los 70 ve surgir el negocio, la década de los 80 coincide con su esplendor, etapa de mayor acumulación de riquezas y donde se le reconoce internacionalmente como problema de afectación nacional e internacional y la década de los 90 cuando el cartel de Medellín se fragmenta, el cartel de Cali adquiere más interés para el Estado hasta declinar cuando los jefes máximos los hermanos Rodríguez Orejuela son capturados; a partir de lo anterior, una parte de sus colaboradores deciden armar su propio cartel en cabeza de Orlando Henao Montoya “el hombre del overol”, con centro de operaciones en el Norte del Valle, con epicentro en las ciudades de Cartago, Zarzal, Roldanillo, el Cairo y Tuluá, por

ello es conocido como el Cartel del Norte del Valle, éste tiene su desarrollo implementando una maquinaria criminal que participa en política y elimina a los líderes sociales en su contra, sólo es desmantelado hasta el año 2012, produciéndose hoy en día aún capturas; es importante destacar, que precisamente sobre este cartel y las mujeres vinculadas a sus integrantes, es que Andrés López y Juan Camilo Ferrand escriben la historia *Las Muñecas del Cartel*, novela en la que se sustentó la narco-telenovela *Las Muñecas de la Mafia*.

Los dineros de la mafia penetraron varios escenarios de lo social, desde la economía pasando por la política, el deporte, hasta la cultura y con ello, nos referimos a la popularización de sus valores y prácticas dentro de esferas sociales no necesariamente vinculadas con la actividad ilícita; esta penetración se genera incluso desde los comienzos del narcotráfico, con el Cartel de la Costa, dedicada a la producción y comercialización de marihuana.

La economía es permeada por el narcotráfico mediante inversiones y empresas de diversa índole que buscaron legalizar “lavar” dinero; uno de los casos más connotados fue la penetración de los dineros de la mafia de la Costa Atlántica “marimberos” en la llamada “ventanilla siniestra” del Banco de la República, donde estuvo implicado el expresidente Alfonso López Michelsen por sus vínculos familiares con la familia Dávila responsable de ese Cartel.

En el gobierno de Alfonso López Michelsen (1974-1978) se creó la “Ventanilla Siniestra” en el Banco de la República por la que ingresaron millones de dólares de la bonanza marimbera, confundidos con la bonanza cafetera, que por lo demás en buena parte correspondieron a contrabando del grano. (CASTILLO, 1987, Pág. 24).

Los narcos del Cartel de Cali, Miguel y Gilberto Rodríguez Orejuela adquirieron sus propios bancos, el *First Interamericas Bank*, de igual manera aprovecharon la flexibilidad legal de controles de la banca Suiza para legalizar sus recursos. El poder económico de los carteles de la droga se expande hacia el territorio político, con la participación abierta o encubierta en campañas políticas a nivel nacional, regional y local; a ese respecto hay que recordar la incursión de Pablo Escobar Gaviria, máximo líder del cartel de Medellín como congresista de la república suplente del político liberal Jairo Ortega durante la década de los ochenta, su expulsión del “Nuevo Liberalismo” al mando de Luis Carlos Galán por los vínculos de Escobar con el negocio ilícito de la droga, su apoyo a la campaña presidencial de Alberto Santofimio Botero y su participación del magnicidio del candidato liberal a la presidencia de la república en 1988 Luis Carlos Galán.

Así mismo, el Cartel de Cali apoyó a la campaña presidencial del expresidente Ernesto Samper, mediante su jefe financiero de campaña el señor Fernando Botero hacia la década de los noventa, lo que desencadenó el famoso “proceso ocho mil” que buscó investigar a los políticos vinculados con la mafia.

Por su parte, los narcotraficantes del Norte del Valle patrocinaron campañas políticas entre 1990 y 2005, de acuerdo a declaraciones brindadas a la corte suprema de justicia por parte de la ex-congresista Nancy Montoya, viuda de Ariel Rodríguez, alias “El diablo”, jefe de sicarios del jefe narco Hernando Gómez Bustamante alias “Rasguño”, durante 15 años “El diablo” manejó la política del departamento por instrucciones de su jefe, logrando que su esposa fuera congresista y haciéndose elegir él mismo concejal de Cartago en dos oportunidades, en el año 1993 y en el 2003, sin haber ejercido nunca; ganaron las elecciones para consejo y alcaldía del año 2000 con su movimiento *Dirigencia Popular*;

también el ex-representante a la Cámara y exalcalde de Cartago Luis Carlos Restrepo Orozco está hoy condenado por su colaboración con alias “El diablo”; hasta en su campaña para gobernador del Valle Germán Villegas compartió plaza pública con “El diablo”; en suma, la lista de políticos implicados es larga, lo que indica el grado de poder político que han manejado los carteles de la droga en Colombia. Esta infiltración política también es corroborada por John Eider Cano alias “Johnny Cano” quien en sus declaraciones en Estados Unidos, registradas por el periódico *el universal* agrega:

Hernando Gómez ponía el alcalde de Cartago y tenía injerencia con el que fuera a elegirse de Anserma. Los candidatos buscaban ser apadrinados por él. Si había dos candidatos, él (Bustamante) le daba plata al uno y al otro, pero ya sabía cuál era el que iba a quedar. (...) A mí personalmente me tocó sacar dineros de la organización entre 2001-2002 por orden del señor Hernando. Sé que 500 millones de pesos iban para el coronel Danilo. También le di plata a ‘Nacho’, entre 20 y 50 millones de pesos, para la campaña de doctor Horacio Serpa cuando las elecciones con el señor Uribe. Más o menos es esa suma pero no me acuerdo exacta-mente. (CANO, 2010, *el universal*.)

Esa participación directa e indirecta del narcotráfico y sus jefes en campañas, procesos y cargos políticos del país, evidencian una clara penetración del narcotráfico en la política colombiana, sin que se considere que haya sido cooptada en su totalidad, el narcotráfico tuvo un poder de intermediación importante sobre todo en la etapa más vigorosa de los carteles de Medellín y Cali, la década de los ochenta y noventa del siglo XX.

Darío Betancourt investigador especialista en el tema, realiza sus indagaciones sobre la situación en el Norte del Valle, aduciendo en su texto “Mediadores, Rebuscadores, Traquetos y Narcos” (1998), que la prosperidad del narcotráfico se debe en gran parte a la precariedad del Estado Colombiano, caracterizado por la debilidad en el monopolio de las

armas, la fragmentación política, la pugna entre las elites locales y el poder central, la emergencia de contrapoderes que resquebrajaron el poder central, situación que volvió borrosas las fronteras entre la criminalidad, la rebeldía social y la violencia política.

Esa debilidad del Estado en los componentes que menciona Betancourt es clave para identificar el poder de interferencia que tuvo el narcotráfico en el mismo, propagando sus formas de interacción social allende sus círculos de negocios ilegales. Siguiendo a Betancourt, la mafia en el Valle se apoyó en unas tradiciones políticas del departamento, donde primaban la intromisión de intermediarios entre las instituciones y el pueblo, y el ejercicio de la violencia en la resolución de conflictos, derivado del cruento pasado de violencia partidista que había acaecido en algunas regiones del Valle, sobre estos antecedentes se cimientan las organizaciones mafiosas del Valle para penetrar el Estado.

De hecho, los narcotraficantes entraron como un actor más a recrudecer la violencia política que vivía el departamento del Valle, asesinando a todo tipo de opositores políticos y sociales que constituyeran una amenaza al posicionamiento de sus intereses económicos y políticos, entre estos opositores figuraban todo tipo líderes sociales, populares, dirigentes de izquierda, sindicalistas, etc., lo que se justificó ante la opinión pública vinculándolos a grupos guerrilleros, es el caso del asesinato del connotado sacerdote de Trujillo Tiberio de Jesús Fernández Mafla, parte de una secuela de crímenes enmarcadas en lo que se ha denominado “la masacre de Trujillo” donde estuvo implicado el mayor del ejército Carlos Alirio Urueña Jaramillo.

La desaparición y asesinato del padre Tiberio Fernández Mafla el 17 de abril de 1990 fue el momento más aciago de los vividos por la población de Trujillo durante los días de la masacre. Fue la culminación momentánea de una seguidilla de crímenes —hoy, jurídicamente llamados “Hechos centrales de la masacre de Trujillo”— iniciados a finales de marzo de ese año por una alianza regional y temporal entre el Ejército, la Policía, paramilitares y narcotraficantes, supuestamente como acciones contrainsurgentes, que también sirvieron para perpetrar asesinatos de “limpieza social” y de testigos y para apropiarse de tierras y del control político del municipio (ALVAREZ, 2010).

Las organizaciones mafiosas también crearon y respaldaron aparatos criminales, en alianza con diferentes sectores con quienes compartían afinidad de intereses, entre los que figuran ciertos grupos agro-empresariales, sectores de extrema derecha y hasta miembros del Establecimiento; en ese sentido, hay una larga lista de estructuras y grupos de este tipo, desde el MAS (Muerte a Secuestradores), los PEPES (Perseguidos por Pablo Escobar) hasta agrupaciones paramilitares como las A.U.C (Autodefensas Unidas de Colombia).

De igual forma, la tensión entre los carteles dio origen a la declaratoria de guerra entre ellos, la que se llevó cabo mediante asesinatos selectivos y acciones terroristas de largo alcance protagonizadas por los carteles de Medellín y de Cali y posteriormente por el del Norte del Valle, dentro de este último sobresale el enfrentamiento entre Diego León Montoya y Wílber Varela, el primero desde la banda los *Machos* y el segundo de los *Rastrojos*.

Este es el caldo de cultivo de las organizaciones mafiosas, las cuales a través de la rápida acumulación económica, la consecuente movilidad social, el control político y territorial regulado mediante la violencia, ejercen soberanía en los territorios. Pero su influencia no

radica solo en los campos donde se encuentran los cultivos, sino que llegan a las ciudades donde manejan una red de relaciones sociales que les permite legalizar el dinero y que constituye el escenario de disfrute de la riqueza.

El Cartel de Medellín, el de Cali y posteriormente el del Norte del Valle con su poder económico y su incursión en política ejercieron una influencia notable en las dinámicas sociales urbanas de cada ciudad, apelando a la cooptación de adeptos en sectores sociales marginales sobre todo en el caso de Pablo Escobar y/o buscando alianzas con políticos tradicionales; de igual forma, encontraron en el apoyo al deporte una ruta para incrementar su popularidad y legalizar el dinero del narcotráfico.

Pablo Escobar acudió a los barrios marginales de la ciudad con el objetivo de conseguir base social útil para su seguridad personal y la de su negocio, incluso creando programas de asistencia social que le generaran adhesión, uno de ellos fue *Medellín sin Tugurios*; por su parte Carlos Lehder contribuyó a su departamento Quindío donando un avión. Según Betancourt los narcotraficantes se convirtieron en agentes que intervinieron en la modernización capitalista de sus ciudades, transformándose en actores sociales reconocidos.

Estas inversiones estuvieron acompañadas algunas veces con discursos políticos, es el caso de Pablo Escobar y Carlos Lehder los cuales demagógicamente criticaban la exclusión, reivindicaba a los marginados, atacaban a la oligarquía y en la caso de Lehder llamaba a la unidad latinoamericana en contra de los norteamericanos, este discurso arreció sobre todo cuando se puso en debate la extradición de nacionales a Estados Unidos. Estos discursos,

sumados a la intervención directa de los capos en los barrios, calaron en ciertas capas de la población, muchas personas de los barrios populares de la ciudad de Medellín tuvieron una filiación fanática a la figura de Pablo Escobar, miles de jóvenes se vincularon a su red, cumpliendo sus órdenes a cualquier precio y convirtiéndolo en un icono a adorar luego de su muerte, hay que destacar la concurrencia popular que tuvo su sepelio y todo el uso comercial que se le ha dado a su imagen. Como dice la investigadora Katherine Fraschia para el caso mexicano, en su texto “El personaje del narcotraficante según las Narcotelenovelas y los Narcocorridos” (2011):

Los Narcotraficantes pueden ganar respeto de la comunidad latinoamericana hasta distinguirse como patriotas que luchan contra un poder que se inmiscuye en asuntos privados. Villalobos y Ramírez Pimienta constatan que a menudo, el público mexicano tiene la opinión de que el narcotráfico es un beneficio: puesto que los narcotraficantes tienden a ser leales a sus comunidades, contribuyen a su desarrollo económicamente y materialmente por medio de crear empleos, construir escuelas, iglesias, calles, hospitales. (...) desde esta perspectiva se podría argüir por la tolerancia al narcotráfico (Pág. 26).

El Cartel de Cali también invirtió en Cali, pero a diferencia del Cartel de Medellín no tuvo un discurso político en contra del Estado, ni en contra de la oligarquía; apelaron en lugar de ello a invertir en las campañas políticas de distintos dirigentes con el fin de tener aliados que les permitieran proteger su seguridad y su negocio; adicionalmente los hermanos Rodríguez Orejuela vendieron una imagen más de corte empresarial, procurando ocultar su organización criminal; a su alrededor el Cartel de Cali reunió una serie de empresarios ilegales que se esforzaron por tener una imagen refinada, cosmopolita, recurriendo a diversas maneras para legitimar su poder, en razón de ello, su poder no sólo se ejerció mediante la coacción de la violencia física, sino además mediante el consenso; esta

estrategia es llamada por Liliana Paredes en su texto “Transformaciones e Interacciones del Narcotráfico desde la práctica de los años noventa” (2003), como “violencia seductiva” la cual no persigue el poder sólo desde la coacción violenta, sino desde el soborno y el consenso, una de esas formas, citada por el investigador Betancourt en su estudio de mafias en el Valle, es la llamada “matrícula” a la que recurren las organizaciones mafiosas del departamento:

(...) inscribir, amarrar, condicionar o presionar mediante pagos a comerciantes, empresarios, funcionarios, autoridades, militares, personalidades, artistas, deportistas y políticos, de los cuales queda una constancia mediante talonarios, recibos, listados de computador (ver listas de los maletines de los Rodríguez y la contabilidad de Pallomari) para comprometer y chantajear a los beneficiarios (BETANCOURT, 1998. Pág. 115).

Como ya se mencionaba anteriormente, el deporte fue un escenario privilegiado por los narcotraficantes para legalizar su dinero y acrecentar su popularidad, haciéndoles lucir como grandes benefactores sociales. El Fútbol, por su carácter masivo y la pasión que despierta en muchos colombianos fue uno de sus predilectos, de tal forma, que los narcotraficantes invirtieron en los equipos, repartiéndoselos entre ellos.

El Atlético Nacional tenía como su principal accionista a Hernán Botero Moreno (...) propietario del clásico Hotel Nutibara, controlaba por igual una empresa de éter, inversiones Nutibara, producto que casi siempre desvió hacia el narcotráfico. (...) Cuando Hernán Botero fue extraditado, el 15 de noviembre de 1984, la División Mayor del Fútbol Colombiano, Dimayor, un organismo privado que controlaba ese deporte en el país ordenó suspender los partidos de la fecha, en señal de duelo. (CASTILLO, 1987. Pág. 152).

Del mismo modo, el Deportivo Pereira de Risaralda fue controlado por el narcotraficante Octavio Piedrahita, el Club Deportivo Los Millonarios cayó en manos de Gonzalo

Rodríguez Gacha, alias *El Mejicano*. El Club América de Cali, fue propiedad de los hermanos Miguel y Gilberto Rodríguez Orejuela. “El episodio conocido en el mundo político como “La maleta de Fonseca” correspondió en realidad a la suma de US\$250 mil que enviaban los Rodríguez para comprar el resultado de un partido de la Copa Libertadores de América”. (CASTILLO, Pág. 157).

Así, los narcotraficantes no sólo lavan sus activos, sino que empiezan a ser reconocidos y apreciados sus capitales en varios círculos sociales que se benefician de ellos, a tal punto que las ciudades epicentros de sus actividades e inversiones llegan a renombrarse como ciudades de la droga. Conforme a Camilo Mayor en su investigación “Cali, “Capital mundial” ... del narcotráfico: una imagen urbana que llegó de afuera” (2010), el narcotráfico adquiere tal fuerza que se convierte en la representación urbana de Cali, desdibujándose la presencia de las instituciones políticas locales, en ese sentido, se pasó de la Cali cívica, ciudad del deporte, a la Cali del narcotráfico, cuyo epíteto empezó a usarse internacionalmente.

Esta intromisión de los narcotraficantes en la sociedad fue recibida desde diferentes posiciones por las élites locales, por una lado la clase alta de Medellín se resistió a admitir dentro de su círculo social a un hombre de clase baja ahora convertido en un millonario, por lo que se le niega el acceso al club social más importante de la élite local, ante ello Pablo Escobar responde creando el propio y multiplicando la vistosidad de sus propiedades, en ello radica el carácter exhibicionista de los narcotraficantes que expone el investigador Carlos Mayor; ante el rechazo, los capos siempre responden ruidosamente, este renuencia a Escobar se convertirá en terror cuando el capo le declare la guerra a la oligarquía. La elite caleña es un poco más permisiva con los narcotraficantes, como se mencionó, el Cartel de

Cali no se presentó como una amenaza a la clase política, en la medida en que logró mezclarse con ella y vender una imagen empresarial educada, que los posiciona como los “nuevo ricos” como lo subraya la investigadora Ovalle:

De hecho los carteles logran penetrar el poder político desde sus diferentes estrategias, lo que obliga a las elites a una aceptación complaciente o no de los nuevos ricos. Entre 1970 y 1980 se reconfigura el poder en Cali, las clases altas vallecaucanas deben compartir privilegios con los “nuevos ricos” (2010).

De acuerdo al analista político Jairo Libreros (2011) el narcotráfico colombiano, especialmente en el Valle del Cauca hacia la década de los ochenta y noventa logró coaptar el Estado, a su parecer en forma similar como lo tiene hoy en día capturado el narcotráfico mexicano al suyo; lo que tiene serias implicaciones en la legitimación de sus acciones ilegales y su perdurabilidad en el tiempo.

En los últimos 20 a 25 años los hijos de los mafiosos compartieron pupitre, salas de universidad, clubes sociales, iglesias con los hijos de los magistrados, de los ministros, de los senadores, de los principales funcionarios de los sectores judiciales, de la fuerza pública y demás estamentos públicos. Cuando se llega a ese proceso en donde comparten pupitres personas que vienen de diferentes extractos sociales, pero de manera especial de diferentes actividades criminales, llega un momento en el que esas sociedades empiezan a integrarse y vos vas a tener en el corto plazo, que es lo que ocurre en estos momentos, a fiscales, investigadores judiciales, políticos en accenso, que saben muy bien que su compañero de universidad se encuentra en este momento, no digamos que en la clandestinidad, pero sí dirigiendo de una manera oculta negocios internacionales dedicados a la droga, en esa medida, ese proceso de captura del Estado (...) ha sido un proceso con ciertos visos de legitimidad porque hicieron parte de una misma sociedad, por ello es tan difícil sacar adelante un proceso de lucha contra el narcotráfico con medidas preventivas sociales y demás en materia de seguridad. (Minuto 6:45).

De esta forma el narcotráfico penetra las elites locales e invade los espacios urbanos, haciéndose difícil de discernir su particularidad, mezclándose sus prácticas sociales con las prácticas hegemónicas de otrora, perdiendo su carácter marginal e imponiéndose.

El boyante negocio del narcotráfico y su exhibición en autos, mansiones, caballos, mujeres, fiestas y lujos transmite la idea de que es posible lograr el éxito económico en poco tiempo, asumiendo lugares directa o indirectamente en los cárteles, la imagen de que el narcotráfico trae prosperidad y progreso económico se instala en la radio y en los círculos sociales, la construcción se acelera y hasta los artistas tienen demanda constante de los narcotraficantes que solicitan retratar su riqueza, cabe destacar la petición del narcotraficante Carlos Lehder al artista Rodrigo Arenas Betancourt de realizar una estatua del cantante John Lennon, ídolo del narco, la cual se convirtió luego en sitio turístico de la ciudad de Armenia.

Sergio Rueda, investigador sobre la conexión entre arte y narcotráfico en Colombia, en su obra “Una Línea de polvo: Arte y drogas en Colombia” (2008), subraya que durante ese periodo los precios del arte se dispararon y los artistas vendían sus obras por cuantiosas sumas, soslayando quienes fueran sus compradores, además en entrevista para el programa *Cultura Capital* anota:

A partir de los años noventa cuando irrumpe el dinero del narcotráfico hay una muy fuerte, digamos, entrada de estos capitales, como sucede en el deporte, porque el arte se presta mucho a crear valores ficticios, digamos, ponerle precio a una obra de arte y a un artista, tiene unas condiciones muy diferentes a ponerle precio a un banano, o a un carro, donde median unos valores simbólicos muy diferentes y que se pueden prestar para la especulación, de esta forma, uno puede ver que en

Colombia el arte sigue siendo muy caro, es de difícil acceso y es una de las consecuencias, entre muchas, negativas del gran negocio ilegal de las drogas que tenemos. (Minuto 4:52).

Tanto Rueda como Omar Rincón mencionan el surgimiento de una narco-estética cuyo poder de irradiación es poderoso, Rincón lo precisa en su artículo "Narco.estética y narco.cultura en narco.colombia" (2009), como: "una estética que se cruza e imbrica con la cultura y la historia de Colombia y que hoy se manifiesta en la televisión, en el lenguaje, en la arquitectura" (Pág. 147).

En ese orden lógico, podemos decir que la promoción de equipos de futbol, el encargo de obras de arte, las obras de construcción, entre otros, constituyen formas que usaron los capos para mostrarse y al hacerlo legitimar su poder, como decía Carlos Mayor, el primer agente promotor de Cali como ciudad del narcotráfico fueron los mismos narcotraficantes, en un afán de protagonismo y reconocimiento.

Esta visibilización de las obras del narcotráfico contribuyó a generar una opinión positiva frente a ellos que termina justificando sus acciones criminales, soslayando su impacto e instalando sus premisas antiéticas como principios ciudadanos; en ese sentido, tiene acogida la idea del dinero fácil valiéndose de cualquier medio, la burla a la ley es un acto de heroísmo, los fraudes al Estado se convierten en narraciones épicas; todo vale para lograr el éxito social que se concentra en el dinero, todo tiene su precio dicen los narcos, ese orden de lo ilegal comprende desde la piratería, el narcotráfico, el lavado de activos, la venta de sexo y la criminalidad. De manera que sus valores culturales pasaron de la marginalidad subcultural a ser cada vez más parte de las culturas hegemónicas de las respectivas ciudades, mediante un hibridaje no muy fácil de desenmarañar y que continúa dándose en nuestra actualidad.

Es importante resaltar que el narcotráfico se encuentra con la cultura de consumo, éste emerge con fuerza en un momento que es trascendental para la economía colombiana y es la implementación del modelo económico neoliberal, modelo que figura como la máxima exaltación del capitalismo y su política de consumo; paradójicamente los narcotraficantes tienen un estrecho vínculo con la cultura estadounidense, no sólo por haber recibido de estos sus primeras inducciones, como en el caso de Lehder que viajó a Estados Unidos donde tuvo contacto con el universo de la droga y de allí se ancló al negocio, ideando las primeras rutas y trayéndolo a Colombia, sino además porque copian de allí su estilo de vida consumista:

La cultura del consumo, propia de un país capitalista como Estados Unidos fue incorporada por el traqueto y asociada a sus tradiciones culturales. El cine y la televisión han sido otro medio de incorporación de la cultura norteamericana. En los jóvenes hay una adhesión a los personajes míticos del cine de aventuras como Rambo o Terminator. Símbolos del poder y la destrucción, guerreros de los tiempos modernos, han creado la ilusión de que la justicia es obra de la destrucción (SALAZAR, 1992. Pág. 121).

En síntesis, se puede decir que la penetración social del narcotráfico se da desde diferentes aristas, en primer lugar con el control del negocio en los campos y pueblos, aprovechando la debilidad de las instituciones del Estado en la zonas y la tradición violenta para resolver los conflictos; en segundo lugar con la inversión de capitales en las ciudades que fueron epicentro de los carteles, como por ejemplo Cali y Medellín; y en tercer lugar con su figuración como benefactores, líderes empresariales y políticos en las representaciones sociales de las ciudades. Esta penetración social del narcotráfico tiene consecuencias más profundas, ya que mediante estos mecanismos, las prácticas del narcotráfico se normalizan instalando una ética del dinero fácil, un estilo de vida del derroche y la ostentación y una

regulación de género cimentada en la asimetría entre los géneros, veamos entonces cómo se configura dicha asimetría.

2.2. Regulación de género y Narcotráfico:

Como se dijo en el apartado anterior el narcotráfico es un fenómeno que permea la sociedad en su conjunto, por lo que influye en la regulación de género existente generando sus propios requerimientos en la masculinidad y en la feminidad; al principio se piensa el narcotráfico como una subcultura, pero su influencia en la economía y la política posibilita la expansión de sus valores culturales, de modo que la forma cómo el narcotráfico concibe las relaciones de género deja de ser un estilo propio y se configura en un discurso de poder que la sociedad termina por aceptar lentamente; y esa aceptación obedece al hecho de que el discurso de género del narcotráfico no es completamente ajeno a la regulación hegemónica en Colombia, la feminidad y masculinidad oficial y la que demanda el narcotráfico tienen fuertes puntos de coincidencia posibilitando su hibridación y legitimación. Esas coincidencias estriban en que ambas regulaciones se sustentan en los valores patriarcales imperantes en la regulación de género en Colombia, la cual data de su nacimiento como país; donde a lo masculino le corresponden unos roles determinados mientras lo femenino es pensado como lo opuesto a ello, lo carente de ciertas condiciones de lo masculino, estructura ideológica muy documentada en la literatura feminista occidental.

Pese a las coincidencias ya mencionadas, las feminidades y masculinidades oficiales en el país fueron modificándose en consonancia con los cambios culturales generados en el

tiempo y sobre todo los que han acaecido durante el siglo XX; conforme las mujeres han alcanzado derechos civiles y políticos anteriormente vedados y los hombres se han visto abocados a repensar su relación con el género femenino, de manera que los roles sociales se han ido modificando y con ello la cultura ha sido más dinámica.

En este trabajo estos cambios los hemos ido documentando a la luz de su influencia televisiva en las telenovelas de la década de los ochenta y noventa, empero cuando arriba el narcotráfico como discurso de poder la regulación de género oficial en Colombia se ve sujeta a la incidencia de este fenómeno, sufriendo un claro retroceso en su avance de democratización en las relaciones de los género, pues cuando se hace alusión a las feminidades y masculinidades propuestas por el narcotráfico lo que se observa es que éste recrudece la diferencias entre los mismos, reencauchando los valores tradicionales del patriarcado, donde lo masculino es lo dominante, lo fuerte y lo femenino es lo pasivo, lo débil, como es lógico lo patriarcal en el narcotráfico está mediado por la economía de consumo y todo su andamiaje de cosificación y sexualiación de lo femenino como argucia mercantil y publicitaria.

Esta notable influencia del narcotráfico en las feminidades y masculinidades oficiales configura este tópico como una problemática necesaria de abordar en los estudios sociales, acudiendo a indagar los matices que toma al volverse un discurso televisivo de poder mediante la telenovela; mecanismo que le permite irradiar con más fuerza en la población, legitimándose como paradigma a seguir. En respuesta a lo anterior en los apartados subsiguientes describiremos los rasgos principales de la masculinidad y la feminidad en el narcotráfico, llamándolas Narco-masculinidad y Narco-feminidad, explicando sus puntos de enclave con los discursos oficiales de género.

2.2.1. Narco-Masculinidad:

De la misma forma cómo ocurre en la feminidad, en la masculinidad hay un discurso de poder que impera sobre otros estableciendo la masculinidad normativa o masculinidad hegemónica y es definida en estos términos en cuanto subordina otras formas de vivir lo masculino, otras masculinidades que hacen parte de discursos subalternos; el investigador Regen Foley en su texto “La Narco-Cultura y su impacto sobre la masculinidad hegemónica en Colombia” (2011) concibe la masculinidad hegemónica como un modelo ideal al que pocos hombres llegan cabalmente pero de la cual buscan participar muchos; establece una relación directa entre masculinidad hegemónica y poder:

Hay una relación inseparable entre el poder y la masculinidad hegemónica. El poder se define como la capacidad para dominar, censurar, reprimir, controlar o subordinar los actos, deseos, y los espacios del otro, de aquel que no lo tiene. Estas relaciones de poder resultan de desigualdades, divisiones y desequilibrios en la sociedad o en un sector de la sociedad. (Pág.15).

La masculinidad en Colombia hasta la década de los sesenta del siglo pasado, estuvo vinculada a la proveeduría económica de la familia, a la ocupación del espacio público, al ejercicio de paternidad como señal de hombría y forma de darle continuidad a un legado proveniente del patriarca, a la focalización de la autoridad en el padre, y a la promoción de una personalidad rígida, dominante, autoritaria, poco sensible, donde la mujer ocupaba un rol subalterno, cuyo cuerpo era posesión del padre y del marido.

Sin embargo, esta masculinidad sufrió fracturas a lo largo del siglo XX, conforme la mujer fue accediendo de manera creciente a derechos civiles y políticos con su incursión en el espacio público y la des-jerarquización de las relaciones personales y familiares. Ante estos

retos femeninos, la masculinidad fue ajustándose, sin subvertir completamente los preceptos patriarcales, en cambio negociando el poder; en ese orden de ideas, de acuerdo a los estudios de Yolanda Puyana sobre familia en Colombia, en su libro: “Padres y Madres en cinco ciudades colombianas: cambios y permanencias” (2003), la familia fue transformándose, dando origen a diversos tipos de familia, agrupadas por Puyana en tres categorías: la familia tradicional, la familia en transición y la familia en ruptura, señalando la segunda tendencia como la de más incremento en la población sobre todo en lo que respecta a las clases medias; este tipo de familia implica una masculinidad más proclive a la concertación que a la imposición, más afectuosa con los hijos y renuente a la corrección de infracciones mediante la violencia, que contempla colaboración con las tareas domésticas sin asumir completamente la responsabilidad de las mismas.

Estos cambios fueron reflejados en las telenovelas y series de televisión de la década de los ochenta y noventa, como por ejemplo: *De pies a cabeza* (1993), que se dio a la tarea de mostrar la sexualidad adolescente, la incursión femenina en los equipos de fútbol; *Padres e Hijos* (1996), que nos permitió ver mujeres ejerciendo la proveeduría económica y relaciones más democráticas en la familia, todo ello como muestra del avance paulatino de masculinidades reformadas. Aun así, no puede aseverarse que el patriarcado se haya derrumbado, pues como dice la antropóloga especialista en familia Virginia Gutiérrez de Pineda, autora citada en el libro de Puyana: “Al alterarse las reglas del juego, la mujer hacerse autoválida y generar ingreso, desapareció el principio económico de la desigualdad de los sexos, pero no la discriminación cultural” (PUYANA, 2003).

No obstante, la cultura del narcotráfico, cada vez con más aliento, se fortaleció en la década de los ochenta y noventa en ciertos sectores sociales que no representaban precisamente

grupos de vanguardia en la sociedad, en cambio emergió en las zonas más retraídas de la misma, en el marco de la delincuencia y la criminalidad, conduciendo a retrotraer prácticas patriarcales, convirtiéndolas en un discurso de poder con cada vez mayor injerencia y que termina por permear la producción televisiva colombiana; en ese orden de ideas, hablamos de una narco-masculinidad donde predomina el hombre guerrero, temerario y heterosexual; como dice Foley "Unos de los factores más importantes de la masculinidad hegemónica contemporánea es que se enfoca en lo heterosexual y la forma clave de subordinación es lo homosexual". (FOLEY, 2011. Pág. 17). La narco-masculinidad está vinculada con la hiper-masculinización de los valores patriarcales se construye en oposición a lo femenino y castiga en lo masculino los rasgos considerados femeninos.

Adicionalmente en el marco del mundo criminal el valor patriarcal del hombre guerrero se profundiza merced a las armas y a los niveles de violencia a los que recurre para salvaguardar su negocio en el mundo ilegal tanto de la amenaza externa que involucra persecuciones y capturas de los organismos de justicia nacional e internacional, como de la amenaza interna que contempla demostraciones de fuerza en un fuerte sistema piramidal que supone una estructura criminal, así como delaciones y conspiraciones; de modo que este panorama hace más patente la asimetría entre lo femenino y lo masculino.

Alonso Salazar (1992) en su investigación sobre subculturas del narcotráfico en Medellín, ubica algunos personajes propios de ciertos mitos urbanos que sirven como referentes de masculinidad en el mundo criminal de la ciudad de Medellín, dentro de ellos ubica al "guapo" caracterizada por ser aventurero, pendenciero y machista, éste proviene de las zonas rurales de Antioquia es especialista en el machete, posteriormente ese "guapo" toma

el apelativo del “varón” y el “camaján” quienes usan el puñal y finalmente estos se traducen en el “pistoloco” y el sicario.

Conforme a Salazar, el “camaján” es el primer delincuente urbano, tiene un lenguaje particular y recibe la influencia del lunfardo argentino, su vestimenta se caracteriza por los colores vivos, zapatos de charol y pelo con gomina, bien vestido, rumbero y conquistador, este personaje es el primer reclutado para el trabajo de la mafia; dentro de su código de comportamiento individual se encuentra no ser delator, el gusto por la música antillana, sobre todo la salsa, es recursivo con las palabras y efectivo en la conquista de las mujeres. Estos personajes son codiciosos, tienen una perspectiva bastante pesimista del futuro, no saben en qué momento pueden caer muertos o capturados, por eso viven el presente desde el exceso. La violencia es algo indispensable como forma de mediación en sus prácticas sociales; estos personajes propios del mito urbano antioqueño sirven como insumo para clasificar ciertos rasgos de la narco-masculinidad que serán ahondados en el tercer capítulo, teniendo como referencia los personajes de la narco-telenovela *Las Muñecas de la Mafia*.

En resumen, la narco-masculinidad es la hipermasculinización de los paradigmas patriarcales, no se divorcia de ellos, más bien los recrudce, pasando por encima de los avances democratizadores logrados en las interacciones de género, fruto de la obtención de derechos civiles y políticos, así como de la liberalización de las costumbres; como el término lo indica esa exacerbación de la masculinidad se da en el marco de una economía ilegal que es el tráfico de drogas.

2.2.2. Narco-feminidad:

La narco-feminidad es la feminidad que se construye en el mundo del narcotráfico y cuya fuerza y normalización es visible en otros espacios urbanos no directamente relacionados con el negocio como: restaurantes, cines, iglesias, centros comerciales, instituciones públicas etc. Empezaremos por describir en qué términos se concibe la feminidad en la esfera del narcotráfico y posteriormente se comparará con la feminidad en transición.

Al igual que la narco-masculinidad la narco-feminidad reencaucha los viejos valores del patriarcado, que opone los géneros otorgándole a cada uno condiciones y roles sociales antagónicos; las mujeres son objetos del deseo de los narcos, son definida por el sexo, su sexualidad es la vía de acceso al amor y funciona como un bien comercializable que puede otorgarles éxito económico y status social, muchas de ellas buscan casarse con narcos o por lo menos convertirse en su amante predilecta, los hombres del narcotráfico pagan cualquier precio por obtener a las mujeres deseadas, a quienes consideran un trofeo, cuyo valor es mayor en la medida en que la mujer se ajuste mejor a las políticas de belleza que demanda la narco-estética; de sus mujeres, los narcos exigen que se mantengan bellas, deseables, fidelidad irresoluta y dedicación exclusiva incluso a costa de amenazas de muerte si es necesario.

Un ejemplo de estas mujeres es Yovanna Guzmán quien se enmarcó en la idea de la mujer-trofeo, compartió con el narcotraficante Wilber Varela alias “Jabón” perteneciente al cartel del norte del Valle. Su historia al principio está teñida de romanticismo y lujos, pero

posteriormente Yovanna relata cómo se desilusiona al darse cuenta que es una mujer-trofeo más y no puede terminar su relación porque es amenazada de muerte, incluso el narcotraficante le manda a hacer un atentado, donde le disparan en las piernas con el objetivo de dejarla discapacitada, Guzmán menciona su experiencia en una entrevista concedida a la *Revista Elenco*:

Me trató como a una princesa, siempre buscaba complacerme, era muy especial y eso hizo que yo me apegara. Además estaba sola y él fue un apoyo emocional (...) Ellos únicamente sienten que uno les pertenece. Al principio fue el deslumbramiento, luego me enamoré y con el tiempo quería tener un hogar, una familia. Pero él no era de vivir con alguien. Eso sí, me llamaba todos los días, estaba pendiente de todos mis movimientos (...) ¡Claro! era como tener encima a la DEA o a la CIA. Ellos son muy celosos. Muchas veces en este medio se mete mucha gente que por congraciarse con ellos les informan todo. Con el tiempo supe que tenía muchas mujeres. Para ellos es un reto conseguir a la mujer que les atrae. Lo que quieren es tenerla y manejarla, que ella no tenga otras salidas, que dependa solamente de ellos y como se van metiendo en la parte sentimental, uno se va involucrando y ya no puede hacer nada” (GUZMÁN, 2011).

Los casos de mujeres-trofeo abundan en el país tanto en el reinado nacional de belleza, como en reinados menores y concursos de modelaje, ejemplo de ello son la señorita Colombia de 1974 Martha Lucía Etcheverry quien se casó con Miguel Rodríguez Orejuela del cartel de Cali, la ex reina de 1981 María Teresa Gómez Fajardo casada con Dayro Chica antiguo miembro del clan de los Ochoa en Medellín; la ex-reina Maribel Gutiérrez Tinoco quien fuera señorita Colombia en 1990 con el apoyo de su novio Jairo Durán alias “El Mico”; Luz Adriana Ruiz reina del año 1993 quien contrajo nupcias con Justo Pastor Perafán, la modelo Sandra Murcia esposa de Efraín Hernández, alias “Don Efra”, conocida como “Miss Coca”, quien además facilitó el ingreso de la coca a Francia; la actriz y modelo Natalie Ackerman, Señorita Atlántico del año 2000, estuvo relacionada con Wílber Varela,

alias “Jabón”; la desaparecida Lilian Andrea Lozano ex-reina nacional del bambuco, quien salía con Fabio Vargas, torturada y muerta a balazos junto con su compañero en el año 2009; la presentadora de noticias Virginia Vallejo quien fuera amante de Pablo Escobar.

Estas mujeres respondieron a los requerimientos estéticos de los narcos, su cuerpo fue administrado como el bien más preciable y determinante en la conquista de un narcotraficante, participando de todo un conjunto de políticas de belleza y estética corporal, enmarcada en la narco-estética definida por Rincón (2009) de esta manera: “Hay una narco-estética ostentosa, exagerada, grandilocuente, de autos caros, siliconas y fincas, en la que las mujeres hermosas se mezclan con la virgen y con la madre” (Pág. 147).

Guiadas por la narco-estética las mujeres acudían a los productos de la mercadotecnia del cuerpo, cirugías estéticas, moda ostentosa y ajustada, fajas reductoras, entre otros, consumos que se conectaron con la economía de consumo capitalista y con la tradición patriarcal y androcéntrica colombiana. En ciudades que fueron epicentro del narcotráfico como Cali, la red de los Rodríguez Orejuela creció de manera exorbitante en la década de los 80 y 90, esta familia pasó a ser una de las más representativas de la ciudad, se hablaba con respeto y admiración de ellos en las emisoras radiales de Cali, descollando como los “nuevos ricos”, inversores y constructores en la ciudad, por lo que muchas mujeres empezaron a vincularse a su red de apoyo.

Según las investigadoras Lilian Ovalle y Corina Giacomello en su artículo “La mujer en el “narco-mundo”. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino” (2006),

los roles desempeñados por las mujeres en el mundo del narcotráfico se limitan a su condición de género porque es un mundo marcado por un machismo exacerbado; dentro de estos roles, las autoras identifican a las Narco-madres, las Narco-esposas y a las Narco-hijas, señalando el gran estigma que cargan éstas en escenarios como instituciones educativas y ámbitos laborales no directamente relacionados con el tráfico ilegal; un estigma que va acompañado del alejamiento de la red social y el señalamiento.

En ese sentido, estas mujeres enfrentan tanto el peligro de posibles retaliaciones de los enemigos de sus parejas, hijos o padres; la persecución de organismos de justicia, que suele considerarlas como el talón de Aquiles de los perseguidos, el comportamiento voluble y especialmente violento de su familiar masculino, que podría llegar a la agresión física en el caso de experimentar celos frente a sus parejas, autoritarismo con las hijas ante las que marcan especial relación de territorialidad, y en el caso de las madres de los narcos, experimentan la incapacidad de tener decisión propia y estar siempre a la espera de lo que ordene su hijo sobre su desplazamiento y dinámicas de vida.

En términos generales, el negocio del narcotráfico está fuertemente guiado por la diferenciación de género donde a lo masculino le corresponde el rol activo dentro del negocio, en tanto que a lo femenino se le asigna un rol pasivo; sin embargo en ciertas ocasiones algunas mujeres han subvertido la norma, llegando a ser cabecillas del negocio, una de ellas fue Griselda Blanco Restrepo considerada una matriarca de la droga en la década de los ochenta, conocida como la Reina de la cocaína, fue una líder del Cartel de Medellín, muy cercana a Pablo Escobar, se dedicó al negocio entre 1970 y 1980. Procede de Santa Marta de un hogar descompuesto, hija de una criada, quien queda embarazada del

patrón y es expulsada de la hacienda, sufre maltrato intrafamiliar y huye de su casa, se traslada a Medellín y desde temprana edad empieza a delinquir; a los 11 años comete secuestro y asesinato de un niño de clase acomodada, después pasa por 3 matrimonios y 4 hijos, migra a Estados Unidos donde se inicia en el negocio de la cocaína, haciendo un poderoso capital, es capturada y deportada a Colombia, finalmente es asesinada por motociclistas en el 2012. Igualmente otras narco-mujeres están jugando un rol en la planeación y comercialización del producto, a ese respecto destaca el caso de la colombiana Angie Salamanca recientemente capturada en Argentina; en ese tenor, las narco-mujeres ya no tienen dedicación exclusiva al esposo, al hogar y a los hijos, puesto que han ido incursionando en el negocio, desde el testaferrato, el lavado de activos, el transporte y la comercialización de la droga, en el diseño de rutas y estrategias para el negocio e incluso en el comando del cartel mismo. Todo lo anterior ha reconfigurado su lugar y relaciones de poder en los carteles, desembocando en que la narco-feminidad no sea la misma de la época del cárteles de los ochenta y se haya dinamizado. Adicionalmente la narco-feminidad actual acerca más a las mujeres al ejercicio directo de la violencia, como suele ser más visible en el caso mexicano, las narco-modelos acompañan sus prótesis mamarias con armas de fuego, parecería que estamos ante una nueva generación de guerreras, o mejor sería llamarlas guerreras.

México lleva ventaja en ese punto con respecto a Colombia, hay mujeres encabezando carteles y numerosas seguidoras de ellas que combinan sexo y violencia en su vestir, en su actuar, cabe destacar el caso de las denominadas “Buchonas”, cuyo nombre se deriva de ser las compañeras del pez gordo o buchón: el capo y a la vez de su gusto por la rumba y el whisky *Buchanan's*, sin embargo, son presas de los más repugnantes y repudiables

asesinatos que las castiga con una sevicia especial donde la violación, la mutilación, el corte del cabello son evidencia de un atentado específico hacia las prácticas estéticas de la feminidad normativa, incrementando las cifras de feminicidio en ese país. Por su parte Colombia ha empezado a presentar casos de mujeres ejerciendo la violencia sobre todo en espacios televisivos, a ese respecto cabe destacar la película y narco-telenovela *Rosario Tijeras* (2010), no obstante está única producción que muestra a una mujer ejerciendo un rol activo como sicaria, contrasta el sinnúmero de narco-telenovelas que mayoritariamente muestran a las mujeres en un rol pasivo frente al uso de la violencia, ejerciendo sólo como novias, esposas y amantes.

No obstante, lo anterior no significa la equiparación de los géneros, pues siguen supeditadas a la normativa de belleza reguladora de la narco-feminidad, incluso la mayoría han heredado el negocio vía familiar por ausencia de un sucesor masculino, o después de la muerte de su esposo, quien ha confiado sus negocios a su cónyuge ante la continuas traiciones internas afrontadas por los narcotraficantes en su medio.

Hay que señalar que la normativa de la narco-feminidad a lo largo de estas décadas no se ha mantenido estable, pues en el caso de narcotraficantes de la década de los ochenta pertenecientes a la cultura antioqueña, la mujer estaba más fuertemente dualizada en la tradicional y patriarcal dicotomía entre la madre y la prostituta; la madre era considerada una santa y la esposa se santificaba al tener los hijos, conviviendo la doble moral patriarcal. Empero, en el marco de la liberalidad sexual de la modernidad y la posmodernidad, los narcotraficantes actuales son más flexibles en ese terreno, y la figura santificada de la madre no sale a relucir, probablemente en una segunda o tercera generación de narcotraficantes, la madre antes de ser narco-madre ha sido narco-esposa y ha pasado por

un periodo de cosificación sexual y administración corporal en función de ingresar en el narco-mundo, quizá Griselda Blanco podía lucir como una mujer elegante, pero no necesariamente cosificada a nivel sexual como una narco-esposas actual.

En ese sentido, Magdalena parece haber superado a María, y existe mayor tolerancia social hacia el exhibicionismo de la narco-madre y un comportamiento más liberal; pero en realidad se trata de un espejismo y estas mujeres al estilo del más crudo patriarcado existen para satisfacer al varón.

En suma, Colombia ha vivido treinta años de narcotráfico, con grandes carteles al mando de poderosos y peligrosos jefes, capturas, extradiciones, infiltraciones de dineros ilícitos en campañas presidenciales, agudizamiento del conflicto armado en lo que se ha conocido como narco-paramilitarismo, que dan como resultado la penetración del narcotráfico en la sociedad, la estigmatización del país en el extranjero y que las prácticas culturales del narcotráfico se hayan ido normalizando; lo cual dificulta delimitar las fronteras entre lo que éramos como culturas antes del fenómeno criminal y lo que somos ahora, como dice la investigadora Ovalle (2006):

De hecho, las fronteras entre la ‘narcocultura’ y las culturas oficiales se presentan bastantes borrosas y se pueden enumerar varios ejemplos para corroborar esto. El derroche, la opulencia, la trasgresión, el incumplimiento de la norma y el machismo son, entre otras, prácticas sociales continuamente asociadas al ‘narcomundo’; sin embargo, vemos que en todas ellas son en mayor o menor medida prácticas recurrentes en las culturas oficiales (Pág. 299).

Y ello tiene que ver con la conexión entre narco-masculinidad y patriarcado, bajo el desconocimiento de los avances democráticos en materia de derechos civiles y políticos

alcanzados por las mujeres durante el siglo XX, lo que alteró la formas de vivir la feminidad en el país, en oposición el narcotráfico reencaucha viejas prácticas apoyándose en la violencia simbólica que implica la cosificación y fetichización del cuerpo femenino promovida por la sociedad de consumo, lo que a la postre permite que estas prácticas culturales tengan vigencia y estén sujetas a cierto dinamismo.

2.3. Feminidad en Transición y Narco-feminidad distancias y puntos de convergencia:

Descrita la narco-feminidad en el apartado anterior, en este apartado profundizaré en el concepto de **feminidad en transición** expuesto en el capítulo anterior, con el objetivo de encontrar los puntos de convergencia entre una y otra y poder desentrañar mejor el proceso de normalización de ciertas prácticas de la feminidad.

La feminidad en transición implicó la entrada activa de las mujeres a la educación, al mercado laboral, lo que le dio más independencia económica del hombre, replanteó la dinámica de las relaciones familiares y de pareja, des-jerarquizaron algunos roles, dando paso a una masculinidad que se comprometió más a nivel afectivo con los hijos, acudiendo mejor a la concertación que al castigo, hombres más expresivos, participativos en las decisiones de crianza antiguamente reservadas a la mujer; estos progresos son más notables en las clases medias.

Sin embargo, el orden androcéntrico no ha sido totalmente socavado y bajo la economía de consumo se reproducen viejos estereotipos, en la medida en que representan utilidades comerciales para las empresas y sus productos. La publicidad poco innova y toma de los valores patriarcales los insumos para promocionar sus productos, por lo que la dominación

masculina reviste una nueva faceta, modernizando valores atávicos; si bien la mujer ha accedido de forma masiva al mercado laboral y al educativo, en lo privado sigue unida a unos patrones de belleza y de confección de su identidad enajenada a la ratificación social del otro. La publicidad cimentada en estos paradigmas genera campañas de sometimiento donde hay una asociación de la feminidad al artificio de muñecas perfectas, inalcanzables y desmaterializadas que aparte de promover un esquema de belleza inalcanzable, gozan de una sexualidad sin límites, donde su erotización se da a partir del agrado que producen en los otros.

Algunos medios apologizan la sexualidad vivida desde la violencia, en lo que investigadoras como Riane Eisler denominan erotización de la violencia, que no es más que la aceptación de diferentes grados de violencia en las relaciones sexuales, donde la pornografía es el escenario más elaborado de esa dominación, pero existen otros menos directos, más sutiles que afianzan el imaginario del macho guerrero y la mujer sumisa, la cual es sometida desde su cosificación sexual y subordinación intelectual, este espectro se puede divisar en los iconos que nos acompañan desde nuestra más temprana infancia, con industrias como Disney, y figuras musicales como Madona, Shakira, Jennifer López, entre otras.

La asociación sistemática de actividades agradables, como juegos, juguetes con violencia comienza en la temprana infancia, cuando los padres regalan a sus hijos: espadas, pistolas, misiles y videojuegos donde el objetivo es ganar matando. Continúa en la adolescencia y la vida adulta, por ejemplo a través de libros, canciones, películas, tiras cómicas y programas de T.V. que idealizan al héroe como el guerrero/conquistador. (EISLER, 2012. Pág.83).

En consecuencia, la norma de la feminidad oficial en Colombia está guiada por dos aristas que parecen incompatibles, por un lado acudimos a la democratización de las relaciones

entre los géneros, mejoría en el acceso a derechos civiles y políticos y por otro, se ejerce una violencia simbólica muy fuerte desde los grandes medios, donde la mujer aún no es soberana de su propio cuerpo y su identidad sigue condicionada al ámbito de lo privado, en esa fuerte agresión simbólica la feminidad en transición halla coincidencias con la narco-feminidad, lo que existe en común entre ambas es precisamente los rezagos patriarcales que hay en ellas.

Sumado a las coincidencias entre ambas feminidades, su transacción e hidridación cultural, la narco-feminidad aun tiene un polo de desarrollo en los pequeños narcos y lugartenientes de todo pelambre que continúan de manera más modesta con el negocio. En ese sentido el escenario que patrocinó la cosificación sexual de la mujer y toda la industria alrededor de ello no ha desaparecido por el contrario se ha profundizado y diversificado, normalizándose.

Dentro de los caminos de normalización de la narco-feminidad se encuentra: la popularización de modelos, reinas de belleza y demás iconos de belleza femenina que han resultado involucradas con el narcotráfico, lo cual ha dado lugar algunas veces a eventos noticiosos (entrevistas, reportajes) más marcados por el sensacionalismo que por una reflexión crítica frente a lo que está pasando en Colombia con las mujeres jóvenes y las consecuencias para quienes reciben este modelo, en respuesta a lo anterior, estos hechos se fueron volviendo tan recurrentes que nos fuimos acostumbrando a ver la conexión lógica entre feminidad, belleza, juventud y narcotráfico.

Además, estas políticas de belleza demarcadas por la narco-estética la cual ha sido definida por algunos investigadores como Omar Rincón (2009) como la estética de lo ostentoso, se han propagado crecientemente en las décadas subsiguientes a la eclosión del fenómeno del

narcotráfico; resta decir que la estética interfiere en la forma como las mujeres conciben sus cuerpos y al hacerse hegemónica se vuelve un imperativo de la feminidad.

La narco-estética en nuestra sociedad se evidencia en diferentes campos, desde las formas de vestir hasta en los comportamientos comunes, en cuanto a las prendas de vestir se pone mayor énfasis en los escotes de las blusas, el uso de pantalones con una talla menos de la adecuada y con “levanta cola” es decir algunas costuras especiales que buscan resaltar algunas de las zonas consideradas como eróticas en el cuerpo femenino (nalgas, caderas) asociadas más directamente con la idea de la reproducción, igualmente acudimos a la popularización de las “fajas” que son prendas especiales de ropa interior que reducen las tallas, de igual forma, proliferan las tiendas de ropa con la moda “retro-narco”, con la exhibición de maniqués que manejan senos voluminosos, convirtiéndose éstos en los modelos ideales, y por supuesto el éxito de la industria de la cirugía plástica, en lo que respecta al aumento de prótesis mamarias, de nalgas, liposucciones entre otros procedimientos de la misma extirpe.

Figurando precisamente ciudades con una fuerte herencia del narcotráfico como Cali y Medellín dentro de las que más demandan esos procedimientos quirúrgicos, sin dejar de lado por supuesto otras ciudades importantes del país que también lo solicitan. Lo que además ha dejado un saldo importante de personas lesionas por cirugías estéticas mal realizadas o sin el debido examen previo del paciente o como se constata en la prensa local.

Según Medicina Legal, el año pasado fallecieron seis personas durante la práctica de liposucciones. (...) Pero los hechos ocurridos recientemente, en donde una joven, de 19 años, quedó gravemente herida tras un implante de silicona en los glúteos, y en otro caso, una mujer, de 26 años,

murió en una lipoescultura, prendieron las alarmas de las autoridades en la ciudad (ESCANDON TOVAR, 2014).

En conclusión, pese a que cayeron los principales carteles de la droga durante la década de los noventa, sus prácticas culturales se han mantenido a través de focos mafiosos más pequeños y de la hibridación de sus prácticas con las culturas oficiales; proceso notorio en la configuración de la narco-feminidad que regula no sólo las políticas estéticas de la feminidad, sino además los modos de ser, de hacer.

Finalmente otro recurso tomado por la narco-cultura y la feminidad que esta promueve para legitimarse es la narco-telenovela; el tercer capítulo está dedicado a examinar cómo opera la narco-telenovela *Las Muñecas de la Mafia* en la legitimación de un discurso de feminidad, donde la narco-feminidad juega un lugar preponderante convirtiéndose en un discurso hegemónico; se observará, en primer término la incursión del narcotráfico como temática y los narcotraficantes como agentes de la telenovela colombiana y en segundo término procedemos al análisis de su discurso de feminidad normativa y los recursos a los que apela para normalizarlo.

CAPÍTULO 3

DISCURSO DE FEMINIDAD Y MASCULINIDAD EN “LAS MUÑECAS DE LA MAFIA” Y SU PROCESO DE NORMALIZACIÓN

Las narco-telenovelas giran en torno a la vida de los narcotraficantes quiénes son sus personajes centrales, ellos ocupan distintos lugares dentro de un sistema de jerarquía piramidal, precedido por un gran líder o patrón y emplean la violencia de manera indiscriminada. Los canales de televisión, sus creadores y defensores dicen estar documentando la realidad, casi haciendo denuncia, empero, la pregunta de la discusión es ¿hasta qué punto los recursos narrativos de estas superproducciones lejos de hacer una lectura crítica del fenómeno lo normalizan?

Las Muñecas de la Mafia es una telenovela producida por Cristina Palacio y BE-TV para el Canal Caracol. Dirigida por Luis Alberto Restrepo, escrita por Andrés López López y Juan Camilo Ferrand, salió al aire el 28 de septiembre del año 2009; esta narco-telenovela cuenta la historia de 6 mujeres, una de ellas la ex-esposa de un importante capo: Lucrecia y 5 jovencitas: Olivia, Brenda, Violeta, Renata y Pamela, las cuales terminan involucradas en el narcotráfico, específicamente con el cartel encabezado por Braulio Bermúdez y compuesto por Norman, Asdrúbal, Gregorio, Leonel, Horacio y Erick. La historia se desarrolla en un municipio ficticio llamado *El Carmen*, y gira en torno a las relaciones afectivas que ellas y otras mujeres entablan con diferentes miembros de la mafia, motivadas por la codicia, sentimientos afectivos, vínculos familiares, intercambio de favores, necesidad de protección, venganza, etc; este enlace con el narcotráfico les traerá enormes dificultades a las protagonistas, lo que irá tejiendo la trama de la historia, desembocando en la muerte propia, la de los familiares, amenazas, prisión o maternidad

inesperada; solo un personaje femenino, secundario, rehusará este comportamiento y logrará la felicidad al final de la historia; los personajes masculinos también sufrirán castigos semejantes: capturas y muerte.

3.1. La Narco-telenovelas como tendencia y los narcotraficantes como nuevos agentes en la telenovela colombiana:

Las Narco-telenovelas aparecen en Colombia en el 2004 con la telenovela *la viuda de la mafia*, posteriormente viene *Sin tetas no hay paraíso* (2006), el *Cartel de los sapos* (2008), *El Capo* (2009), *Las Muñecas de la Mafia* (2009), *Escobar el patrón del mal* (2012), *Los tres caínes* (2012), *La diosa coronada* (2013) y *La prepago* (2013). *Las Muñecas de la Mafia* está basada en la obra literaria *Las Muñecas del Cartel, las Fantásticas: Brenda, Violeta, Noelia, Pamela, Renata, Frida*; escrita por Andrés López y Juan Camilo Ferrand y la telenovela es dirigida por Luis Alberto Restrepo.

Las Muñecas de la Mafia cuenta con la participación de especialistas en televisión como Luis Alberto Restrepo quien ha trabajado como director, guionista, jefe de producción y montaje de diferentes telenovelas y documentales colombianos, entre las que figuran *La pasión de Gabriel* (2009), *La primera noche* (2003), *María Cano* (1990), *Rodrigo D No futuro* (1990); se vincula a la narco-tendencia con la telenovela *El Cartel de los Sapos* en el año (2008) igualmente basada en la novela del mismo nombre de Andrés López. Otro de los colaboradores de *Las Muñecas de la Mafia* con experiencia en el medio es Juan Camilo Ferrand uno de los libretistas de la narco-telenovela y coautor de la novela *Las Muñecas del Cartel*, oriundo de Bogotá, egresado de comunicación social de la Universidad de la sabana, se vincula al canal caracol desde el año de 1999 donde ejerce cargos de emisión,

internet hasta convertirse en Productor general y libretista, posteriormente trabaja para el canal estadounidense Telemundo, al tiempo que realiza estudios de guión cinematográfico en la Universidad de California, Los Ángeles. Pero aparte de estos profesionales de la televisión esta producción cuenta con el ex-narcotraficante Andrés López quien figura como otro de los libretistas de la narco-telenovela y coautor de la novela *Las Muñecas del Cartel*; conocido con el alias de “florecita” o “la flor”, empezó en el negocio a los 15 años, ingresando al cartel del norte del Valle bajo las órdenes de Orlando Henao Montoya alias “el hombre del overol” uno de los hombres más temidos de esa organización, López fue escalando posiciones hasta convertirse en un objetivo de las autoridades estadounidenses, finalmente se entrega a ellas y va a la prisión federal de Miami en el año 2001 y ésta allí por espacio de dos años, estancia durante la cual escribe su primer libro *El Cartel de los sapos*.

Así, se cuenta con dos profesionales de la televisión y con un ex-narcotraficante, López ofrece su conocimiento del medio del narcotráfico, los términos en los que se desarrollaban las interacciones sociales, los agentes ejecutores de delitos y sus formas de cometer los crímenes, entre otro tipo de información, mientras los miembros de la Industria Cultural televisiva decoran este relato con elevadas dosis de glamur y recurriendo a las estrategias normalizadoras. La visión de López del fenómeno esta mediada por haber sido parte del cartel del norte del Valle, por ejemplo en su primera obra el *Cartel de los Sapos* del año 2008, deja ver su sesgo, pues está cargada de anécdotas y de detalles sobre los intrínquilis de las conspiraciones y asesinatos al interior de la organización, donde pese a estar tan cercano de peligrosos delincuentes como Orlando Henao o Fernando Carrillo posa como un hombre de paz que evita incurrir en las acciones guerreristas de sus compañeros, su relato es el

testimonio de un “hombre de bien”, en medio de sujetos peligrosos; como consta en estas palabras:

-Marielli, tú me conoces hace mucho tiempo, sabes que he trabajado con ese grupo pero a la vez soy muy distinto de ellos. Eso no es lo mío, yo estoy en otra cosa, yo no me presto para eso y mucho menos sabiendo que ese señor es inocente y además tu amigo- respondió La Flor (LOPEZ, 2008. Pág. 51)

La novela cuenta con sus capítulos cortos y poco profundos que no aportan análisis crítico alguno, sin embargo este documento es usado para producir *El Cartel de los Sapos*, *El Cartel de los Sapos 2* y una versión para cine, de igual manera López junto a Juan Ferrand escriben *Las Muñecas del Cartel*, de donde se deriva la telenovela *Las Muñecas de la Mafia*, en ese sentido el punto de debate es que estas obras de escaso valor literario e investigativo sean usadas para producir televisión y que incluso uno de los funcionarios del canal participe en la escritura de una de ellas poniendo en evidencia el interés de la industria televisiva por este tipo de temáticas y enfoques.

Preferencia bastante cuestionable, porque si bien la televisión se ha apoyado en la literatura para sus elaboraciones, no se ha arriesgado a escoger autores sin trayectoria; la historia de la televisión en Colombia documenta la participación de intelectuales e incluso de personas de izquierda dentro del medio quienes le brindaron un matiz realista y crítico a las producciones, por su parte, la década de los ochenta y noventa se caracterizó por la presencia de directores y libretistas provenientes del campo de la literatura, el teatro, el cine y los medios de comunicación, muchos fueron primero actores para luego convertirse en directores, como por ejemplo: Pepe Sánchez, Kepa Amuchastegui, Carlos Duplat; razón por la cual la incursión en ella un nuevo tipo de escritores: narcotraficantes pone sobre el tapete

un giro en el enfoque narrativo, entonces surgen los interrogantes ¿Por qué hacer telenovelas de obras de ex-criminales? ¿Cuál es el atractivo de los narcos y sus personificaciones para la televisión?

Cuando se les inquiera a los canales frente a esta predilección narca, la excusa esgrimida por los productores para justificarla es de índole comercial, es decir realizar productos vendibles, o como dicen algunos, “lo que la gente quiere ver”, pero ¿Qué le hace pensar a la productora de *Las Muñecas de la Mafia* que este tema puede ser interesante para la audiencia? ¿En qué momento la realidad del narcotráfico pasó a ser entretenimiento para los canales privados, fruto de inspiración para productores y libretistas? Según sus defensores la televisión es un negocio, lo que indicaría cada vez menos vehículo para expresiones artística y más herramienta para intereses económicos; también de acuerdo a ellos en la televisión debe reinar la libertad de expresión y el derecho del público a saber “lo que paso”, en consecuencia sus productores tienen licencia de recrear desde la ficción la realidad del país como mejor consideren, por lo que el melodrama de la telenovela resulta una opción disponible, además aducen que la narco-telenovela no es tan reciente como parece, ya que el tema de la mafia había aparecido en telenovelas como *La Mala Hierba* o *Amar y Vivir* y por último señalan que las voces en contra están relacionadas con cierto moralismo frente a la comunicación mediática y no son críticas fundamentadas; no obstante el punto de discusión no estriba en el tema de las telenovelas, pues como ya se dijo en la década de los ochenta se hablaba de mafia, de corrupción, de criminalidad en las telenovelas colombianas.

El meollo radica en que las narco-telenovelas no son simplemente narraciones de “lo que pasó” en Colombia son mucho más que relatos neutrales, considerando que cualquier obra

cultural implica un punto de vista particular y ese mismo es otorgado por el lugar de enunciación del discurso, la importancia de sus personajes, el cómo operaba lo ético en la producción, si son premiados o castigados hasta el aspecto físico de los actores que los interpretan.

En ese sentido, aunque *Amar y Vivir*, telenovela de finales de los ochenta alude a la mafia, el personaje masculino central no vive su entrada a este mundo con gloria, placer y parsimonia, sino que su experiencia allí pese a incrementar su capital económico, fragmenta sus relaciones familiares y le resquebraja moralmente, para este personaje enfrentarse a un crimen no es sólo la acción de activar el gatillo es el dilema de acabar con otro ser humano y el espectador percibe esto como un conflicto humano y no una realidad fútil y socialmente aceptada.

Todo ello apunta a que la crítica a las narco-telenovelas tiene que ver con la construcción de los personajes, los libretos, su papel en la historia, el desarrollo del conflicto; pues en producciones como *Amar y Vivir* percibimos el conflicto de un hombre común que se degrada al meterse en una organización criminal, mientras en las narco-telenovelas vemos personajes cuyo conflicto moral parece ausente y su enfrentamiento con la muerte de alguien es tan descarnado que raya en la superficialidad, estas producciones se caracterizan por contar las historias del narcotráfico de acuerdo a los victimarios, pues son ellos sus protagonistas.

Martha Bossio, una de las personalidades más importantes de la industria de la telenovela se opone a la narco-tendencia afirmando que son relatos apologéticos de realidades cruentas, como lo anota en el artículo “*Castigan a las narcohistorias colombianas*” de la *Revista Cromos*:

Está contada con una visión acomodada, comercial, tiene actores lindos y carismáticos, y hasta nombres seductores: muñecas, pandillas con guerra pero también con paz, tetas y paraísos. Contar la realidad verdadera sería más duro pero a la vez más constructivo porque la repudiaríamos, en lugar de ver niños corriendo detrás de los actores que hacen de capos (BOSSIO, 2010).

De acuerdo a lo anterior, hay que preguntarse por la responsabilidad de estas producciones en la lista de comportamientos violentos y de homicidios en el país al presentar a la audiencia un relato televisivo que glorifica a los victimarios e invisibiliza a las víctimas, al otorgar una narración apologética a su astucia y valentía para la acumulación capitalista ilegal, sus mecanismos para eludir la justicia, su forma de coleccionar mujeres y su frialdad ante la matanza. Si las narco-telenovelas son el reflejo de un país habría que resumir un país en estos preceptos de vida; si bien es muy discutible cómo se han ido insertando estas premisas en la conducta de los colombianos, es menester entender la relación entre los medios privados y los intereses mercantiles y políticos, pero además, todo apunta a que existe un interés particular de estos canales por difundir esta perspectiva, por promover un discurso y normalizar aún más la narco-cultura.

Además, lo que no se analiza es que estas elecciones de la industria dan cuenta de la normalización del narcotráfico en la sociedad colombiana, pues la participación de la perspectiva de Andrés López en una historia televisiva es significativa, y no porque esta persona tenga un pasado delictivo, sino porque es su condición criminal la que llama la atención de ciertos productores de televisión, la que se reafirma en su hoja de vida, su visión como ex-miembro de la mafia es lo que la industria potencializa, y la óptica de los narcos es ensalzada y patrocinada en el medio de la Industria Cultural televisiva y editorial.

De este modo, la vinculación de López ya está marcando un giro en quienes acceden a la televisión y quienes tienen la legitimidad para otorgar verdades en la historia de Colombia, parece entonces que los narcos utilizan el poder de la televisión para hablar de sí mismos y legitimar sus acciones, como dice el periodista Héctor Abad Faciolince los hampones finalmente han llegado a la televisión, y lo están haciendo contando con la connivencia de la misma *Industria Cultural* que no tiene ningún reparo en legitimar el narcotráfico como oficio regular e incluso emularlo como labor heroica, haciendo toda una confección glamurosa de López.

En definitiva, la telenovela colombiana está viviendo una nueva tendencia que aleja las narco-telenovelas de antiguas producciones que abordaron este tema, evidente en la centralidad de los criminales como protagonistas y en las formas de contar los hechos, pero la sorpresiva predilección de la industria sobre estas producciones responde a dos situaciones fundamentales, en primer lugar a la privatización de los canales con toda la argumentación comercial y de libertad de expresión que sus representantes esgrimen y en segundo lugar al interés de promover el discurso de la narco-cultura no lejano a momentos políticos específicos.

La primer situación ha traído como resultado la primacía del interés mercantil sobre el interés educativo y cultural, ya que estos dos polos no siempre son compatibles; como resultado de ello se ha venido imponiendo la formula hollywoodense de sexo y violencia como herramienta de composición simple y vendible; en ese sentido, si la telenovela colombiana constituye una Industria Cultural no es extraño que se rija por la lógica del mercado y por ende que esta fórmula arribe a ella, bajo esa lógica, producciones de narcos con altos contenidos de violencia, con el acompañamiento de mujeres exuberantes y

escenas de crímenes y explosiones se asemejan al formato hollywoodense de héroes masculinos temerarios portadores de armas, ejecutores de hazañas homicidas y mujeres de cuerpos portentosos que les acompañan en sus odiseas.

Sin embargo, es cuestionable cómo una industria como la de la telenovela colombiana, con un desarrollo particular, que logró internacionalizar realidades locales no sólo en lo referente a las temáticas sino también innovadora en las formas de contar, una industria ya consolidada en el plano internacional durante la década de los noventa, con telenovelas tan exitosas como *Yo soy Betty la fea* o *Café*, compradas por muchos países, traducidas a varios idiomas; puede ser tan permeable a la influencia estadounidense, pues eso indicaría una ostensible debilidad de la industria tele novelesca en el país, implicando un retroceso en la identidad de las producciones nacionales para dar lugar a fórmulas ajenas exitosas en otros contextos.

Y la segunda situación en la que está inscrita la narco-telenovela es de índole político pues los victimarios sus relatos y tragedias aparecen con fuerza en la televisión en el año 2004 durante el periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez, telenovelas apologéticas del crimen en el marco de un gobierno cuyo partido estuvo salpicado por la parapolítica, donde salen a relucir la relación del gobierno con el narcotráfico, la corrupción, las chuzadas a las llamadas telefónicas de la oposición por parte del DAS (Departamento Administrativo de Seguridad), en resumen en el ámbito de un periodo guerrillista cuya consigna política se centró en el combate al terrorismo y la seguridad democrática, en ese sentido cabe preguntarse hasta qué punto las narco-telenovelas han regularizado estas prácticas de vida como conductas aceptables, precisamente bajo gobiernos no lejanos a ellas.

A propósito de lo anterior, la serie *Los tres caínes* ha causado un fuerte impacto por tratarse de la historia de los hermanos Castaño, fundadores de las A.U.C (Autodefensas Unidas de Colombia) organización paramilitar que asesinó a centenares de campesinos y líderes populares bajo pretexto de pertenecer a la guerrilla, lo cierto es que esta serie aparece en un momento en el que entra en vigencia una ley de la república que busca resarcir a las víctimas del paramilitarismo, con la adjudicación de tierras y el retorno a los territorios, el país está en un proceso de paz con la guerrilla de las F.A.R.C-EP (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del pueblo); esta coyuntura política hace que la serie sea un revés, pues en lugar de concienciar frente al fenómeno lo apologiza.

Acudiendo a un razonamiento similar, anotamos que *Las Muñecas de la Mafia* opera en la misma vía de *Los tres caínes* como un relato de los victimarios direccionado por uno de ellos; por lo tanto es la voz del narcotraficante la que nos habla desde la narco-telenovela, contando su versión de los hechos, como él mismo ha dicho, narrando su verdad, que no puede ser la verdad del país, sino la de uno de sus actores.

Por lo que razones económicas, políticas y su enlace con lo cultural resulta imprescindible para dimensionar la narco-tendencia, en esa vía en los apartados siguientes desentrañamos las formas como el discurso del narcotráfico, sus prácticas culturales, su reglamento de género (narco-masculinidad y la narco-feminidad) se normalizan mediante el relato televisivo de *Las Muñecas de la Mafia*, reparando el cabezote de la serie, su trailer internacional y algunas situaciones de los principales personajes femeninos y masculinos, leyéndolos a la luz de los aportes teóricos de algunos investigadores que han indagado

sobre lo femenino y lo masculino en el narco-mundo. Todo ello a partir de unas estrategias de normalización del discurso que describiremos a continuación.

3.2. Estrategias de legitimación del discurso:

La legitimación de las prácticas culturales del narcotráfico se da desde diferentes estrategias la primera de ellas es la elección de narcotraficantes y mujeres de la narco-feminidad como protagonistas de la historia, lo que les otorga una centralidad narrativa que revierte en la identificación de las audiencias con ellos, esa cercanía de la audiencia hacia los personajes se genera mediante el *drama del reconocimiento* explicado por Barbero y enunciado en el primer capítulo, donde fundamentar los personajes de las telenovelas en personas reales, con cierta familiaridad para el televidente acercan los dramas de la ficción a la cotidianidad del espectador, de manera que éste se siente representado; la segunda estrategia es la de recurrir a la victimización de las narco-mujeres y de los narco-hombres, justificando sus formas de operar, lo que les exime de la responsabilidad de sus acciones; la tercera estrategia muy unida a la segunda, es la de contar su historia de manera apologética, donde ellos lucen como héroes y heroínas de la historia, esto sucede en la medida en que se privilegian ciertas voces sobre otras y se invisibilizan otros actores a la hora de contar un fenómeno; finalmente la cuarta estrategia es la reiteración de ciertas ideas mediante la serialidad de imágenes, privilegiando unas sobre otras; así como la insistencia en ciertos comportamientos y vías para resolver los conflictos, plasmados en el recurso audiovisual y en numerosas escenas, todo con el fin de reforzar el discurso, obedeciendo a una jerarquización de modelos de vida que desdibuja un fenómeno y maquilla una realidad.

3.3. Principales características del discurso de la Narco-feminidad en *Las Muñecas de la Mafia*:

La Narco-feminidad ya trabajada en el capítulo dos no disiente mucho de la propuesta en la telenovela en cuestión; sin embargo es preciso puntualizar ciertas características que el relato televisivo destaca con mayor insistencia, las cuales hemos sintetizado en diferentes apartados concatenados entre sí, el primero de ellos es el supuesto de que las narco-mujeres son bellas y millonarias muñecas, explicamos en este apartado cómo se asume que las féminas envueltas con narcos logran obtener grandes beneficios económicos permitiéndoles confeccionar su cuerpo de acuerdo al ideal de muñeca; en ese sentido la telenovela insiste en dos condiciones: la primera de ellas es la de las narco-esposas apodadas veteranas que ya han alcanzado este lugar y disfrutan del confort y la segunda condición es la de las jóvenes quienes en situación de pobreza y atravesando dificultades de diversa índole buscan mejorar su calidad de vida, haciéndolo mediante su vinculación con el narco-mundo desde el romance, los favores personales y los negocios; el segundo supuesto que difunde la serie es que estas mujeres gozan de gran poder merced a su lazo con el narco-mundo, en este apartado describiremos desde qué óptica se entiende el poder y las implicaciones acarreadas; el tercer supuesto es la consideración de las narco-mujeres como únicas y sin igual, este aspecto les concede un aura de distinción, desglosaremos entonces los recursos utilizados para ganar este carácter y el posible impacto en el espectador; el cuarto supuesto, en concordancia con los anteriores es que estas damas son objeto del deseo de muchos hombres, pero sólo obtenidas por algunos, y en este punto media precisamente los méritos del dinero para conseguir el amor y compromiso de una narco-mujer; un quinto supuesto estriba en la elevación de las mujeres al lugar de víctimas de las circunstancias, cobijadas

por un manto de inocencia frente a los hechos que las redime de las culpas y finalmente el último supuesto las coloca en el lugar de heroínas al conseguir moverse en este mundo con la mayor astucia, logrando las más experimentadas salir ilesas de los momentos trágicos.

Para explicar los supuestos mencionados tomaremos como fuentes el cabezote, el trailer internacional de la telenovela, conversaciones de algunas escenas, contrastándolos con la novela escrita y algunas entrevistas, también a luz de algunas teóricas.

3.3.1. Las Narco-esposas, bellas y millonarias muñecas:

El primer supuesto que aparece cuando se hace mención a una narco-mujer sea esposa o amante es que es muy bella y millonaria, este supuesto se expone desde las historias de los personajes de Lucrecia, esposa del narcotraficante más importante de la región Braulio Bermúdez y madre de Guadalupe y de Noelia, esposa del segundo hombre al mando de la organización delictiva Norman y madre de “Normancito”; tanto Lucrecia como Noelia, son las veteranas, llevan varios años de matrimonio con sus esposos y sólo se dedican a disfrutar de la riqueza y el lujo; sus actividades giran en torno al cuidado de su cuerpo en gimnasios, spas, sesiones especiales de belleza, al placer de fiestas lujosas, y al goce de su fortuna en viajes, casinos y centros comerciales.

Mientras Lucrecia y Noelia representan las mujeres que ya han alcanzado una posición segura como esposas de los grandes jefes, Olivia, Renata, Pamela y Brenda son las mujeres jóvenes que entran en disputa con las veteranas por alcanzar la posición ostentada por ellas; todas son representantes de la narco-feminidad y se les conoce como muñecas, es decir juguetes, cuya función es satisfacer a otros, en este caso a los mafiosos, ser muñecas es ser

cosificadas y auto-cosificarse como símbolos sexuales; su consecución representa un trofeo para los narcotraficantes, podría decirse que obtener un muñeca es como recibir un premio al dinero y el poder, son ostentadas como valiosos objetos, exhibidas en el espacio público portando prendas costosas en cuerpos esculpidos al gusto y medida de los narcotraficantes, usadas para manifestar su poder económico.

La investigadora Asunción Bernárdez Rodal en su artículo "Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne" (2009), subraya que el imaginario de muñeca figura como un imperativo en el reglamento de género, según ella la mujer es fácilmente asociada con una muñeca en un ordenamiento de género que concibe "lo femenino como artificial e inorgánico en el paradigma de construcción dicotómica de los géneros" (Pág. 270).

En efecto, mientras lo masculino es lo normal, lo natural, lo femenino es lo artificial, necesitado de unos rituales de belleza para cumplir con el reglamento de género; esta artificialidad de lo femenino va más allá de la imagen, pues traduce el temperamento femenino normativo en personas frías, inexpresivas, que no sienten y ceden ante los caprichos sexuales del varón. En ese sentido la mujer pensada como muñeca y artificio puede inflarse y desinflarse, tal y como sucede con las prótesis mamarias o de glúteos, también puede doblarse y fragmentarse como un maniquí.

En las obras de arte y en las representaciones hay implicación corporal, hay deseo y por lo tanto estructuras de poder. Y una estructura básica en el sistema de representación de los cuerpos está el hecho de que los cuerpos femeninos aparecen como objetos para ser contemplados desde los ojos masculinos. (Pág.278).

Es la mirada masculina la que ratifica la feminidad cosificada de la mujer-muñeca, esta feminidad en el marco del narcotráfico adquiere matices especiales que hacen de esa mujer-muñeca una mujer por y para los narcotraficantes, realidad que la telenovela valida adicionándole glamour y placer al hecho mismo de cosificarse, al punto que sumergirse en el mundo del narcotráfico implica para una mujer embellecerse e incrementar su capital económico dos metas que son emuladas continuamente desde la publicidad en el sistema capitalista, en ese orden de ideas ¿por qué no mezclarse con narcotraficantes si eso va a revertir en mayor dinero y belleza?

Esta asociación entre narcotráfico, belleza y riqueza se aprecia en el cabezote de la serie, instrumento mediante el cual se efectúa el lanzamiento al público de la producción, el cabezote es de suma importancia en la medida en que abstrae la idea general de lo que el director quiere decir con su producción, así, las imágenes preponderantes, su elección y disposición hablan de una intención discursiva; el término cabezote es definido por los investigadores Félix Joaquín Lozano Cárdenas, y María Inés Mendoza Bernal en su texto *“Aproximación semiótica a los pregenéricos de las telenovelas Colombianas”* (2010) como:

Se entiende por **cabezote** o pregenérico de una **telenovela** a aquel relato corto, por lo general no mayor de 60 segundos que, a manera de presentación o portada, busca que el televidente identifique de inmediato el programa. Acompaña permanente la emisión de cada nuevo capítulo de una telenovela, con el fin de recordar entre el público el nombre, la melodía característica, la tesis dramática, así como su casting o elenco de actores, además de promover la fidelidad del televidente mediante un repaso breve y constante por los momentos más emotivos y significativos de la trama. Una de las características más relevantes del cabezote se fundamenta en su capacidad para seducir y motivar al espectador hacia el relato telenovelesco que se presenta (Pág. 13).

En este cabezote en particular, el énfasis estriba en el estilo de vida placentero de una muñeca, donde se muestra el narco-mundo en directa relación con el placer, ejemplo de ello es la imagen del personaje de Lucrecia luciendo lencería fina y mirándose en un enorme espejo, así como el mismo personaje viajando en un yate.



Imagen 1: Lucrecia mirándose al espejo. Tomada del portal Terra Entretenimiento



Imagen 2: Lucrecia en el yate. Tomada del portal Terra Entretenimiento

Otra de las imágenes recurrentes que cabe resaltar es la de las cinco jóvenes protagonistas (muñecas) en Cartagena, quienes van cruzando una de las calles coloniales con alegría, gozo e imponentia, como se aprecia en el cabezote (0:28 segundos) lo que además es reforzado con la letra de la canción “Yo quiero ser hembra, que se tropiecen cuando voy por la acera” fragmento musical y de imagen que se acompaña con la mirada anonadada de los narcotraficantes.



Imagen 3: Muñecas caminando en Cartagena. Tomada del portal Informaciona.com

Es interesante esta imagen y la coincidencia de ella como este texto de la canción pues es un lugar común en la publicidad emular mujeres bellas que caminan con desparpajo por la acera de las calles levantando miradas de admiración por parte de hombres y mujeres, convirtiéndose en objeto del deseo, ello se usa para promocionar diferentes productos de belleza como champús, desodorantes e incluso artículos que no necesariamente están dirigidos a las mujeres, pero que de alguna manera las implican. Esas imágenes son presentadas como la meta a alcanzar para muchas que anhelarían llevarse el protagonismo en las calles; pues bien, estos personajes captan la atención con su sensación de gozo, las palomas que le acompañan en el cuadro asemejan la levedad y volatibilidad de sus

cuerpos. A propósito de ello, la estudiosa Bernárdez subraya la continua asociación de lo femenino con lo leve, inmaterial, representando la falta de corporeidad, de carne de los cuerpos de las mujeres bellas, ideales, representando seres inalcanzables y sublimes, ideal propio del romanticismo del siglo XIX y que se conserva como estratagema publicitaria; pero lo que ausculta esta asociación de lo femenino con la levedad es en palabras de Bernárdez la consideración de lo femenino como lo inorgánico, por tanto lo dócil y manipulable por el varón:

(...) la idea de que la mujer ideal es una muñeca, o que la feminidad está cercana a la artificialidad de estos objetos fantásticos que son las reproducciones inorgánicas de las mujeres, ha seguido viva hasta en las fantasías más vanguardistas del siglo XX. Ese imaginario tiene una doble vertiente ya que, por un lado, conecta con el ideal general humano de crear vida artificial o bien conseguir mejorar el cuerpo con prótesis artificiales. (...) Pero este ideal general tiene una vertiente particular cuando lo que se crean son prefiguraciones de mujeres. La creación de seres artificiales, como la propia sociabilidad, tiene un rasgo de género. Muchas de las mujeres artificiales creadas en la literatura tienen un rasgo característico que es la erotización del cuerpo y la fantasía de crear mujeres dóciles a los deseos de los varones. Las muñecas son siempre instrumentos donde ejercer la dominación y los deseos más o menos "ideales" de los hombres. (Pág. 271).

Así, durante un minuto y siete segundos (01:07) apreciamos imágenes donde priman sonrisas, festejos, escenas románticas y sensuales, el cabezote de la serie realmente no acude al impacto negativo del narcotráfico en la vida de las mujeres, sólo aparece Olivia, una de las muñecas sollozando en la cárcel, imagen que puede dar una lectura sobre las consecuencias de involucrarse en el narco-mundo, pero su duración es sólo de dos segundos frente a un minuto y cinco segundos (1:05) de las que reafirman la alegoría al placer.

Estas representaciones de placer y lujo son reiterativas, si multiplicamos el número de capítulos por el número de cortes para pauta comercial en cada capítulo la frecuencia de este mensaje es ostensible; a este respecto cabe preguntarse cómo esta continuidad de imágenes termina por instalar una realidad, en este caso, asociando el narco-mundo con placer, belleza, sensualidad y dinero, en oposición a violencia, maltrato y persecución; Benjamín citado por la investigadora Bernárdez decía que: “los medios de masas aportan serialidad, fugacidad, repetición, fragmentación, sobreabundancia de imágenes, espectacularidad, canales múltiples con un contenido insistente hasta la extenuación”. (BERNÁRDEZ, 2009). Es decir, en esta sobreabundancia y serialidad está la contundencia del discurso que omite la faceta cruel del fenómeno del narcotráfico para que prime una imagen complaciente con el negocio, y finalmente el mensaje oculto para las mujeres es que vale la pena el sacrificio de ciertos grados de sometimiento si finalmente van a conseguir la felicidad definida por belleza y fortuna. Como subraya la investigadora Katherine Faschia (2011): “Las Narco-telenovelas también demuestran una falsa realidad exponen la vida lujosa, lo cual es un aspecto verdadero del ser narcotraficantes, pero no muestran tanto el sufrimiento profundo que tolera toda la gente afectada” (Pág. 32).

Importancia similar tiene el primer capítulo, cuya función es introducir la serie y cautivar la atención del televidente, por ello la forma cómo se articule es fundamental para impactarlo y comprometerlo, cobra relevancia para el análisis porque nos permite intuir la perspectiva desde donde se va a evaluar un fenómeno, lo que será ratificado o desmentido a lo largo de su emisión. La narco-telenovela inicia subrayando las ventajas de ser una muñeca de la mafia, Lucrecia es presentada en una lujosa bañera tomando champaña, perfumándose, imagen que es contrastada con la de Brenda una mujer humilde que se levanta de su

pequeña cama y se ducha en un baño bastante precario; este contraste le está insinuando al televidente lo que una mujer puede alcanzar si se involucra en el narco-mundo, en este mismo capítulo pocos minutos después Olivia una de las jóvenes protagonistas le expone a sus amigas las bondades de convertirse en una muñeca de la mafia, al tiempo que se refuerza la idea con la imagen de Lucrecia en su tocador y eligiendo su vestimenta; Olivia habla con admiración y anhelo de ello y define a una muñeca en los siguientes términos:

Es una vieja que desde que se levanta sabe que su día va a ser perfecto, tiene las cremas más deliciosas y luego la colección de maquillaje... no muchachas, ustedes no se imaginan todo lo que uno puede tener ahh, y de una a ponerse bella, porque eso sí, muñeca que se respete debe estar hecha una mamacita desde que se levanta hasta que se acuesta, y como lo único que les importa es darse gusto, eso sí, se mandan a hacer el closet del tamaño de un supermercado para llenarlo de carteras, zapatos, ropa, eso sí todo de la mejor marca, son mujeres que despiertan la envidia de las demás, ¿saben por qué muchachas? Porque lo tienen todo. Una mujer de esas no anda con un man cualquiera, no no no, tiene que ser el man más embilletado, con las que pintas, las supercamionetas, con las lucas así a flor de piel. (Capítulo 1. Minuto 3:31)

Olivia no habla con distancia de estas mujeres, en cambio se implica, simpatizando con esta forma de vida, lo que se constata en la siguiente aseveración: “no muchachas, ustedes no se imaginan todo lo que uno puede tener ¡ah!,” poniendo énfasis en lo uno como sujeto cualquiera puede alcanzar si decide hacerlo, en ese caso el narco-mundo no es algo ajeno, sino una posibilidad al alcance de cualquier mujer; como es lógico Olivia no manifiesta ningún perjuicio del narco-mundo, lo particular es que ni siquiera sus amigas quienes rechazan el discurso de Olivia, oponiéndose a ese estilo de vida, argumentan su posición exponiendo los sacrificios y peligros que esa condición representa; en ese orden de ideas, el discurso televisivo se centra únicamente en los beneficios del fenómeno del narcotráfico y descuida mencionar acaso alguno de sus perjuicios.



Imagen 4: Olivia. Tomada del portal Tv RAITING`S BLOG

Las mujeres de la narco-feminidad persiguen una vida de privilegios, por lo que apelan a la vía de la conquista amorosa para lograrlo, la narco-telenovela nos lo narra desde la perspectiva de la mujer veterana que ya lo ha alcanzado y de las adolescentes que están tras ello; Olivia sueña con ser una narco-esposa, descarta estudiar una carrera universitaria y prefiere una vía “fácil” de acceso al dinero, lograr una vida cómoda sin esfuerzo, busca entrar en contacto con lo que ella llama “un duro”, su meta más alta es lograr casarse con él y así acceder a una vida de muñeca; cuando lo logra se vuelve tiránica con sus subalternos e incluso con sus padres.

Estas mujeres han interiorizado la idea de convertirse en objetos sexuales y como retribución esperan seguridad económica y status social, se han auto-cosificado, incorporándolo como norma de género. La auto-cosificación es expresada desde la narco-telenovela no solo como un discurso y práctica de los personajes principales, sino como un mensaje que promueve la telenovela en su conjunto, a ese respecto cabe resaltar la última frase del tráiler internacional “*Las Muñecas de la Mafia* ¿Quieres jugar con ellas?” (Minuto 4:51); lo que traduce quieres jugar con estos seres humanos como si fuesen muñecas de

plástico y hacer de ellas lo que desees, lo que para un espectador masculino patriarcal resultaría una tentación y para una mujer espectadora algo normal.

Es así como, ser una muñeca se convierte en una presión mediática que aparece en prensa, publicidad y televisión, como lo analiza la investigadora Bernárdez, existe una asociación directa entre mujer y muñeca, por lo que el uso del término muñeca en la narco-telenovela no resulta chocante, ni mucho menos controversial, en cambio se ajusta a lo que la serie narra, pero allende un simple título, a partir de la observación del cabezote de la telenovela y de su tráiler de promoción internacional aducimos que parece más una invitación a convertirse en una de ellas, pero no en una muñeca en general, lo que está socialmente aceptado, sino ahora en una en particular: una muñeca de la mafia.

En respuesta a lo anterior, parece que no se ahonda mucho en la objetualización que implica ser una muñeca, lo cual es trascendental para descifrar las diferentes violencias infringidas sobre el cuerpo de las mujeres, peor aún resulta el asumir la condición de muñecas como imperativo de género conllevando a que las mujeres conciten con la violencia, y que sus procesos de identidad se funden exclusivamente en la consecución de aceptación social. Pero la homologación de la palabra mujer con muñeca además influye en los bajos niveles de participación política de muchas mujeres jóvenes, en tanto que se necesita dejar de ser objeto, empezar a ser sujeto para asumir el derecho a opinar, discernir y decidir.

3.3.2. Son mujeres poderosas:

Otro de los supuestos discursivos proclamados por la telenovela es que las narco-mujeres son personas poderosas, pues la posición de ser esposas de narcotraficantes les otorga una

alta cuota de poder; la narco-telenovela es explícita con esta consigna en el trailer que promociona la serie a nivel internacional, donde Lucrecia es llamada “la dueña del poder” y su presentación está acompañada de palabras como estas: “Cuando eres la esposa, la oficial, la “number one”, tienes todo, mandas, todos te respetan, pero también están las peladitas que quieren quedarse con el puesto, con el dinero y con el marido” (Minuto 1:22).

El poder es adquirido cuando se hacen esposas o amantes de los narcos, teniendo a su disposición casas y un ejército de trabajadores del servicio, lo que les hace sentirse amas, señoras y casi patronas, como reza el adagio popular patriarcal “Reinas del hogar” López lo expresa en su libro *Las Muñecas del Cartel* (2009) bajo las siguientes palabras: “De cualquier modo, con o sin un papel que certifique su unión, fueron siempre las oficiales, las que mandaban en la casa, las patronas ante un ejército de empleados que veían en ellas una extensión del poder de su jefe; mujeres a las que debían respeto y sumisión” (Pág. 11).

El poder es entendido como riqueza, jerarquía y subordinación, pero su acción no se reduce a la esfera del hogar, la telenovela nos muestra mujeres incurriendo en acciones criminales, apropiando las prácticas de muerte de los narcos, por ejemplo Lucrecia golpea, tortura y manda a asesinar a quien le ofenda; Renata otro de los personajes femeninos catalogados como muñecas, presentada en el trailer como “La ingenua de buen corazón”, se convierte en una narco-esposa que fácilmente se adapta a las nuevas reglas del juego, su “inocencia” es reemplazada por el robo y el asesinato.

Estas conductas son adjudicadas a las villanas en la telenovela tradicional, pero en la narco-novela las villanas se han vuelto protagonistas y sus acciones son soslayadas al

calificárseles como mujeres ingenuas, por lo que no reciben censura ética por sus delitos, en ese sentido la telenovela justifica sus actos, ejemplo de ello, es el caso del personaje de “buen corazón” Renata, quien ante un engaño de su marido termina asesinando a su rival, sin ningún compromiso moral de su parte, surge entonces el interrogante ¿Es realmente Renata una mujer de buen corazón? ¿Cuándo termina la mujer inocente y empieza la asesina? Esta ambigüedad termina por legitimar la ferocidad por las “causas” nobles de las bellas e “ingenuas” protagonistas y convirtiéndolas en lugares de identificación de las audiencias.



Imagen 5: Renata. Tomada del portal Tv RAITING'S BLOG

En el caso de Lucrecia sus excesos son perdonados por la centralidad de su personaje en la serie, ella es una diva, la mujer que “despierta la envidia de las demás” como lo dicen en el primer capítulo, casi un ícono, no en vano se escogió para su interpretación a una actriz de reconocimiento y trayectoria como Amparo Grisales, aún más el hecho de constituir la voz que cuenta el conflicto en el trailer le da mayor relevancia, la convierte en la portadora de la perspectiva femenina, quien proclama una única verdad. Todo lo anterior apunta a la

construcción de un relato apologético donde las prácticas de violencia lucen aceptables, implicando un evidente desajuste de la ética.

El mensaje con Renata y Lucrecia es que ser narco-esposa otorga un lugar de poder, que da licencia para abusar de quienes son vulnerables; no hay barreras éticas, además empieza a franquearse los límites del reglamento de género tradicional según los cuales las mujeres estaban alejadas de los ilícitos y los crímenes, portadoras de virtud y debilidad, empero esta reivindicación de fuerza en las mujeres no tiene un impacto positivo como mensaje, pues las liga al mundo de la criminalidad, multiplicando las posibilidades del delito.

3.3.3. No tienen quien las iguale:

Otra de las premisas involucradas con la narco-feminidad en la telenovela es que son mujeres inigualables, es decir las más “bellas y poderosas”, lo que les otorga un lugar de distinción frente al resto de mujeres, como lo anota López en su libro:

(...) estas mujeres caminaban por las calles de sus ciudades, los centros comerciales y los sitios de rumba como si no tuvieran competencia dentro de su categoría y gobernaran el disputado mundo de la belleza femenina, donde las demás se veían tan simplonas y regulares que no merecían el más mínimo asomo de testosterona. Así, era imposible que la gente no las distinguiera en la calle. (Pág. 13).

Ese lugar de distinción es clave en el discurso televisivo para seducir al televidente, alimentando las ilusiones económicas, de quienes observando este producto anhelan mejorar su vida de una manera rápida convirtiéndose en el centro de atención dentro de los círculos sociales, como dice la canción de la telenovela buscando “Ser la reina de Miami a New York” mediante una aventura de seducción cargada de dinero, lujos y

excentricidades que las vuelve más importantes ante otras que no gozan de la atención de los narcos, las mujeres llamadas “simplonas” por parte de López. Las narco-mujeres son “premiadas” con suntuosos regalos y reconocimiento; en ese sentido, ¿Por qué no convertirse en una narco-mujer? ¿Por qué no hacer “pequeños” sacrificios para conservarse de una belleza “sin igual” y obtener éxito económico representado en dinero y status social?

Uno de los requisitos para ganar distinción, es el seguimiento de los patrones de belleza demandados por la narco-estética como imperativo para lograr la atención de un narcotraficante; las mujeres siguen firmemente las políticas de belleza narcas, abreviadas en TLC (tetas, liposucción y culo) como lo mencionan varias mujeres entrevistadas por López; como se constata en la entrevista realizada a Brenda:

Acompañada de su mamá, Brenda viajó a Pereira no solo empujada por la descarada proposición de Rasguño de mejorar su apariencia física sino también porque internamente lo deseaba. Su contextura era desde siempre gordita, no tenía busto y quería, ya que tenía la posibilidad de hacerlo, esculpirse a su gusto. *Me hice de todo, dice y calla con esa seguridad de que le entendieron lo que dijo. Pero no. Pues de todo, lo normal: TLC: Tetas, Lipo y Culo, me saqué grasita de todo lado y me la puse en las nalgas. No sé, simplemente adelgacé porque yo era muy cachetona.* (Pág.47).

En la obra escrita los procedimientos quirúrgicos son vistos como algo normal, deseado por ellas e incluso a veces practicado contra la voluntad de las parejas sentimentales, como en el caso de Violeta, quien nos cuenta, cómo recurrió al dinero de otro narco para practicarse el “embellecimiento” estético:

Quiso aprovechar un fin de semana para viajar a Cali con su mamá, con el propósito de averiguar las matrículas universitarias y, de paso, visitar a su hermana, para la época estudiante de medicina. *Yo le*

decía a Tortuga que me diera para operarme las puchecas y él me decía que no. Por eso me tocó hablar con Frida.

–Mija, si usted no va aprovechar andando con Arcángel yo sí. Ella no dijo nada. En Cali me encontré con mi cuñado y en una de esas me pregunta que qué quería.

–Operarme las tetas- le dijo al tiempo que se las agarraba con las dos manos.

Yo tenía, pero quería más. Y es que la presión de ver a las demás jovencitas tanto de Cartago como en Pereira con sus abundantes protuberancias, era difícil seguir plana y sentirse bien ante tanta competencia.

–Hágale-. Respondió Arcángel sin poner problema.

(Pág. 148).

En la telenovela en cambio, ellas no deciden hacerlo sino que son obligadas por sus parejas, por ejemplo el personaje de Pamela es coaccionada por su novio Asdrúbal a ponerse glúteos a cambio de recuperar una propiedad perdida, además posteriormente será obligada a tatuarse en sus nuevas nalgas el nombre del narco en cuestión, como se constata en este diálogo del capítulo 19:

Asdrúbal: Mire esas princesas, ¿no le da envidia?

Pamela: ¿qué si me da envidia?

Asdrúbal: Pues un poquito mamita, es que esas peladas bastante bonitas si están

Pamela: ¿Ya va empezar con el cuento de que me opere la cola?

Asdrúbal: Pues es un “tricitico” mi amor nada más, recuerde que yo soy como la miel para las abejas en este sitio.

Chica: toma

Asdrúbal: Gracias Bizcocho, ahorita hablamos. Pero no vamos a hablar de eso mamacita, vamos a disfrutar, vamos a comer, vamos a jartar, porque esta noche vamos a dormir junticos.

Pamela: Está linda la finca de tu primo ¿no? Sabe que se parece a la de mi papá, pues a la que Braulio le quitó.

Asdrúbal: Ese Braulio si es una cáscara ¿sí o no?

Pamela: Es un miserable, cómo se le ocurre quitarnos la finca, “dejarnos en la olla” así, ni porque le hiciera falta la plata.

Asdrúbal: Ya no están en la olla, porque están conmigo.

Asdrúbal: Venga siéntese acá en las piernas que a yo se me acaba de “prender el bombillo”, tengo una propuesta pa’ hacerle.

Pamela: ¿Qué propuesta?

Asdrúbal: Usted porque no se pone, tantico, un poquito de cola y yo hablé con Braulio para que nos devuelva la finca y se la damos a su mami.

Pamela: Usted es un manipulador Asdrúbal

Asdrúbal: Cómo me va a decir eso mamita, si esto es un negocio, póngase a pensar bien y verá que gana de lado y lado.

Pamela: No voy a pensar nada, sería chévere que me ayudara con lo de la finca, ¿Usted cree que me voy a poner cola por eso?

Asdrúbal: Mamita, venga usted tiene que entender que “sumercé” es una muñeca, tiene una cara preciosa, usted es muy linda, por delante está muy bien, pero por detrás, mire ese culo todo “desgalamido”. (Minuto 20:13)

En esta conversación Pamela parece conforme con su cuerpo y es chantajeada, la telenovela victimiza a este personaje, pero cuando leemos la novela descubrimos mujeres aceptaron el modelamiento estético, en incluso tomaron la iniciativa de hacerlo por voluntad propia, así como otras condiciones requeridas por los narcos; con tal de obtener fortuna; de hecho, la misma Pamela es completamente distinta en la telenovela y en la novela; en ese sentido lo que se deduce es la necesidad del relato televisivo de victimizar

a las mujeres para exonerarlas de sus decisiones y justificar su accionar, reemplazando las mujeres frívolas que disfrutaron del dinero ilícito encontradas en la obra literaria por mujeres sufridas, chantajeadas y sin control de la situación.



Imagen 6: Pamela. Tomada del portal Tv RAITING'S BLOG

3.3.4. Las mujeres deseadas por todos, pero sólo obtenidas por los “mejores”:

Otro de los presupuestos que hacen atractivo el discurso de la narco-feminidad es el de convertir a las mujeres en objetos del deseo de todos, en “mujeres fatales” provocadoras de la apetencia de los hombres por ellas, razón que las hace pasar de uno a otro narcotraficante según sean sus intereses; empero este cambio constante de pareja en la telenovela no se genera sin traumatismos, algunas resultan amenazadas por sus parejas anteriores o sometidas a continuos chantajes, al punto de ser presentadas como mujeres victimizadas, que parecen no haber escogido a los narcos sino a ver caído en sus “redes” o peor aún ser escogidos por ellos. Este presupuesto encuentra arraigo en sólo en la narco-feminidad sino que está inscrito en el reglamento de género patriarcal tradicional, esta

condición es considerada como un atributo divulgado y promocionado desde la publicidad exaltando una feminidad hipersexualizada que busca afanosamente satisfacer los apetitos masculinos.

Ser deseadas por los narcotraficantes y obtener de ellos suntuosos regalos en el marco de relaciones afectivas de distinto tipo les hacen presas de sus requerimientos, mediante este proceso van emprendiendo un camino hacia la pérdida de su independencia y enajenación; este proceso es notable en diversos ejemplos de la telenovela, desde los favores que realiza Brenda a cambio de los cuales recibe dinero y regalos, hasta los procesos de conquista de Braulio hacia Olivia, o los de Asdrúbal alias “el Buda” a Pamela, etc.

Los regalos funcionan como un mecanismo de transacción y compra de las mujeres que los narcos desean, por eso estas mujeres deseadas por “todos” son sólo obtenidas por algunos, por quienes tienen la capacidad adquisitiva de hacerlo, de allí que ellas pasen a tener dueño en el momento en que aceptan los presentes, lo que no es visto con exaltación en la telenovela pues este mandato recrea el paradigma de fidelidad femenina, acentuado por generaciones en las culturas nacionales.

Estos innumerables regalos es un medio de seducción y conquista, en cumplimiento de los mandatos más importantes de la masculinidad tradicional: ser proveedores, por lo que los personajes femeninos los aceptan aunque esto signifique la pérdida de la autonomía. Este compromiso de las mujeres hacia los narcos es la enajenación de sus cuerpos; la cual se hace evidente en la territorialidad que los narcos ejercen sobre sus esposas, es el caso de Noelia quien mantiene una relación de tensión con su esposo Norman, debe soportar sus celos constantes y en algunas ocasiones sus golpes, a veces se persiguen por la casa arrojándose objetos, hasta que él la somete o bien la discusión es silenciada con una

reconciliación artificiosa basada en un relación sexual gracias a la cual además consigue información sobre algún asunto concreto o beneficios personales, lo que se aprecia en varias escenas.

El manejo que se le da a estos hechos es trivial y hasta jocoso, no parece haber implicación emocional de Noelia frente a los golpes, no hay llanto, no hay un proceso de reflexión posterior, ni ninguna respuesta ante sus actos, más que algunos gestos a los que la historia no les da seguimiento, éste personaje es el que mejor representa el carácter insensible, sumiso e inexpresivo de una muñeca.



Imagen 7: Noelia con Norman. Tomada del portal Terra Entretenimiento

De ahí que, en la narco-telenovela la violencia intrafamiliar se banaliza hasta normalizarse, al suceder una y otra vez sin sobresaltos en la historia, sin que haya un antes y un después del hecho, muy a la usanza del discurso androcéntrico, en la narco-telenovela el hombre es el que posee la mayoría de edad y la capacidad de raciocinio capaz de castigar los desafueros emocionales de una mujer que está a su cargo: su esposa, quien desde ese espectro está en una eterna condición de menor de edad.

Conviene distinguir a Bernárdez quien apunta que en el reglamento de género las mujeres llegan hasta la adolescencia y se conservan allí, los anuncios publicitarios dan cuenta de la constante infantilización de las mujeres, quienes nunca llegan a la mayoría de edad pasan de la juventud a la muerte, la vejez es negada, es cubierta con maquillaje que oculta el paso del tiempo y quiere dar una apariencia de piel uniforme, que no registra ni el tiempo, ni la carnalidad humana.

Esta infantilización de la mujer es notoria además en el caso de Renata, otra joven recién egresada del bachillerato, amiga de Olivia, introducida en el mundo adulto por su esposo Leonel, quien se convierte en el contador del cártel de Braulio, éste encarna los valores más tradicionales del macho dominante, en su etapa de cortejo se caracteriza por ser tierno, caballeroso, con un trato considerado a la que alude como una niña, hace las veces de novio, esposo y padre que le enseña a Renata cómo comportarse ante el mundo; de hecho dentro de sus regalos se destacan enormes y numerosos muñecos de felpa.

De acuerdo a la narco-telenovela, parece que no hay otra forma para las mujeres en este contexto de entablar una relación afectiva, que no sea admitir la posesión de su cuerpo por parte de su dueño narco, por ello nos muestra mujeres que pasan de uno a otro, buscando en cada uno la protección del anterior, así, tanto Renata como Pamela apelan a esta estratagema, Pamela es otra de las jóvenes muñecas, de extracción económica alta, hija de un capitán de la aviación que realiza viajes de cocaína para Braulio Bermúdez y es capturado por la D.E.A (Drug Enforcement Administration); esta muñeca sufre la persecución de su novio Erick cuando decide dejarlo; él es quien hace el trabajo sucio del cartel, se desempeña como guarda-espaldas de Braulio y Norman, y realiza los ajustes de

cuentas entre narcos; Erick amenaza a Pamela y a su madre, las persigue y obliga a Pamela a tener relaciones sexuales contra su voluntad, la única escapatoria que Pamela encuentra es entablar una relación romántica con un narcotraficante más fuerte; en ese orden de la argumentación la serie nos da a entender que de este mundo una mujer no tiene escapatoria sin la protección de un hombre, sea como fuere, es imposible cortar con la línea de vejación y violencia, lo que resta es soportarlo y acudir a su mejor cara, el consumo.

3.3.5. Las Narco-mujeres como víctimas:

Andrés López en entrevista al canal Univisión de los Estados Unidos, dijo que su intención con la novela y la telenovela era reivindicar a sujetos ocultos en el narco-mundo, a las mujeres que habían compartido su vida sentimental con los narcos, no obstante los personajes no son reivindicados como sujetos, sino como objetos de consumo, como mujeres victimizadas, presas del destino, quienes no hallan alternativa distinta a la de someterse a sus parejas, denotado en Renata, Pamela y hasta en Brenda otro de los personajes centrales de la historia, denominada en el trailer como “Una guerrera Indomable” , guerrera que termina siendo domesticada por un narco que además de chantajearla se convierte en su enamorado.

Brenda es una de las muñecas jóvenes y se convierte en la mejor amiga de Braulio Bermúdez; vive con sus padres campesinos en una finca de la zona rural del *Carmen*; proveniente de un hogar humilde, su padre labra la tierra, su madre es ama de casa y ella se convierte en una mujer muy trabajadora, dedicada a vender accesorios de celular en las

calles; empero la novela escrita nos devela un mujer muy diferente, originaria de una familia acomodada de Cartago, que incluso realizó varios viajes a Estados Unidos durante su niñez, sin el menor interés en trabajar o estudiar, en cambio sí en divertirse, como lo relata en este aparte del libro de López con su predominante lenguaje soez:

Se reía todo el hijueputa día, gozaba, nos podía apodos. Que la culona, la tal, a mí me puso la Cuadrada, no porque fuera gorda, sino porque de verdad era cuadrada. Nosotras pasábamos muy rico (...) teníamos todo lo que quisiéramos. El man preguntaba, ¿qué quieren escuchar? ¡Pues yo se los traigo! Y así era cada ocho días: el parche, la escapada, la inventada. (Pág. 35).

Siguiendo con la novela, en ésta nos encontramos a una Brenda atraída por regalos y atenciones, que persuade a su amiga Olivia para aceptarlos, como se constata en la siguiente cita: “Un kit era para Brenda y el otro para que se lo hiciera llegar a su mejor amiga. Pero Olivia no aceptó. Yo le decía: *no sea guevona, recíbalo, ¿es que acaso le están pidiendo algo? Sólo es un regalo*”. (Pág. 37). Mientras en la telenovela nos topamos con un personaje desinteresado y valiente que rechaza los regalos del capo, aún por ostentosos que parezcan, es más en oposición a la novela Brenda aconseja a su amiga descartar la idea de entablar un noviazgo con Braulio.

Guardaespaldas: Con esta cenicienta yo me vuelvo príncipe azul

Olivia: ¿Qué? ¿Nos traen más regalitos?

Guardaespaldas: Regalitos no, regalotes

Brenda: Y eso ¿pa’ quien es?

Guardaespaldas: Pa’ ustedes dos, es que el patrón quiere que ustedes tengan sus propios caballos para que entren en la cabalgata.

Renata: ¿Verdad ustedes le van a regalar esos caballos a mis amigas?

Guardaespaldas: no, nosotros no, el patrón

Brenda: No pero ese man es muy iluso, ¿dónde quiere que los meta? ¿en la cocina?

Guardaespaldas: Uhm y ¿es que esta casa no tiene patio?

Olivia: Brenda usted algún enredito debe tener con Braulio porque esos caballos son carísimos

Brenda: Deje de ser boba. Vea yo no le voy a recibir ese caballo a ese señor, usted verá si se lo quiere recibir

Olivia: Pues a caballo regalado no se le mira el colmillo

Brenda: Ni se moleste en bajarnos esos caballos que no los vamos a recibir.

(Capítulo 6. Minuto: 23:00)

Dado que, Brenda en la telenovela funciona como la “conciencia moral”, la mujer que apela al trabajo honrado antes que a los negocios ilícitos, aunque termine participando de la mentira y el soborno recomendado por su amigo como estrategia de mediación de conflictos, pero según el discurso televisivo si lo hace no es precisamente por gusto sino por necesidad, en primer lugar ante la situación de su padre encarcelado en razón de un laboratorio de cocaína en sus terrenos y posteriormente dada la cadena de favores que le anclan a Braulio y Norman, los cuales van desde suplantar otras identidades hasta conseguir citas amorosas con su amiga:

Braulio: Ahora si cuénteme, ¿Cómo va mi favor con Olivia?

Brenda: Pues no va mijito, porque yo ya le dije a usted que no lo iba a ayudar en eso, si usted quiere que Olivia lo acompañe por allá a esa cabalgata suya, pues dígaselo a ella, que yo sé que ella estaría encantadísima de acompañarlo.

Braulio: Es que ese no es el problema, usted sabe que el problema son los suegros

Brenda: Eso es problema suyo, mío no es

Braulio: Un momento acuérdesse en lo que quedamos usted y yo, antes de que usted le hiciera el favor a Norman

Brenda: A ver...yo me acuerdo ¿sería antes de que casi me matan o después?

Braulio: ¿Quién la manda a hacer negocios con ese man?

Brenda: Pues si quién me manda y como yo me mando sola mijito y yo conseguí la plata que necesitaba que era para sacar a mi papá, pues yo ya no necesito conseguir nada más con usted, ni hacer negocios, ni nada de eso, con permiso.

Braulio: (la jala del brazo)

Brenda: pero ¿qué? ¡Suélteme!

Braulio: Usted me tiene que hacer el favor con Olivia o si no se entiende con Lucrecia usted sola, usted decide.

(Capítulo 6. Minuto: 3:21.)

En coherencia con esa conversación, Brenda actúa chantajeada, atrapada por un conflicto cazado con la ex –esposa del capo a partir de un favor realizado a Norman, este favor la lleva al extremo de ser torturada por Lucrecia, pero este hecho no causa mayor asombro, estupor o arrepentimiento en los narcos implicados, lo que no es extraño, dado el perfil criminal de estos, lo que sí resulta particular es cómo el discurso televisivo la victimiza, ya que es por necesidad que ella sigue aceptando ser su ayudante; en ese sentido, no se dibuja una mujer conscientemente decidida de estar en el narco-mundo, sino una que no goza de otra alternativa.



Imagen 8: Brenda. Tomada del Portal Tv RAITING'S BLOG

El encarcelamiento del padre justifica la entrada de Brenda al narco-mundo, éste es presentado como un hombre ignorante, más preocupado por las mujeres y el licor que por su situación legal, entonces Brenda es la encargada de solucionar los problemas de la familia, fungiendo como heroína sacrificada para salvar a su padre, sin importar que esto le lleve a recurrir a hechos éticamente reprochables; en este aspecto el personaje sigue los principios de la feminidad tradicional donde la mujer es un ser para el sacrificio en función de ayudar al prójimo.

El sacrificio de la protagonista femenina está acompañado de un comportamiento masoquista, un temperamento voluble y manipulable que termina apologizado, al mostrarnos una mujer cuyo enojo e indignación frente a los continuos excesos de Braulio pierde sentido, pues éste logra revertir este sentimiento con disculpas y regalos, formando un círculo vicioso de errores y arrepentimientos, donde finalmente se normaliza la violencia simbólica del hombre sobre la mujer y se justifica el masoquismo y la victimización femenina.

Retomando la novela escrita, en el texto, Brenda no es una mujer con problemas de esta naturaleza, se hace amiga de “Rasguño” por interés y por vivir situaciones excitantes al lado de su amigo, pues aparte de las fiestas y viajes de placer la jovencita acompañaba al capo a reuniones delincuenciales, lo cual disfrutaba, asumiéndolo como un paseo a grandes fincas, con reconocidos personajes del crimen que le merecían admiración, donde además podía ver al “papacito” de Carlos Castaño como llamaba a este peligroso paramilitar.

Sí, la adrenalina, el miedo que sentía estar ahí, rodeada de Colombia entera, de los delincuentes más poderosos del país. No sé cómo explicarlo, ni siquiera es estar en unos premios de Hollywood porque esa gente es normal, en cambio estos son a veces de admirar por ver hasta dónde han llegado, con esa cabeza que tienen, otros sin estudiar, otros siendo profesionales, otros recogedores de café y en ese puesto. No sé, impresionante. Ver que uno habla peor que la empleada del servicio de la casa como que lo pone a uno a pensar ¿El cerebro de este es la pistola o es la cabeza? (Pág. 71).

Antes bien, tanto al leer la novela como al escuchar los testimonios de mujeres reales que estuvieron con narcos, salta a la luz la utilización de su supuesto desconocimiento frente a los crímenes y atrocidades de sus parejas, lo que sirve como una excusa para justificar su preferencia por ellos; tal como lo argumenta Yohanna Guzmán amante líder del cartel del norte del Valle Wilmer Varela, en entrevista transmitida por el canal CNN en español:

Pues pareciera que hubiera vivido dos caras, el verlo uno tan cariñoso, tan humano, con su pareja, con su familia, con sus seres queridos y de repente ver uno en las noticias que pasó lo que pasó, que hubo atentados, que hubieron muertes por las peleas entre ellos o por mil otras cosas que hayan pasado, es algo que siempre me pregunté, pero también yo veía que él tenía una cualidad y no sé si era cualidad o defecto o cómo llamarlo, que él siempre decía que era amigo de los amigos y enemigo de los enemigos. (Entrevista a Yohanna Guzmán, para el programa *Noticias en red*, minuto 0:28)

Con estas palabras Yohanna se justifica por haber convivido con un criminal, ya que ella conoció su cara humana, y como muchas otras creyeron que sus pretendientes narcos eran

simplemente ganaderos, adicionalmente, cuando admiten estar al tanto de sus negocios ilícitos aducen nunca haberlos visto ejecutando u ordenando un asesinato, argumentos mediante los cuales las narco-mujeres quieren presumir inocencia e incluso posar de víctimas de sus parejas. Pero esta excusa se cae por su peso, mujeres como Brenda conocieron peligrosos delincuentes de la mano de sus parejas y hasta sostenían una relación cordial con asesinos de toda pelambre.

La telenovela entonces presenta a las mujeres como títeres del destino, restándole la responsabilidad del individuo a decidir sobre sí, en cambio, atrapado por las circunstancias, sin escapatoria, entonces los medios de comunicación omiten una vez más al sujeto como promotor del cambio social y lo muestran encerrado en su propio contexto, poco operante; el vínculo del personaje de Brenda con el narcotráfico es mostrado como un accidente, primero su acercamiento se debe al padre, luego a su mejor amiga y finalmente debido a la lealtad de una amistad, el amor y la maternidad.

Esta victimización en últimas es la reivindicación de las narco-mujeres propuesta por Andrés López, quienes resultan eximidas de culpas de acuerdo a una fantasiosa ingenuidad que únicamente esconde el rostro del ocultamiento y la doble moral, este discurso televisivo no choca con el patriarcado tradicional, pues aborda a las mujeres como menores de edad sin conciencia de la realidad y les otorga un lugar moralmente cómodo, que a la postre sirve de aliciente para que las audiencias no castiguen a estos personajes sino que simpaticen con ellos. No obstante, entrar en el mundo del narcotráfico es una decisión consciente, donde opera una racionalidad de costo-beneficio, según la cual someterse al apetito sexual de un narcotraficante es el costo a pagar por obtener beneficios que van desde favores personales, familiares, prebendas económicas, hasta fama y

reconocimiento; finalmente a través de Brenda, la telenovela nos provee el mensaje de la poca importancia de denigrarse a sí mismo si al final hay una recompensa, sufrir un poco para “ganar”.

3.3.6. Las Narco-mujeres son nuestras heroínas:

La telenovela ensalza a Brenda como una de las heroínas de la historia, es la que siempre está al lado de Braulio en las “buenas” y en las “malas”, la que rescata a sus compañeras de apuros, es buena hija, buena amiga, buena amante y aparte de ello finaliza la historia en estado de gestación de su amado, cumpliendo a cabalidad el reglamento de género de mujer para el sacrificio, además es víctima de las circunstancias como ya se explicó en el apartado anterior, luciendo como un personaje carismático, que gana apoyo de la audiencia; no obstante con su exaltación no sólo se está obedeciendo cánones patriarcales, sino que también se legitima el soborno, el sometimiento, pues un personaje dispuesto a mentir e incluso a arriesgar su integridad física por una causa “noble”, este comportamiento en un personaje protagónico da un mensaje de legitimidad a la corrupción y la auto-laceración; cabe resaltar la connotación como referentes de identidad de las distintas heroínas de telenovelas, operando como un patrón a seguir, es el caso del personaje Betty en la telenovela *Yo soy Betty, la fea*, (1999) producción de Fernando Gaitán, éxito en términos de sintonía y de ventas en el exterior; pues bien, en el programa del canal mexicano Teleazteca, “*La Historia detrás del mito, Betty la fea*”, emitido en el 2011, Natalia Ramírez una de las actrices de *Betty la fea* narró una llamada que hizo el entonces presidente de Colombia Andrés Pastrana, para convencer al director de que Betty

no aceptara un soborno, teniendo en cuenta que Betty era un icono y un país con tanta corrupción podía llevarse una mala idea de la conducta adecuada; de esto se deduce que los personajes protagónicos juegan en la audiencia como espacios de reconocimiento, por lo que sus actitudes y decisiones pueden sugerir lo bueno, lo malo, lo ético y lo admisible en un momento político determinado.



Imagen 9: Brenda embarazado al lado de sus padres. Tomada del Portal ALLSERIESLATINNEWS

Otra heroína de la telenovela es justamente la mejor beneficiada, la villana, que sobresale por su sagacidad para sacarle dinero a su ex-marido, su arrojo para contratar sicarios la narco-esposa, y sus dotes maternas con Guadalupe que parecen ser suficientes para que la audiencia la aprecie en una mezcla de respeto, admiración y complicidad. Tristemente con Lucrecia es ratificado el discurso del dinero fácil, de sacar ventaja de las situaciones del chantaje y la doble moral, al punto que el director de la serie no es capaz de castigarla, al final la deja es la que mejor sale librada del desencadenamiento de los hechos, cuando se da el encarcelamiento de los jefes y el desmantelamiento del cartel, eventos desarrollados en el último capítulo, pues ella no sólo termina eximida de responsabilidad

judicial, sino que se exilia en otro país y es presentada como una intelectual que escribe sus memorias.



Imagen 10: Lucrecia redactando sus memorias. Tomada del Portal ALLSERIESLATINNEWS

Con este desenlace no sólo se premia la anti-ética sino que además se glorifica a las narco-esposas como tales, pues mientras ellas han conservado su vida, las jovencitas que no consiguen este status tienen destinos trágicos, Lucrecia sale ganando, tal vez por ser la esposa legítima, oficial, y haber conseguido a tiempo obtener fortuna de su protagonista, es como dice la protagonista en el trailer: “la number one”, todo ello parece una invitación a que las jovencitas se casen con narco de manera que puedan gozar de seguridad económica incluso a una edad madura; asimismo nunca escuchamos el sentido de arrepentimiento de Lucrecia, ni ninguna lección de vida que apunte a descartar a un narcotraficante como pareja, como sí lo realizan algunas de las mujeres entrevistadas por López en su novela, entonces ¿Por qué la telenovela sacrifica estas reflexiones finales de la novela escrita si son cruciales para dar un mensaje aleccionador a la audiencia? ¿Será quizá porque contrario a lo que dicen sus libretistas y los mismos actores, las narco-

telenovelas no tienen esa intención? Y este tibio argumento termina siendo la forma de eludir su responsabilidad en la apologización del narcotráfico como estilo de vida.

Otro punto que concentra a Lucrecia como heroína es el hecho de que sea sólo su voz la que represente la mirada femenina en el trailer de la serie, ella posa como narradora del relato, recalcado en su frase final “esta es mi historia y de las que quieren estar en mi lugar”, en ese sentido ¿Cómo reflejar la realidad de un país desde la narco-telenovela si sólo contamos con una voz?; el trailer nos presenta la opinión de una mujer superficial que poco contribuye a dimensionar la realidad del narcotráfico sus crímenes y consecuencias sociales.

Dicho brevemente, los personajes femeninos predominantes que vemos en esta narco-telenovela están muy distantes de los de las telenovelas colombianas de la década de los ochenta y noventa, que a pesar de no ser completamente rupturistas en cuanto a la administración de su feminidad, sí daban cuenta de una democratización en las prácticas culturales en el país durante el siglo XX con numerosos desarrollos en el campo laboral, educativo y emocional, en oposición la narco-telenovela nos presenta unos personajes estereotipados, poco complejos y complacientes con la realidad del narcotráfico que les impone el contexto, llevándonos a cuestionarnos ¿Dónde están las mujeres que se negaron al narcotráfico aun siendo jóvenes y hermosas tentadas por las promesas del narco-mundo? ¿Dónde están sus voces?, ¿Dónde su mensaje? o aún más ¿Por qué la telenovela no nos dice nada de las narco-mujeres que hoy viven escondidas, temerosas o incluso arrepentidas por la huella emocional que dejaron los narcos en sus vidas? o ¿las que fueron a las cárceles? ¿Acaso el narco-mundo fue un destino ineludible, dónde está la capacidad

del sujeto para rehusar y resistir estos contextos violentos? ¿Dónde están estos testimonios?

3.4. Feminidades marginales en la narco-telenovela:

Del mismo modo como se privilegia un discurso de feminidad en la narco-telenovela existen otras feminidades que aparecen de manera marginal pues no tienen la misma connotación publicitaria, no son determinantes para el relato y su presencia en las escenas es escasa; dentro de esas feminidades encontramos la feminidad tradicional y la feminidad en transición, la primera de ellas tiene más importancia que la segunda, más no alcanza el protagonismo de la narco-feminidad; siguiendo ese orden de jerarquía abordaremos la feminidad tradicional y posteriormente la feminidad en transición; para observar la primera hemos seleccionado dos personajes: Ximena y Guadalupe quienes se acercan más al parámetro tradicional donde la mujer es sumisa, obediente, comprensiva con su pareja, entre otras características que describiremos a continuación.

Ximena es la esposa de un personaje llamado Horacio alias "el Capi", cuya profesión es la de piloto encargado de realizar los viajes de coca para la organización delictiva, su extracción socio-económica es alta, ella representa la esposa fiel, abnegada, cómplice de los actos de su marido, funciona como la amiga y compañera del mismo, nunca discuten, su relación es presentada como armónica, tiene un comportamiento moderado, se guardan las apariencias para que la hija no resulte implicada, hasta el momento en que se descubren los negocios del padre por las investigaciones en su contra publicadas en la prensa.

Este personaje se acerca un poco a la problemática de sufrimiento de una esposa con la captura del marido, queda desprotegida económicamente, sus bienes se van diezmado

con la defensa penal de su marido sin lograr resultados concretos, y queda a merced de la desconfianza de los ex-compaños de trabajo de su marido, pues éstos se inquietan por una posible delación; adicionalmente su situación se vuelve cada vez más tensionante cuando la hija Pamela decide salir con los narcotraficantes que la colocan en situación de constante amenaza, convirtiéndose Ximena en el lado débil de sus hija hasta que finalmente es asesinada como forma de venganza de uno de los mafiosos.

Su aparición en la publicidad de la serie es marginal, lo que sugiere la poca importancia que se le da este tipo de historias, Andrés López en entrevista para la cadena Univisión se propone indagar “el lado humano” de las mujeres que estuvieron implicadas emocionalmente con los narcotraficantes, empero, este tipo de personajes no tiene la misma connotación que las muñecas. López está más interesado en mostrar lujos y beneficios del narco-mundo que en casos como el de Ximena quien como narco-esposa afronta la cara difícil de la captura del proveedor de la familia y la continua desconfianza de los colegas de su esposo, entonces según lo anterior, el lado humano estriba en las intimidades de las narco-mujeres auscultando de manera morbosa en sus relaciones sentimentales.

De acuerdo al relato este personaje y su familia presentan el involucramiento de hogares de clase media alta con el fenómeno del narcotráfico, pero ello no representa casos particulares sino que enviste la legitimación del negocio y sus prácticas culturales en las familias en su conjunto; pues ésta no es una familia particular, atípica, en cambio es una en la que espectador común podría identificarse; la familia compuesta por Ximena, Horacio y Pamela luce como un hogar armónico donde no hay conflictos intrafamiliares, predominando el amor y la comprensión entre los conyugues, semejante a la familia en

transición descrita por Puyana en su investigación sobre Colombia, visible en una escena donde padre, madre e hija sostienen una conversación sobre unas fotos que Pamela donde aparece modelando:

Pamela: díganme la verdad, no me vayan a decir mentiras

Padre: A mí me parece que te ves divina

Madre: A mí también

Pamela: No pues qué respuesta, en serio, díganme algo que sirva

Madre: ¿Cuándo te las tomaste?

Pamela: El viernes pasado y pues mañana me voy a hacer unas un poquito más atrevidas

Padre: Cómo así que más atrevidas a mí me parece que así están perfectas

Pamela: Papi, relájate ¿sí? O sea en ropa interior, no seas bobito, es que me las tengo que tomar para mi book, o sea para que sepan para todo lo que sirvo.

Madre: Mi amor, por qué mas bien no le sirves whisky a tu papá que está cansado

Pamela: Tú nunca me tomas en serio mamá

Padre: Bueno, bueno está bien, tómame unas en ropa interior pero no más.

(Capítulo 2. Minuto 6:56)

En la conversación se aprecia una joven que le consulta a sus padres sobre sus fotografías, la madre rehúsa el tema cuando se le anuncia lo de las fotos en ropa interior, en una actitud típica de la madre tradicional cuya decisión final sabe radica en el padre, sin embargo, ante la ofuscación de la hija el padre cede, escena propia de una familia en transición donde según Puyana los hijos y los padres conciertan decisiones. Por lo que cabe preguntarse ¿Son este tipo de familias las que están inmersas en un negocio criminal como el narcotráfico? Ello siembra numerosas dudas, no por una concepción prejuiciosa, sino por

la realidad extraída de los testimonios que el mismo Andrés López retrata en su novela “*Las Muñecas del cártel, las fantásticas*” obviadas cuando se hace su adaptación a televisión, donde a lo largo de las biografías de las mujeres entrevistadas salen a relucir familias inestables, donde prima el maltrato intrafamiliar, el abandono y el abuso entre sus miembros; lejano a las características de la familia de Ximena en la telenovela, y a la conformada por Gregorio, y Pamela. Así es difícil ubicar a Ximena como narco-esposa porque ni luce como tal, ni acude a los consumos y comportamientos de quienes ostentan su mismo lugar.



Imagen 11: Ximena. Tomada del portal Terra Entretenimiento

Otra de las mujeres que responde a una feminidad tradicional es Guadalupe, hija del capo Braulio Bermúdez y de Lucrecia, es una joven bastante afable, ingenua, obediente de sus padres, entregada al amor, tal cual se ve en el arquetipo femenino de la telenovela tradicional, es complaciente, persistente cuando desea algo, si es necesario llora y suplica para conservar el amor, como se evidencia en esta escena desarrollada en el apartamento de Guadalupe, donde ella discute con su novio Marcos:

Marcos: Ya, ya Guadalupe, me mamé de usted, de su lloradera, del perro desgraciado de su papá, lo mejor es que yo me largue.

Guadalupe: Dime ¿qué hago? ¿Qué hago para que no me dejes? Yo hago lo que tú quieras. Pero por favor no me dejes Marcos.

(Capítulo 1. Minuto 28:43)

En ese sentido, Guadalupe nos recuerda al melodrama tradicional, donde la identidad femenina se construye a partir de la búsqueda del amor, pero acá el galán está desprovisto de toda virtud, pues no es un caballero de buenos modales sino un tipo rústico, machista y violento, lo que le sirve de acicate al relato para que Braulio el padre lo elimine en su momento, quedando por demás justificado el asesinato; según Stuart Hall los códigos connotativos en la televisión no necesariamente traducen lo que son, a simple vista un asesinato es violencia, pero más allá de ser un acto violento, sugiere un patrón de conducta que responde al mapa cultural en el que está inmerso el código.

En ese orden de ideas, el asesinato de Marcos resulta de un supuesto deseo de protección del padre a la hija, pero más allá de ello, el mensaje parece ser la ratificación del poder del padre; el comportamiento violento del novio de Guadalupe y el robo insignificante de último minuto que comete, parece ser la estocada final para matarlo, pero no constituye la principal motivación. En cambio, el desafío de la autoridad del "capo" por parte de Marcos pareciera ser la peor ofensa, más que un deseo de protección de la hija, hay un conflicto de territorialidad del poder, que se manifiesta a través de la sujeción a las mujeres de familia.

No es nada nuevo en que un narcotraficante acuda a resolver los conflictos con la intimidación y la violencia física, antes que acudir a la persuasión y a la argumentación,

con todo, lo que resulta bastante cómodo para la historia es que el novio de Guadalupe además de ser pobre, sea violento con ella y de último minuto le robe las joyas; hechos que parecieran desviar la atención del público ante un comportamiento éticamente reprochable y en cambio entran como argucias justificativas del mismo.

Otra particularidad del personaje, es que representa una hija atípica para un narcotraficante, parece demasiado educada con relación a sus padres; por ello Guadalupe es presentada como una chica amorosa y noble, de manera que su padre y madre quedan redimidos por la hija, acá la niña rica es bondadosa, bien intencionada y tiene claro que el dinero no es lo más importante en su vida su relación un humilde mecánico lo ejemplifica, además del continuo reclamo a sus padres por estar discutiendo por dinero.

Un aspecto que la serie descuida y que la inclina más hacia la trivialidad de su relato es su omisión en el abordaje del estigma cargado por los narco-hijos, si bien Guadalupe no alcanza a vivir el periodo de extradición de su padre, Pamela sí lo vive durante toda la serie, pues su padre hacia el tercer y cuarto capítulo es atrapado por la D.E.A, pero la telenovela se queda muy corta en mostrar estos alcances, lo que dista de la realidad, por ejemplo Mónica Lehder, hija del ex-narcotraficante Carlos Lehder Rivas, Pablo Escobar Henao, hijo de Pablo Escobar Gaviria, sí dan fe de la crudeza de ser narco-hijos; pues enfrentan situaciones como la negación de la visa para ver a sus familiares, la persecución y el rompimiento de los vínculos familiares; según cuenta Mónica Lehder (2011) en entrevista para el programa *Risaralda hoy*, en los últimos 17 años sólo ha visitado a su padre un vez y las llamadas telefónicas más largas han sido de 8 minutos, “Lo que yo sé

del narcotráfico es dolor, soledad, cero vínculos familiares, ausencia de padres” (Minuto 4:02).

Por su parte, Pablo Escobar Henao (2012) señala cómo los narco-hijos llevan el estigma de un apellido, en su caso él decidió cambiar su nombre por el de Sebastián Marroquín; adicionalmente, algunos cargan con las culpas y responsabilidades frente a los asesinatos cometidos por sus padres, en razón de ello, Escobar Henao se reunió con algunas víctimas de su padre para pedirles perdón; seguidamente reproducimos un extracto de la entrevista del programa *Historias del narcotráfico que no son de novela*, del canal SOiTV donde aborda ese punto:

Periodista: Ese acto de pedir perdón, de pedir disculpas ¿por qué Sebastián?

Sebastián: Bueno yo sentía la necesidad moral de recurrir a estas familias, buscar un acercamiento respetuoso hacia ellas, manifestarles mi deseo de pedirles perdón en nombre de mi padre por todo el daño de mi padre que no solo ellos como colombianos sufrieron, sino miles de familias más que sufren el rigor de la violencia con la que mi padre respondía a los ataques en tantas partes.

Periodista: ¿Pero por qué cargar con esa culpa que no es tuya? ¿Por qué pagar por los delitos que tú no cometiste?

Sebastián: Independiente de pagar o no, me los han cobrado y hemos estado presos gran cantidad de veces, justamente por el mismo delito, el delito del ADN.

(Minuto 3:02).

A los narco-hijos no se les perdona llevar la sangre de un narcotraficante, poco campo de acción tienen para proponerse un estilo de vida diferente: “No tienes la posibilidad de elegir, cuando naces hijo de Pablo Escobar, naces de un lado de la ley, más allá de que quieras comportarte como un hombre de bien en la sociedad, las opciones son muy pocas” (ESCOBAR HENAO. Minuto 4:34). Además no pueden llevar una vida social y familiar

normal, muchas veces eventos como navidades, cumpleaños, bautizos, se ven cortados por crímenes y otros actos violentos, de hecho en ocasiones hasta resulta difícil disfrutar del dinero para atender casos de primera necesidad: “Hay navidades con mucha alegría y con esos 15 min de fama que tienen algunos narcotraficantes, se disfrutó en apariencia un momento muy breve, el resto de navidades fueron plagadas de muerte, de dolor de tristeza”. (Minuto 7:04).

En definitiva, lo interesante con el personaje de Guadalupe es que contribuye a mostrar la cara amable de ser la hija de un narcotraficante, grandes fiestas, lujos y protección en caso de relaciones abusivas; la bondad y virtud de esta joven la exime de heredar los excesos de su padre, también contribuye a que éste muestre un lado positivo en el trato amoroso y respetuoso que le confiere a su hija. Por último este personaje constituye el anclaje de la narco-telenovela con el melodrama tradicional donde las princesas son buenas e inocentes merecedoras por ello de un lindo destino; la narco-telenovela no ausculta en la telenovela de los ochenta con personajes femeninos progresistas y rebeldes sino que retoma el simplismo melodramático con los personajes estereotipados de la telenovela arcaica.



Imagen 12: Guadalupe. Tomada del portal Terra Entretenimiento

En contraste con estas dos feminidades descritas en el capítulo la narco-feminidad y la feminidad tradicional, encontramos la feminidad en transición, que es la más marginal del relato televisivo, encarnada en Belén un personaje secundario, ella es una compañera y amiga de las demás jóvenes, pero poco a poco se va alejando de sus vidas, pues no comparte este estilo de vida, rehúsa invitaciones de sus amigas, aunque está dispuesta a apoyarlas cuando acuden a ella, su mayor contacto con el narcotráfico es el respaldo que brinda a su hermano que sí resulta mezclado con el narco-mundo como guardaespaldas de uno de los “duros”.

Esta joven logra entrar a la universidad, coloca un negocio de ropa para sufragar los gastos de la matrícula universitaria, tiene una relación afectiva armoniosa como un joven que tampoco está vinculado al narco-mundo y sale ilesa al terminar la telenovela con un final feliz y pese a constituir una alternativa al destino del narcotráfico su importancia es mínima, su presencia en portales web es precaria, registran muy pocas fotos de ella y en las sinopsis de portales y entrevistas ni siquiera se le menciona, en la narco-telenovela no se

hace mayor alusión a este personaje, es en este aspecto donde más se nota la intención apologética del narcotráfico de este tipo de productos, pues aunque sus libretistas se presentan como personas irreverentes que quieren aleccionar al país frente a este negocio, el único personaje que tiene un comportamiento ético en la serie queda completamente invisibilizado; aparentemente el hecho de haber incluido un personaje como éste en la narco-telenovela sería una forma como libretistas y directores ofrecen una alternativa distinta, otra opción de vida para las mujeres jóvenes; pero ¿Cómo dejar un mensaje positivo a la audiencia si el único personaje que se resiste al narcotráfico ni siquiera es mencionado en la sinopsis y el trailer de la serie? No es relevada su importancia, no se le otorga espacio para que el televidente pueda lograr alguna conexión con su mensaje.

Es así como con la mera presencia de Belén no basta para dejar mensaje positivo a las mujeres en estos contextos, con ella *Las Muñecas de la Mafia* no consigue objetar la apología que hace a la narco-feminidad.



Imagen 13: Belén. Tomada del portal Terra Entretenimiento

3.5. Masculinidad Normativa y otras masculinidades:

La masculinidad normativa de Las *Muñecas de la Mafia* es la narco-masculinidad, la cual ya hemos descrito como la exacerbación de la masculinidad patriarcal, los narco-hombres son dominantes, autoritarios, territoriales, indolentes frente al dolor ajeno y usufructuarios de la violencia contra toda voz que se oponga a sus órdenes, reaccionando de manera descomunal ante las infracciones de sus normas, tal como lo anota la investigadora Faschia, el castigo infringido sobre los enemigos de un narco suele ser más fuerte que la falta, de modo que adquirir poder se vuelve un imperativo para sobrevivir en el medio.

Suelen gustar de lujos y de excesos, entre sus preferencias se encuentran las fincas, los caballos, las armas y las mujeres a las que coleccionan como objetos, muchos tienen la manía de conquistar algunas demasiado jóvenes, casi adolescentes a las que acosan hasta hacerlas ceder. En sus relaciones afectivas al principio son galantes, colman de regalos y halagos, pero poco después dejan ver su actitudes de posesión, de celos, de violencia física y simbólica, exigen fidelidad de la mujer, asumiendo que su pareja es de su propiedad y en caso de infidelidad las hacen pagar y de la peor forma, lo que queda constatado en la conversación entre Braulio y Asdrúbal alias “el Buda” a propósito de la infidelidad de su esposa:

Buda: Qué tal la descarada, dizque Gordo asqueroso

Braulio: No papá, trátela igual, dígle perra, pamplemuza, casquivana, no se deje

Buda: No Braulio, yo que me voy a poner con esas, no ve que ella es mi esposa

Braulio: Usted si hermano, después de esos cachos que le pusieron, noo, usted es más bueno que el pan hombre! Se está pasando de bobo.

Buda: Sabe lo que me da más verraquera, el man ese todo descarado, pareciera que quiere que uno lo pille y todo, le importa un carajo.

Braulio: Pero gordito, es que es su actitud, el tipo debe estar pensando que todo se soluciona hablando, debe estar pensando que usted le va a dar plata para que se vayan a vivir juntos.

Buda: Ahí no jodas Braulio tampoco.

Braulio: No como que tampoco, yo hubiera picado a ese man hace rato, hágale papá, ahí está Norman, ese man le ayuda a localizarlo.

Buda: ¿Y qué? ¿La Mimi qué?

Braulio: Paga, tiene que pagar, la mujer le tiene que ser a uno fiel hasta la tumba, mejor dicho respetarlo a uno por encima de las cosas, ella perdió, ella paga.

Buda: ¿Cómo así, usted dice que toca matarla?

Braulio: Entonces ¿qué gordo? ¿Hacemos una fiesta de celebración? Pues claro, miguele, uhmm, ese honor sólo se lava cuando usted apriete el gatillo.

Buda: No Braulito ahí si perdí el año mano, yo no soy capaz de bolearle a la esposa mía mano, no ve que es la mamá de los pelados.

Braulio: Yo no sé usted cómo es tan vivo pa' los negocios y tan bobo en cosas del amor. Ahí está compadre, si usted no es capaz, yo le hago ese favorcito.

Buda: ¿De verdad Braulito? ¿Usted sería capaz de quebrar a la Mimi por mí?

Braulio: Pa' que vea lo que estoy dispuesto a hacer por los amigos

(Capítulo 7. Minuto: 28:22)



Imagen 14: Asdrúbal alias "el Buda" Tomada del portal Terra Entretenimiento

Su posesividad sobre las mujeres se extiende aun estando separado de las mismas, ello se constata en aquellas escenas donde el personaje de Lucrecia intenta una relación afectiva con un estadounidense, éste se presenta como un ingeniero de petróleo, hay unos cuantos capítulos dedicados a esta relación, hasta que el norteamericano es asesinado por el ex-esposo de Lucrecia.

Pese a presentar a los narcos cometiendo crímenes y excesos ocupar un lugar protagónico en la telenovela les otorga centralidad en el relato, exaltándolos como modelos de masculinidad ideal, pero esta exaltación no sólo radica en la posición que ocupan si no en la justificación de sus actos, ejemplo de ello son los asesinatos cometidos por el protagonista Braulio Bermúdez, entre los que figuran el perpetrado hacia el novio de su hija, homicidio soslayado en el relato por el comportamiento violento y el robo que comete Marcos a Guadalupe, igualmente en el caso del homicidio del novio de Lucrecia, hecho presentado como un exceso de paranoia por parte del capo, pues el norteamericano podría ser un infiltrado que amenace directamente su seguridad y la de su familia, por lo que sólo

estaría defendiéndose, duda que también queda sembrada en el espectador; pues nunca queda claro cuál es el trabajo real del norteamericano, su justificación laboral ante Lucrecia es incoherente y lo que se destaca en estos capítulos son las escenas románticas con ella.

Braulio lo mata sin hacer preguntas, sin embargo pareciera que el acto cometido no fuera una reacción violenta, desmedida y un ejercicio de control sobre la vida de su ex-esposa, en cambio el director nos muestra esta reacción como una respuesta a la confusión y al nerviosismo en el que se encuentra en esos momentos, aminorándose el impacto de un asesinato a sangre fría y sin la menor comprobación de amenaza; en última instancia lo que hace el discurso televisivo es hacer pasar al victimario como víctima de las circunstancias.

Braulio es presentado como un hombre simpático, carismático y risueño, capaz de nobles sentimientos hacia la mujer que ama, en este caso Brenda, en ese sentido sobresale la escena del capítulo 50 del portal web *ver telenovelas*, donde el narco rescata a su muñeca de un atentado que le realiza el cartel enemigo, la escena es hollywoodesca cuenta con mucha acción donde hay persecución, tiros y finalmente el rescate de Brenda; este episodio muestra a Braulio como héroe de la escena.



Imagen 15: Braulio. Tomada del portal Qué hay para hacer

Como ya se ha dicho la narco-telenovela *Las Muñecas de la Mafia* está basada en la novela *Las Muñecas del cartel* de Andrés López López, en la adaptación de la novela al relato televisivo se han reemplazado los nombres reales por unos ficticios, por ejemplo el municipio principal en la telenovela es llamado *El Carmen*, mientras en la vida real los hechos se desarrollaron en Cartago, también han sido cambiados los nombres de las protagonistas; estas suplantaciones son muy comunes en las adaptaciones, pero lo relevante son los ajustes realizados a las historias de sus personajes y hasta a su apariencia física, soslayando ciertos detalles importantes para dimensionar el fenómeno, lo que contribuye a desdibujar la realidad. A continuación analizaremos algunas de estas suplantaciones, empezamos por comparar a Braulio Bermúdez quien personifica a Hernando Gómez Bustamante alias “Rasguño” narcotraficante del norte del Valle.



Imagen 16. Hernando Gómez Bustamante alias "Rasguño". Tomada del portal de la revista Semana



Imagen 17: Braulio Bermúdez. Tomada del portal Kootation.com

Lo que se aprecia en estas dos fotografías es la enorme diferencia física que existe entre la persona real alias “Rasguño” y su personaje en la telenovela “Braulio”, ya que, mientras “Rasguño” es un hombre corpulento, de baja estatura, quien además usa bastón por un problema de columna, Braulio es delgado, alto y vigoroso; la adaptación televisiva fabrica una ficción estética que se ajusta al estereotipo del galán de la telenovela tradicional, sin

embargo, lo que realmente sorprende es el interés en construir una imagen más afable del narcotraficante en cuestión, de manera que el televidente pueda aceptarlo con mayor facilidad y aceptar su éxito amoroso, en ese sentido, este personaje protagónico se adapta al formato de la telenovela facilitando una fácil adhesión al mismo, aún más, poniendo de relieve que está investido de acciones “heroicas” durante la serie, acciones que van desde el éxito económico en su negocio ilegal de drogas, la subyugación de sus enemigos a través de la violencia y las demostraciones de amistad y “protección” otorgada al personaje femenino principal: Brenda. Así, bajo esta imagen pareciera que no es únicamente el interés económico lo que motiva a una jovencita a volverse una muñeca de la mafia, pues después de todo, existen narcotraficantes como Braulio, simpáticos, elegantes y amistosos.

En la novela escrita López menciona a Hernando Gómez Bustamante, quien según las entrevistas realizadas a las “muñecas” reales, mantiene una relación paralela con dos jovencitas Brenda y Olivia, pero corteja a otra de ellas: Violeta a la que indispone con su novio, que es miembro de su propia organización, sólo para seducirla y hasta le propone al mismo novio que la asesine cuando no consigue su cometido. No obstante el Hernando Gómez que vemos en la telenovela es un hombre que respeta las relaciones de los otros y cuyos desmanes no llegan a ello; estas acciones son adjudicadas a otro de los personajes, a Norman, quien aparentemente representa al narcotraficante John Eidelber Cano Correa, alias “Johnny Cano”, lugarteniente de “Rasguño”, en la narco-telenovela Norman es la mano derecha de Braulio Bermúdez y luego encarna al traidor, al antagonico de la serie; en ese orden de ideas, de acuerdo al melodrama tradicional, Braulio es decir alias “Rasguño” es el galán, el “bueno”, mientras Norman, es decir alias “Johnny Cano”, es el villano, el malo, pese a que estamos hablando de dos criminales que juntos construyeron su aparato

criminal, involucrados con acaparamiento de tierras, violaciones, asesinatos de lesa humanidad, entre otros delitos.



Imagen 18: alias "Johnny Cano". Tomada del portal Colombian Force Air. Ministerio de defensa

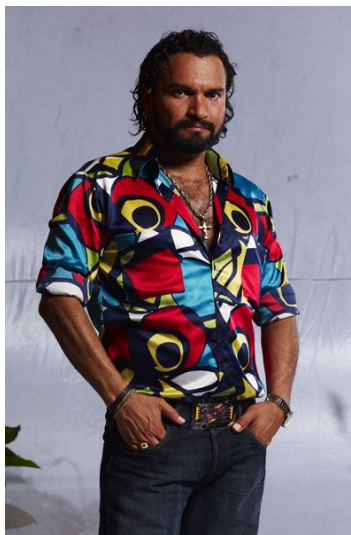


Imagen 19: Norman. Tomada del portal Terra Entretenimiento

También encontramos las personificaciones de Juan Carlos Giraldo Franco alias “tortuga”, Leyner Valencia Espinosa alias “Piraña”, Diego Montoya alias “don Diego”, Felipe Montoya, cuyas historias son distorsionadas en función del relato. Juan Carlos Giraldo Franco alias “Tortuga” aparece en la novela escrita por la relación afectiva que tiene con el

personaje de Violeta, la cual es narrada como una relación violenta y tortuosa; en uno de los episodios narra un enfrentamiento con su novio:

Ya más calmada y mejor presentada, caminó de regreso a la mesa de Rasguño, pero se encontró de frente con Tortuga, que le obstaculizaba el paso al lomo de uno de sus ejemplares. Violeta lo esquivó y caminó a paso largo. Tortuga la siguió de cerca esperando su reacción, pero al ver que ella no se detenía, la agarró del pelo y la jaló tan fuerte que la alcanzó a levantar unos centímetros del piso (Pág. 160).

En la historia televisiva, en cambio, el novio es reemplazado por el personaje de Giovanni, quien es un hombre amoroso, poco agresivo, asemejándose su unión al nexo amoroso del melodrama tradicional, donde el ser amado ocupa un lugar preponderante en la vida de la pareja, al punto de arriesgarse la seguridad personal por estar juntos, el personaje es un hombre de fuertes valores familiares, trabajador, un galán que además físicamente se ajusta al estereotipo; ello lo exime de la responsabilidad de sus actos, Giovanni es redimido por el amor, sus acciones amorales e incorrectas parecen estar cobijadas por el manto de sus buenas intenciones, al igual que algunos de los personajes femeninos es víctima de las circunstancias, tiene poco espacio para decidir por sí mismo respecto a su futuro; a través del él se nos dice que un narco puede ser romántico, buen novio y bien intencionado.



Imagen 20: Giovanni. Tomada del portal Terra Entretenimiento

Lo mismo sucede con Gregorio, su rol en la telenovela no es el mismo que leemos en la novela, este personaje en la versión televisiva es un hombre que cuida de su familia, ama a su esposa, a la que respeta y considera, sostiene permanente diálogo con su hija e incluso impide que su cuñado sea asesinado solo por el amor de su hija hacia él, perfil más distinto no puede aparecer en la novela escrita, quien maltrata a su esposa, le es infiel y es autoritario con su hija.

Describiendo y comparando los abismos que existen entre los testimonios de la novela escrita, los informes de la prensa nacional e internacional (crónicas, entrevistas y reportajes) y la ficción televisiva de la telenovela, convergemos en preguntas como: ¿Por qué se producen estas adaptaciones? ¿Qué intención existe en ocultar el verdadero rostro de los narcos? ¿Realmente se están midiendo las consecuencias en los públicos de la reingeniería física y psicológica que sufren los personajes en la ficción televisiva?

Ésta fabricación televisiva deja de lado, realidades como el maltrato psicológico y físico que existe al interior de las familias de los narcos, así como de sus redes sociales, cuyas enormes heridas físicas, psicológicas y psicosociales desembocan en la proliferación de amenazas, amedrentamiento, feminicidio y la reproducción de las violencias en formas diferenciadas y cada vez más popularizadas merced a la influencia mediática y social.

Es de aclarar que no es el interés de este análisis demonizar a los capos del narcotráfico, sino reconocer que las interacciones sociales predominantes al interior del negocio ilícito de la droga, implican la participación de la violencia en diferentes grados y dimensiones, como manera eficaz de solucionar los conflictos en el marco de la ilegalidad; en ese sentido, las personas reales que la ficción televisiva ha adecuado al formato de galanes de telenovela, portadores de protagonismo y adhesión, tienen en sus biografías una cuota muy alta de participación en masacres, en asesinatos de líderes sociales y en el empuje de aparatos criminales paramilitares con decidida influencia en el quehacer político y militar legal e ilegal colombiano. Presentar a los narcotraficantes como hombres capaces de condolerse ante el dolor ajeno y de cuando en vez hacer buenas acciones, tiene implicaciones en la imagen construida sobre los actores ejecutores de violencia en la historia colombiana, y que hoy son un pasado reciente que aún no termina de desaparecer.

Por eso la adaptación estética y psicológica de un narcotraficante en la versión televisiva no es sólo un tema que involucra al negocio de la industria cultural de la telenovela, como andamiaje artístico y de entretenimiento; sino que además constituye una vía de construcción del relato histórico, en tanto que, en el marco de la sociedad de consumo, la televisión se vuelve una fuente otorgadora de verdad histórica, en ese orden de la

argumentación, la tergiversación de los actores de violencia responsables en el conflicto colombiano, constituyen ficciones que construyen discursos e instalan realidades históricas, mediante relatos apologéticos, encubiertos de esteticismo y desposeídos de elementos críticos, bajo la aureola fantasiosa de la industria cultural.



Imagen 21: Erick. Tomada del portal oficial de Caracol Televisión

Este maquillaje estético y psicológico surte su efecto en diferentes televidentes que terminan por encuadrar la serie dentro del melodrama tradicional, despertando simpatía y adhesión por los personajes protagónicas de una manera acrítica y soslayando sus acciones morales. La realidad del narcotráfico en el melodrama telenovelesco y contado desde el lugar de enunciación de los narcotraficantes, hace que muchos consumidores se conmuevan de su destino en las cárceles de Estados Unidos, deseando ver su salida de ellas, para consumir las historias de amor en las que se han visto envueltos durante el desarrollo de los capítulos, lo que queda constatado en los comentarios de algunas personas de la audiencia frente al capítulo final en el portal web del canal Caracol, entre esos comentarios encontramos el de la televidente Lucymia publicado el 15 de junio 2010.

Hola quiero felicitarle por el trabajo que realizan en especial de las muñecas excente serie no tubo desperdicio, me gustaria saber si tienen en agenda hacer la continuación pues entiendo que Braulio tiene que saber que Brenda está embarazada y saver de que valio que Brenda sapiara a Norman y Nicanor si en verdad que mister gringo le bajara la pena a Braulio y el pueda salir a reivindicarse con la sociedad y pueda estar con Brenda y su hjo sin ser el DURO y se sepa como murio Renata y que me dicen de los amigos uña y mugre donde se quedaron ? muchas gracias espero que tomen en cuenta mi humilde comentario de verdad a muchos le gustaria que Narizon y Narizona queden juntos para demostrarle al mundo que si se puede cambiar LM.

Notamos entonces cómo la televidente se solidariza con los personajes, aspirando a que Brenda y Braulio se unan alrededor del hijo que espera ella de él, en esa misma orientación encontramos el comentario de la televidente betjaz, publicado el 30 de mayo del 2010:

Esta es la mejor historia ..que e visto...no tiene nada igual.. esta historia debe continuar.. de verda.... lo que no me gusto.. es que brenda queda lejo de braulio.... y el no sabe nada de ella.. el tiene derecho a saber que va a tener un hijo de brenda.. y brenda.. debe desmostra.. q puede salir a delante con su hijos.. porq las mujere latina son trabajadora y luchadora.... deberia salir una parte en la que brenda estudie y se gradue... y que ella vijae a los estado unido.. y vea que ese amor era de verda... y que ella lo ayude a salir de carcel.. esa historia seria buenisimas... y haci braulio sepa q no esta solo... por favor saque una II parte de la muñeca de la mafia..... en la q brenda y braulio sea los protagonista.... y que diga q le paso a los demas.... que hicieron con su vida.

Estos comentarios son extraídos del portal oficial del canal Caracol, corresponden al último capítulo, son una pequeña muestra de las opiniones, la mayoría conservan un estilo de escritura bastante rudimentario, con errores ortográficos y poca coherencia entre las ideas, develando el bajo nivel educativo de los consumidores de este producto cultural, producto promotor de la ética narca consumido por espectadores con escasos elementos intelectuales para hacer una lectura crítica del mismo.

Estas opiniones dejan ver la asimilación de Braulio, o sea “Rasguño” con la idea del galán y salvador y de Brenda como la víctima y heroína del relato melodramático lo que revierte en la solidaridad de la audiencia con estos personajes, pese a tratarse de criminales y de sus mujeres cómplices son perdonados, como protagonistas de la historia su condición delictiva es soslayada, no hay castigo para ellos, en oposición el público busca premiar al capo con el amor y el hijo que ella espera, la audiencia clama por un final feliz al estilo de la telenovela tradicional, al punto que anhelan una segunda versión de la historia, con ello la intención de la telenovela logra su propósito, logra que el público se identifique con los dramas de los narcos, minimizando el impacto de sus vejámenes, lo que reafirma la hipótesis de este trabajo según la cual la narco-telenovela no opera como herramienta crítica del narcotráfico sino como instrumento apologético y normalizador del mismo.

Por último hay que decir, que si bien el espectador cuenta con sus propios elementos intelectuales para evaluar una telenovela, este tipo de producciones en nada contribuyen a que esos elementos se amplíen, por el contrario, ofrecen una gama de antivalores, de marcos referenciales precarios y de todo un alfabeto lumpensco que luce glamuroso en los labios de actrices esbeltas y actores carismáticos, complementando el panorama el resto de producciones televisivas no hacen mucho para ofrecer alternativas, ello quizá a los intereses de los canales privados regidos por unas políticas de la memoria que seleccionan los hechos a recordar, despreciando acontecimientos y testimonios que contribuyen a dibujar horizontes más amplios de la realidad.

FEMINIDAD NORMATIVA EN LA TELENVELA “LAS MUÑECAS DE LA MAFIA” (2009)



Imagen 22: Elenco hombres 1. Tomada del portal Terra Entretenimiento



Imagen 23: Elenco hombres 2. Tomada del portal Terra Entretenimiento

CONCLUSIONES

Con base en el análisis realizado concluimos que la feminidad normativa en la narco-telenovela *Las Muñecas de la Mafia* es la narco-feminidad, aunque se presentan otros tipos de feminidades estas juegan un papel marginal en la serie, ya que no tienen el mismo despliegue publicitario en las redes y los personajes que responden a ellas no son determinantes para la historia, quedando invisibilizado su discurso, en oposición el discurso de la narco-feminidad se hace normativo en la medida en que es preponderante en el relato y es premiado mostrando la cara más favorable del mismo, adecuándolo de manera que luzca atractivo para la audiencia; en ese mismo sentido, la narco-masculinidad es lo normativo, la construcción de rasgos progresistas y menos patriarcales en sus personajes no hace sino maquillar la narco-masculinidad haciéndola lucir menos cruda y más moderada.

Esta normalización de la narco-feminidad y en consecuencia de su complementario la narco-masculinidad se ejecuta a través de las siguientes estrategias narrativas y discursivas dentro del relato televisivo: en primer lugar, la elección de narcotraficantes y mujeres de la narco-feminidad como protagonistas de la historia, lo que les otorga centralidad en el relato, conllevando a que el espectador sitúe mayor atención en los avatares de estos que en personajes secundarios, solidarizándose con sus sufrimientos; como decía Teodoro Adorno el espectador se identifica con la estrella de cine con quien establece una relación de intimidad o como lo menciona Barbero estos personajes son percibidos como cercanos por los televidentes, en la medida en que sus características y vivencias se asemejan a experiencias de personas reales y cercanas al contexto del televidente, teniendo de

presente que de acuerdo a Barbero la construcción de la temporalidad del “pueblo” ubica el hecho histórico dentro del anécdota barrial y familiar. Esta temporalidad del pueblo dice Barbero, es la que recrea el melodrama televisivo, la cual es fundamental en la construcción del relato histórico; en ese sentido, consideramos que la telenovela al ser un producto cultural mayormente consumido por los estratos populares, tiene personajes femeninos que encuentran coincidencia con la realidad de mujeres colombianas de dichos sectores, lo que contrasta con los orígenes socio-económicos acomodados de las mujeres entrevistadas en la novela escrita de Andrés López, adaptación que opera como estratagema de la industria cultural para buscar la identificación y cercanía de la audiencia con los dramas de los personajes de la telenovela analizada.

En segundo lugar, encontramos como estrategia la de victimizar a las narco-mujeres quienes acuden al narcotráfico más por necesidad económica o por chantaje que por decisión propia, restándole poder al sujeto femenino y de paso justificando su accionar, de igual manera, se procura mostrar un rostro más romántico del personaje protagónico masculino ajustándolo al melodrama telenovelesco tradicional acarreado como respuesta que sea leído ya no como un criminal, sino como un héroe.

En tercer lugar, mencionamos como estrategia la de colocar a los narcos y a las narco-mujeres como héroes y heroínas; así una narco-esposa que consigue propiedades por la participación de su marido en los negocios ilícitos es emulada como una mujer astuta y paradigma a seguir, de la misma forma son reivindicadas las jóvenes que mediante el soborno y el asesinato consiguen satisfacer sus demandas, legitimándose una ética de la violencia, el chantaje y la trampa como motor de las interacciones sociales.

Y por último encontramos que la serie usa como estrategia la reincidencia de imágenes alusivas al narco-mundo como lugar de placer y gloria y de hechos violentos como una consecuencia normal de ese status, lo cual termina por instalar estas lógicas como algo normal y aceptable sin permitir un análisis concienzudo de las implicaciones de involucrarse en el negocio ilegal. De alguna manera el ejercicio de la violencia y el sometimiento a los jefes de turno en diferentes niveles, termina siendo el precio que hay que pagar por acceder a ese paraíso terrenal de lujos provenientes del narcotráfico.

Adicionalmente, *Las Muñecas de la Mafia*, muestra a mujeres para quienes prima la emoción, más que la razón y cuyo campo de acción igual que en la telenovela tradicional y en el patriarcado más recalcitrante es el ámbito de lo privado, en ese orden de ideas, la narco-telenovela en cuestión, lejos de hacer una crítica a las interacciones de género en el mundo del narcotráfico, normaliza su regulación, pues abundan las alusiones al narco-mundo como una vía fácil para obtener la felicidad, sin darnos mayor ilustración sobre los costos posteriores de haber participado en este mundo; en consecuencia, ¿Cómo mostrar la perspectiva femenina en *Las Muñecas de la Mafia*, si no se percibe a las mujeres como sujetos interlocutores, sino que en cambio son reducidas a objetos del deseo masculino desde la condición de muñecas?, ¿si no se reconocen sus reflexiones?; por ejemplo no se registran testimonios como el de Noelia, una de las entrevistadas por Andrés López en su libro *Las Muñecas del cartel* la cual reflexiona sobre su pasado diciendo: “Hoy en día, después que uno ha vivido tantas cosas, se da cuenta de que es mejor vivir sin nada, pero tranquilo” (LÓPEZ, 2009. Pág. 189) con su omisión el espectador se queda solo con la idea del gozo por pequeño y fugaz que sea.

El narcotráfico es mostrado como un camino aparentemente fácil, donde sus protagonistas para ser grandes beneficiarios de fortunas exorbitantes y de poder transitan un camino directo, con la filiación al patrón de turno, demostrando lealtad, avanzando poco a poco; donde los narcotraficantes posan como trabajadores que con esfuerzo han escalado posiciones, con las cuales han solventado a sus familias, siguiendo el dictamen de la masculinidad proveedora; entonces según esa lógica ser un “duro” se convierte en la meta, todo pareciera un efecto de la normal acumulación capitalista y no una acción atropellante, criminal y megalómana.

También hay que anotar que la narco-telenovela presenta una realidad del narcotráfico descontextualizada, sin que sean visibles las causas socio-políticas del fenómeno, la trama de la historia se centra en las relaciones afectivas y las decisiones parecen accidentales; en ese sentido la moraleja de la historia no castiga al narcotráfico, sino que soslaya su crudeza acudiendo a las glamourosas mujeres que descentran la atención de los crímenes a la superficialidad del consumo, en ese orden lógico quedan invisibilizadas las víctimas de la violencia de los narcos; al respecto es conocida una voz de protesta esgrimida por personas que sufrieron el atentado del avión perpetrado por Pablo Escobar en su momento, pues curiosamente la serie *Escobar el patrón del mal*, del mismo género y talante de *Las Muñecas de la Mafia*, pasó por alto su perspectiva, como lo denuncia Federico Arellano presidente de la Fundación Colombia con Memoria, la cual convoca a 50 familias víctimas del atentado de 1989, quien manifestó no hallar espacio en Colombia para sus voces ni siquiera en la televisión, igual opinión comparte Aura Leticia de Calero, cuyo hijo cayó en ese atentado, lo que les ha conducido a recurrir a las campañas en las redes sociales "Es la única solidaridad que podemos tener", (*El Tiempo*, 2012). Igualmente denunciaron que

los guionistas de esta serie no tuvieron en cuenta a quienes sufrieron las acciones del terrorismo del narcotráfico; aducen que este tipo de producciones se dedican a la promoción, más que a la denuncia de la narco-cultura y sus efectos:

Más que molestos vemos que siguen promoviendo mensajes de narcocultura, el mensaje enviado es que sí hay una forma fácil de hacer dinero. Este país ya ha tenido bastante con lo que hemos sufrido", dijo Federico Arellano (*El Tiempo*, 2012).

De acuerdo a todo lo anterior, es pertinente cuestionarse si la forma como estamos registrando en telenovelas la vida del narcotráfico puede en lugar de crear reflexión devenir en apología, teniendo en cuenta además la vulnerabilidad de ciertas audiencias como niños y adolescentes quienes copian estos modelos como referentes de vida, poniendo de relieve que narco-telenovelas como estas no dan lugar a un cierre, a un foro, a una conclusión; en consonancia con lo anterior citamos las propias palabras del hijo de Pablo Escobar en entrevista con la periodista Luisiana Ríos para el canal *SOiTV*.

Periodista: ¿Tú crees que hay que cambiar la manera en cómo estamos viendo la vida de los narcotraficantes a través de la ficción en la pantalla chica, en el cine, crees que se está haciendo daño o se está enviando un bien a la sociedad?

Pablo Escobar Henao: Yo creo que se está enviando un mensaje equivocado a la sociedad, muy, muy equivocado y con unas consecuencias que es muy temprano para medirlas, pero, es muy difícil crear un icono, crear un personaje que apareciera ante los jóvenes como si fuese un superhéroe de la droga, del narcotráfico, con una cultura que aparentemente le acerca las cosas fáciles sean las mujeres, mansiones, dinero, poder, droga, sexo etc. (Minuto 10:57).

Las narco-telenovelas y su fantasiosa “realidad” merced a sus personajes crean iconos femeninos y masculinos que operan como referentes de identificación para las audiencias, ídolos que concitan con la violencia de género, el dinero ilícito, la criminalidad, el uso del

castigo y la pérdida de la ética por un presente efímero, cuyas consecuencias sólo tienen un pálido reflejo en estas producciones; todo ello en el marco de un modelo de país propuesto desde sectores de la extrema derecha aliada al narcotráfico que acuden a la plataforma televisiva para desglosar su discurso.

En lo que respecta a la regulación de género este modelo comprende una visión narca del mundo refrendada en prácticas sociales dentro de las que figuran la popularización de la narco-estética como política de belleza preponderante que incide en la fabricación de cuerpos voluptuosos mediante toda una gama de cirugías estéticas poniendo en peligro la vida de las mujeres, la adecuación de la moda al apetito narco, también las formas de violencia física y simbólica que han hecho carrera en los últimos tiempos como el uso de ácido en la cara a las mujeres, los altos niveles de feminicidios, la agresión publicitaria que cosifica el cuerpo femenino y promoviendo la prostitución implícita o explícitamente en publicaciones como el *Q’hubo* y la revista *Soho*, así como en numerosos avisos clasificados de periódicos que cada vez ofrecen más servicios sexuales de mujeres jóvenes; la narco-telenovela aúna esfuerzos a estas Industrias culturales del “placer”, funcionando de una forma sistemática en los canales privados, pues su producción no ha parado desde su inicio como tendencia, casi obedeciendo a un lineamiento político determinado, no en vano llevamos casi 10 años de la narco-tendencia en la telenovela colombiana; todo lo anterior sin duda tiene un impacto en la modelación de las identidades femeninas en el país.

Sin embargo, esta arremetida finalmente ha logrado configurar una posición sólida en su contra, articulando un movimiento ciudadano que se ha irradiado desde las redes sociales consiguiendo gran adhesión, mediante la crítica fundamentada y la solicitud a las principales marcas de retiro de la pauta publicitaria, de modo que se disminuya la

productividad de estas narco-series; causando tal controversia que la prensa privada ha salido a defender la libertad de expresión y el libretista de *Los tres caínes* Gustavo Bolívar ha manifestado haber perdido dinero con esta producción, de igual forma la Universidad de Antioquia exigió al canal R.C.N retirar las imágenes alusivas a la institución, así mismo la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (ASFADDES) manifestó su descontento y dirigió una comunicación directa al actor Julián Román quien interpretó a Carlos Castaño, diciéndole lo siguiente:

Por favor, cada vez que usted se ponga ese uniforme y encarne a ese personaje, no olvide que cada acción que ustedes representan, como ficción, los familiares de los desaparecidos forzadamente, la vivimos en carne propia una y otra vez. (*El Tiempo*, 2013).

Ante lo cual Román pidió excusas públicas por este papel; en ese mismo sentido se encuentran numerosas voces de usuarios de las redes sociales que manifiestan su indignación, pues consideran a estas producciones apologías a la violencia, se pronuncian ante el exceso de escenas crudas y la forma como se estigmatiza el país en el exterior, al respecto encontramos opiniones como las del usuario [Ricamom](#) publicado el Lunes 11 de marzo de 2013 02:18 p.m.:

Que vergüenza de libretistas y productores en la televisión colombiana...homenajeando el delito, patrocinando a los hampones...Pablo Escobar, Los castaño, El Capo, Rosario Tijeras, etc..etc.....imagino que seguirá el seriado sobre Garavito y su amor por los niños, otro sobre la violación y muerte a Rosa Elvira... Dan asco..!!!!....y lo peor, los colombianos felices subiendo el rating.... No a la televisión Colombiana, es la única manera de protestar y obligar a que cambien este esquema de fomento al hampa.!!

También la de este usuario [laicado777](#) publicado el Sábado 16 de marzo de 2013 08:28 p.m. donde compara las narco-producciones con las telenovelas de antaño, subrayando desde su indignación y sarcasmo la decadencia en la que ha caído la televisión privada:

Se buscan actores y actrices con capacidad para la narco-dramaturgia y el arte-bandido". Después de nuestros grandes éxitos económicos con el capo y carteles de sapos y de Pablito, el malito, los tres cáines, rosario tijeras y muñecas de la mafia con sus tetas, pronto idealizaremos bandidos de la guerrilla, para tener un equilibrio informativo en el número de muertos y homicidios. Bandidos muertos...y bandidos en formación, gracias a nuestros excelentes actores y guionistas, tendrán su historia. No más ridiculeces de Escalona ni Café. No más señora Isabel ni Pedro el Escamoso. No más Gallito Ramírez. No más Betty la fea. No más Casa de las 2 palmas. Queremos torturas, bombas, violaciones, desmembraciones, sevicia, planeación meticulosa de muertes. Actores y actrices Interesados enviar sus hojas de vida y un video torturando a alguien, a Rcn y Caracol.

Finalmente citamos el comentario del usuario [tabarnak](#) publicado el Sábado 16 de marzo de 2013 10:33 a.m.que enfatiza en la falta de opciones para escoger en la televisión y rebate si realmente es violencia lo que los televidentes están pidiendo ver.

Vuelvo y lo digo: Que pobre imaginacion la de los libretistas, que no salen de narcos, guerrilleros, coca y prostitutas. y lo peor, es que los canales se excusan diciendo que "emitimos esas narconovelas por que eso es lo que quieren ver los colombianos". Pero como no! Si solo hay dos canales de television en Colombia, y asi pasen el boletin del consumidor 24 horas, el rating sera alto. La realidad es que los colombianos estamos mamados de esa basura de television, y por algo la television por suscripcion en Colombia es la que mas crece en latinoamerica. Por otro lado, la responsabilidad de las divisiones que se producen por estas narconovelas es plena responsabilidad del estado, (la comision nacional de television), cuya responsabilidad social es garantizar que los contenidos en television no alteren la estabilidad del pais.

Como consecuencia del inconformismo notamos que las últimas narco-telenovelas como *La Diosa Coronada* duró al aire en Colombia sólo un mes y una semana, del 22 de Mayo al 2 de Julio, y *La Prepago* parecen estar reportando bajos niveles de audiencia, además de mucho descontento por las actuaciones y la trama, adicionalmente los televidentes no creen en la supuesta necesidad económica de las jóvenes que se dedican a la prostitución en altas esferas político-económicas, lo que demuestra que si bien los directores se esfuerzan por justificar estos argumentos de las mujeres para cometer crímenes e involucrarse con mafiosos, cada vez pierden más credibilidad, como lo deja ver el comentario del usuario Rated R publicado en el portal web de *lafiscalía.com*:

Malisimo como siempre RCN con estas producciones donde la historia rocambolesca no falta, ya me imagino que sera la tipica novela de la niña pobre que no puede ser feliz con el niño rico y la van a envolver en la supuesta trama del (como dijeron en el noticiero de RCN) "problema social" de las prepago, y yo me pregunto cual problema social?? si la mayoría de esas viejas por no decir toda tienen la vida arreglada, posibilidad de estudios y demas, solo que le gustan los lujos y tener plata sin el mayor esfuerzo intelectual posible, sin ejercer realmente un trabajo y joderse el lomo (obvio hablo de manera laboral), ahi esta la primera y gran falla de esta novelucha, que ya pintan a la historias como que las prepagos son pobres niñas que no tienen nada, que buscan ayudar a sus familias, que no pueden salir adelante, bah ya estan victimizando a ese gremio cuando la realidad es otra; porque creen que es algo tan escondido, porque muchas de esas viejas la plata que obtienen vienen de mafiosos y de hecho de actos delictivos, en algunos casos de gente como politicos y empresario que son corruptos y claro que les caeria la ley enseguida. Creo que RCN la vuelve a embarrar y la protagonista esta como Dania, carajo si no tiene para vivir en estrato 6 no invente vaina, asi esta esta vieja, sino tiene para U paga hay muchas buenas U publicas

Esta reflexión del usuario anterior lo que demuestra es no sólo la pérdida de credibilidad de las narco-series; sino además, que este tipo de instrumentalización responde más a un

código de conducta y a ciertas formas de construcción de la feminidad promocionados por la industria cultural, que a supuestas urgencias económicas.

Finalmente, pese a las múltiples estratagemas de la industria cultural por convertirse en un poder omnímoto, de pensamiento único, hay pequeños intersticios donde se escapan las voces de televidentes que interpelan con las realidades que la industria pretende instalar y resisten a la saturación de imágenes en una solo vía del discurso. Lo que de paso apunta a una caída en la popularidad de la narco-tendencia, en la búsqueda de un replanteamiento frente a los contenidos de la televisión en general y de la telenovela en particular, que llevan a superar la mirada acrítica, poco reflexiva bajo la cual venía siendo aceptada la narco-tendencia y a una demanda ética del consumidor frente a la oferta que se le está presentando. En este contexto mi trabajo apunta a ser un aporte al análisis, al debate y a la reevaluación de la importancia de la telenovela en las identidades contemporáneas.

REFERENCIAS

LIBROS:

- ADORNO, Th. W. & HORKHEIMER, Max (2007) *Dialéctica de la Ilustración* (Obra completa, 3). Ediciones Akal, Madrid.
- _____, Th. W. & HORKHEIMER, Max (2009) *Crítica a la Cultura y Sociedad*. Vol.II Ediciones Akal, Madrid.
- BARBERO, Jesús Martín (1987) *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones Gustavo Gili, Barcelona.
- _____, Jesús Martín & MUÑOZ, Sonia (1992) *Televisión y Melodrama. Géneros y Lecturas de la telenovela en Colombia*. Tercer Mundo Editores, Colombia.
- _____, Jesús Martín & REY Germán (1999) *Los ejercicios de ver, hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Editorial Gedisa, Barcelona.
- BETANCOURT, Darío & GARCÍA L. MARTHA (1994) *Contrabandistas, Marimberos y Mafiosos –Historia social de la mafia colombiana (1965-1992)-* Tercer Mundo Editores, Bogotá.
- _____, Darío (1998) *Mediadores, Rebuscadores, Traquetos y Narcos*. Ediciones Antropos, Bogotá.
- CASTILLO, Fabio (1987) *Los Jinetes de la Cocaína*. Documentos Periodísticos Editorial, Bogotá.

- _____, Fabio (1996) *Los Nuevos Jinetes de la Cocaína*. Editorial Oveja Negra, Bogotá.
- EISLER, RIANE (1998) *Placer Sagrado- Nuevos caminos hacia el empoderamiento del amor* Vol. 2. Editorial Cuatro Vientos, México.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995) *Consumidores y Ciudadanos*. Editorial Grijalbo, México.
- LÓPEZ, Andrés & FERRAND, Juan Camilo (2009) *Las Muñecas del Cartel*. Editorial Oveja Negra, Bogotá.
- MAZZIOTTI, Nora (2006) *Telenovela, Industria y Prácticas Sociales*. Editorial Norma, Bogotá.
- MORLEY, David (1996) *Televisión, audiencias y Estudios Culturales*. Ediciones Amorrurtu. Buenos Aires.
- PUYANA, Yolanda (compiladora) (2003) *Padres y Madres en cinco ciudades colombianas: cambios y permanencias*. Universidad Nacional, Bogotá
- SALAZAR J, Alonso (1992) *Medellín las Subculturas del Narcotráfico*. Cinep, Bogotá.
- SZURMUK, Mónica, MCKEE, I. Robin (2009) *Diccionario de Estudios Culturales* Siglo XXI, Instituto Mora.
- TOCORÁ, Fernando (1993) *La droga: entre la Narcocracia y la Legalización*. Ediciones Forum Pacis, Bogotá.

CAPÍTULOS DE LIBROS:

- BARBERO, Jesús Martín (2005) “Transdisciplinariedad: notas para un mapa de sus encrucijadas cognitivas y sus conflictos culturales” En: JARAMILLO, JIMENEZ, Jaime Eduardo. *Cultura, identidades y saberes fronterizos*. UN.CES. Bogotá.
- BERMÚDEZ, Suzy (2011) “Método Historia y Mujeres” En: ARANGO GAVIRIA, Luz Gabriela & VIVEROS VIGOYA, Mara. *El género: una categoría útil en las ciencias sociales*. UN. Bogotá.
- CURTIN, Linda (1992) “What is Real and What is Not: Female Fabulations in Cultural Analysis” En: GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies*. New York. Routledge.
- GUTIÉRREZ DE PINEDA, Virginia (2003) “Familia ayer y hoy” En: TOVAR, ROJAS, Patricia. *Familia, Género y Antropología*. Bogotá, Icanh.
- MATO, Daniel (1999) “Telenovelas: transnacionalización de la industria y transformaciones del género” En: GARCÍA CANCLINI & MORETA Juan. *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*. México, Grijalbo.
- MC ROBBIE, Ángela (1998) “Nuevas sexualidades en las revistas para chicas y mujeres” En: CURRAN, James & MORLEY, David. *Estudios Culturales y Comunicación: análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo*. Editorial Paidós, Barcelona.
- RAMÍREZ, María Himelda (2011) “Las mujeres y el género en la historiografía colombiana de la colonia y el siglo XIX” En: ARANGO GAVIRIA, Luz Gabriela

& VIVEROS VIGOYA, Mara. *El género: una categoría útil en las ciencias sociales*. Pp. 73-95. Bogotá. Universidad Nacional de Colombia.

- SUNKEL, Guillermo (2005) "Cultura, Conflictos y Formas de Convivencia" En: BARBERO, SUNKEL, BELLO. *América Latina otras visiones desde la cultura*. Bogotá, Convenio Andrés Bello.
- WALKERDINE, Valerie (1998) "Sujeto a Cambios sin previo aviso: la psicología, la posmodernidad y lo popular" En: CURRAN, James. MORLEY, David y WALKERDINE, Valerie. *Estudios Culturales y Comunicación*. Paidós, Barcelona.

ARTÍCULOS DE REVISTAS ESPECIALIZADAS:

- ARIAS, Juan Carlos (2008) El Discurso Nacionalista en los medios audiovisuales, periodísticos y publicitarios (2005-2006). *Signo y Pensamiento*. Vol. 27. No. 53. Pp. 202- 212.
- AGUIRRE, Lina Ximena (2011) Sin tetas no hay paraíso: normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico. *Taller de Letras* No 48. Pp. 121-128.
- BABERO, Jesús Martín (1987) La Telenovela en Colombia: Televisión, Melodrama y vida cotidiana. *Diá-logos de la Comunicación*. No. 17. Lima.
- BERNÁRDEZ RODAL, Asunción (2009). Representaciones de lo femenino en la publicidad. Muñecas y mujeres: entre la materia artificial y la carne. CIC: Cuadernos de Información y Comunicación (14). Pp. 269-286.

- BUTLER, Judith (2006) Regulaciones de género. *Revista de Estudios de Género. La ventana*. No. 23, (Sin mes). Pp.7-35.
- CERVANTES, Ana Cecilia (2005) La telenovela colombiana: un relato que reivindicó las identidades marginadas. *Revista Investigación y desarrollo*, año/vol. 13, No. 2, (Sin mes). Pp.280-295.
- CHICHARRO MERAYO, María del Mar (2009) Información, ficción, telerrealidad y telenovela: algunas lecturas televisivas sobre la sociedad española y su historia. *Comunicación y Sociedad*. No. 11, Enero-Junio. Pp.73-98.
- DIAZ, Loving Rolando, RIVERA Aragón, Sofía (2001) Rasgos instrumentales (masculinos) y rasgos expresivos femeninos. Normativos (típicos, ideales) en México”. *Revista latinoamericana de psicología*. Pp.131-139.
- DIELIOVSKY, Kathy (2008) Normative White Femininity: Race, Gender and Politics of Beauty. *Atlantis* 3.1. (Sin mes). Pp.49-59.
- ESPINAL, PÉREZ, Cruz Elena (2006) Una historia del cuerpo en la ciudad de Medellín 1950. *Co-herencia*. Vol.3. No.4, Enero-junio. Pp. 115-135.
- GARCÍA BUSTOS, Martha Luz (1992) Los Focos de la cocaína en Colombia. *Nueva Sociedad*, No. 122, Septiembre-octubre. Pp. 60-67.
- HALL, Stuart (2004) Codificación y Decodificación del discurso televisivo. CIC. Cuadernos de información y comunicación, No. 9, Pp. 210-236.

- LOZANO CÁRDENAS, Félix Joaquín & Mendoza Bernal, María Inés (2010) Aproximación semiótica a los pregenéricos de las telenovelas colombianas *Opción*, Vol. 26, No. 6. Enero-abril, Pp. 9-22.
- MATO, Daniel (2003) Prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Sobre la entrada en escena de la idea de “Estudios Culturales latinoamericanos” en un campo de prácticas amplio, transdisciplinario, crítico y contextualmente referido. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, No. 203, Abril-Junio, Pp. 389-400.
- MAYOR, Camilo Adolfo (2010) Cali, “Capital mundial” ... del narcotráfico: una imagen urbana que llegó de afuera. *Revista Sociedad y Economía*. No. 18. Pp. 157-182.
- MIGNOLO, Walter (2003) Los Estudios Culturales: Geopolítica del conocimiento y exigencias/necesidades institucionales. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, No. 203, Abril-Junio, Pp. 401-415.
- MONSIVÁIS, Carlos (2003). De cómo vinieron los Estudios Culturales y a lo mejor se quedan. *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIX, No. 203, Abril-Junio, Pp. 417-424.
- OVALLE MARROQUIN, Lilian Paola (2010) Narcotráfico y poder. Campo de lucha por la legitimidad. *Athenea Digital*, Marzo-Sin mes, Pp. 77-94.
- _____, Lilian Paola & Giacomelo (2006) La mujer en el “narco-mundo”. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino. *Revista de Estudios de Género La Ventana*, sin mes, Pp. 297-318.

- PADILLA DE LA TORRE, María Rebeca (2005) Ser mujer se aprende, enseña, disfruta y sufre. Telenovela, cultura e identidad de género Culturales, I (Enero-Junio).
- PAREDES, RESTREPO, Liliana (2003) Transformaciones e interacciones del Narcotráfico desde la práctica de la violencia en los años 90. *NÓMADAS (COL)*, Sin mes, No. 19. Pp. 259-268. Universidad Central. Bogotá, Colombia.
- RINCÓN, Omar (2009) Narco.estética y narco.cultura en narco.colombia. *Revista Nueva Sociedad* No. 222. Julio-Agosto. Pp. 148-163.

TESIS:

- CALDERÓN BERMUDEZ, Diana Carolina (2008) (Tesis de grado) “Cuando se apagan los reflectores”. Facultad de Comunicación Social y Lenguaje. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá- Colombia.
- CÁRDENAS, Miosotis (1995) (Tesis de grado) “Estereotipos Sexistas en el lenguaje de las Telenovelas: Análisis Comparativo de Candela y Marielena”. Escuela de Ciencias del Lenguaje y literarias, Universidad del Valle, Cali-Colombia.
- FRASCCHIA, Katherine (2011) (Tesina de maestría) “El personaje del narcotraficante según las Narco-telenovelas y los Narcocorridos”. Universidad de Lund, Suecia.
- FOLEY, Regen. (2011) (Tesis de grado) “La Narco-Cultura y su impacto sobre la masculinidad hegemónica en Colombia”. Universidad de Tulane, New Orleans-Estados Unidos.

ARTÍCULOS DE PRENSA:

- ALVAREZ, Juan Miguel. “El asesinato del Padre Tiberio” (Abril 17-2010) *El Espectador*. Recuperado el 11 de junio del 2013 de: <http://www.elespectador.com/impreso/articuloimpreso198699-el-asesinato-del-padre-tiberio>
- CABALLERO, Antonio. “La droga y la Niña Mencha” (Enero 4-1993) *Revista Semana*. Recuperado el 6 de junio del 2013 de: <http://www.semana.com/opinion/articulo/la-droga-nina-mencha/19002-3>
- FACIOLINCE, Héctor Abad “Los Hampones literarios” (Febrero 8 -2005) *Revista Semana*. Recuperado el 16 de mayo del 2013 de: <http://xeniusblog.over-blog.com/article-27693763.html>
- GAITÁN, Gloria. “Las tres narcotelenovelas colombianas” (Octubre 12-2009) *Aporrea.org*. Recuperado el 16 de mayo del 2013 de: <http://www.aporrea.org/internacionales/a88222.html>
- PAUTASSI, María Alejandra. “Una Historia de arte, drogas y mafia” (Abril 21-2010) *Revista Arcadia.com*. Recuperado el 6 de julio del 2013 de: <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/una-historia-arte-drogas-mafia/22058>
- RENDÓN TOVAR, Perla. “Una cirugía estética no es como ir a la peluquería” (Marzo 18-2014) *El País*. Recuperado el 18 de Marzo del 2014 de: <http://historico.elpais.com.co/paionline/notas/Enero162005/C416N1.html>

- VILLAMIZAR CEBALLOS, Adriana “Narconovelas, de héroes y sus travesías” (Abril 2- 2013) *El Espectador*. Recuperado el 3 de julio del 2013 de: <http://www.elespectador.com/opinion/columna-413531-narconovelas-de-heroes-y-sus-travesias>
- “A Álvaro Gómez Hurtado lo mató la mafia para hacerles un favor a los políticos” (Julio 21-2007) *Revista Semana*. Recuperado el 2 de julio del 2013 de: <http://www.semana.com/nacion/articulo/a-alvaro-gomez-hurtado-mato-mafia-para-hacerles-favor-politicos/87157-3>
- “Castigan a las narcohistorias colombianas” (Marzo 16-2010) *Revista Cromos* Recuperado el 10 de julio del 2013 de: <http://www.cromos.com.co/entretenimiento/farandula/articulo-castigan-a-narcohistorias-colombianas>
- “Colaborador de “Rasguño” salpicó al gobernador Horacio Serpa y a ex alcalde de Cartago, Luis Carlos Restrepo Orozco” (Marzo 21- 2010) *El Universal*. Recuperado el 23 de julio del 2013 de: <http://www.eluniversal.com.co/cartagena/nacional/colaborador-de-%E2%80%9Crasguno%E2%80%9D-salpico-al-gobernador-horacio-serpa-y-ex-alcalde-de-cart>
- “El perdón de uno de los Tres caínes” (Marzo15-2013) *El Tiempo*. Recuperado el 19 de julio del 2013 de: http://www.eltiempo.com/entretenimiento/tv/ARTICULO-WEB_NEW_NOTA_INTERIOR-12693302.html

- “Habla la ex-amante del narcotraficante alias “Jabón”” (Octubre 10-2009) *Noticias en red*, –Cortesía CNN en español-. Recuperado el 18 de julio del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=ptzOThQHLgc>
- “Key man from the Valle north cartel is in the list of paramilitaries that will not be extradited” (August 31-2006) *Fuerza Aérea colombiana*. Recuperado el 12 de junio del 2013 de: <https://www.fac.mil.co/?idcategoria=14012>
- “La viuda de alias 'El Diablo’” (Abril 20-2013) *Revista Semana*. Recuperado el 2 de julio del 2013 de: <http://www.semana.com/nacion/articulo/la-viuda-alias-el-diablo/340635-3>
- “Las reinas de los narcos” (Junio 5-2013) *Kienyke.com*. Recuperado el 16 de mayo del 2013 de: <http://www.kienyke.com/historias/las-reinas-de-los-narcos/>
- “Narconovelas peligrosas escuelas” (Febrero 21-2010) *La Hora Nacional*. Recuperado el 1 de julio del 2013 de: http://www.lahora.com.ec/index.php/noticias/show/998538/-1/Narco_novelas_peligrosas_escuelas_juveniles.html#.UfM4ntLryM4
- “Serie de TV sobre los Castaño molesta a la Universidad de Antioquia” (Marzo10-2013) *El Tiempo*. Recuperado el 19 de julio del 2013 de: http://www.eltiempo.com/colombia/medellin/universidad-de-antioquia-dice-que-tres-caines-de-rcn-la-estigmatiza_12672360-4

FOROS, DOCUMENTALES Y ENTREVISTAS EN MEDIOS VIRTUALES:

- Foro “Narconovelas ¿Cuánto es demasiado?” organizado por la especialización en televisión de la Universidad Javeriana de Bogotá- Colombia, conducido por Daniela Padilla. (s.f.) Recuperado el 11 de agosto del 2013 de: http://www.andacol.com/php/index.php?option=com_content&view=article&id=274:foro-narconovelas-icualto-es-demasiado&catid=44:revista-anda-42
- “México y Colombia. ¡Estamos hasta la madre!” (publicado 2011) (Documental) en el programa *Contravía* capítulo 267 de Colombia. Recuperado el 18 de agosto del 2013 de: http://www.youtube.com/watch?v=QX7ha_zGJ5E
- Entrevista al elenco de la telenovela *yo soy Betty, la fea* (publicado 2010) en el programa *La historia detrás del mito, yo soy Betty, la fea*. Conducido por Átala Sarmiento. Recuperado el 10 de julio del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=RxI1ucI5BKo>
- Entrevista a Pablo Escobar Henao (publicado 2008) en el programa *Historias del narcotráfico que no son de novela* del canal *SOiTV* de Estados Unidos, conducido por Luisiana Ríos. Recuperado el 16 de agosto del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=GzWst5pOP7Q>
- Entrevista a Yohana Guzmán (publicado 2009) en el portal web *Colombia Tv Blog.com*. Recuperado el 11 de abril del 2013 de: <http://colombiatvblog.com/2009/09/10/yovanna-guzman-habla-de-su-relacion-con-wilber-varela-alias-jabon-en-entrevista-a-la-revista-elenco/>

- Entrevista a Mónica Lehder García (publicado 2012) el programa *Risaralda* hoy de Colombia. Recuperado el 20 de septiembre del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=pk88vNAUg40>
- Entrevista a Andrés López (publicado 2012) en el programa *Nocturnos* de México. Conducido por Horacio Villalobos. Recuperado el 16 de julio del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=CiifEwZlY-M>
- Entrevista a Andrés López “El Narcoamigo de Vladimiro Montesinos” (publicado 2010) el programa *Reporte Semanal* de Perú. Conducido por Lourdes Sacin. Recuperado el 21 de julio del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?feature=endscreen&v=F8qKw653Dx0&NR=1>
- Entrevista a Lady Noriega “La Diva que le dijo NO a Pablo Escobar” (publicado 2012) en el programa *La Red* del portal web *El Espectador.com* de Colombia. Recuperado el 16 de mayo del 2013 de: http://www.youtube.com/watch?NR=1&v=phZ4Xg_eSic&feature=endscreen
- Entrevista a Beatriz Preciado (publicado 2013) en el programa *Pienso, luego existo* del Canal Radiotelevisión Española RTVE señal 2. Recuperado el 13 de junio del 2013 de: <http://www.rtve.es/television/pienso-luego-existo/>
- Entrevista a Beatriz Preciado (publicado 2009) en el programa *Redes* del Canal Radiotelevisión Española RTVE señal 2. Dirigido por Eduard Punset. Recuperado el 12 de julio del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=VtIKD7DOomA>

- Entrevista a Sergio Rueda (publicado 2010) en el programa *Cultura Capital* de Colombia, conducido por Fernando de la Carrera. Recuperado el 10 de Mayo del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=PWLp2NzIjOs>
- Entrevista a Virginia Vallejo (publicado 2009) en el programa *María Elvira live* de Estados Unidos. Recuperado el 6 de junio del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=Zf9VzLhsYl4> y <http://www.youtube.com/watch?v=c9OdBh183Cs>
- Entrevista a Virginia Vallejo “Cómo conocí a Pablo Escobar” (publicado 2006) para el canal de televisión RCN de Colombia, conducido por Álvaro García Jiménez. Recuperado el 1 de julio del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=sptPGJv0a94>
- Entrevista a John Jairo Velásquez Vásquez alias “Popeye” “Confesiones de un criminal” (publicado 2012) en el programa *Primer Impacto* del canal Univisión de Estados Unidos. Recuperado el 14 de julio del 2013 de: <http://www.youtube.com/watch?v=cqcn5FXql18>

PORTALES WEB ESPECIALIZADOS EN FARANDULA Y TELENVELAS:

- “Las Muñecas de la Mafia Tráiler” (s.f.) publicado en el Portal web *Latinavisión* tv. Recuperado el 20 de junio 2013 de: <http://vimeo.com/28003886>
- “Las Muñecas de la Mafia: critica personal a la teleserie latinoamericana” (10 de Marzo 2010) publicado en el Portal web *All Series Latin New*. Recuperado el 30 de julio 2013 de: <http://allserieslinamarcela.wordpress.com/2010/03/page/90/>

- “Las Muñecas de la Mafia -Capítulo 58- Gran Final” (17 de Julio 2012) publicado en el Portal web *CAPÍTULOS TELENUELAS HD.BLOGSPOT.COM*. Recuperado el 17 de julio del 2013 de: <http://capitulostelenovelashd.blogspot.com/2012/07/las-munecas-de-la-mafia-capitulo-58.html>
- “Capítulos de las Muñecas de la Mafia” (s.f.) publicado en el Portal web *EL CARTELT.V.COM*. Recuperado el 20 de abril 2013 de: http://www.elcartelty-col.com/novela_las_munecas_de_la_mafia.html
- “Ellas son Las Muñecas de la Mafia, conócelas” (s.f.) publicado en el Portal web *Terra Entretenimiento*. Recuperado el 23 de abril 2013 de: http://www.terra.com/entretenimiento/tv/fotos/ellas_son_las_munecas_de_la_mafia_conocelas/269017/3
- “La prepago: lo bueno, lo malo, lo feo” (19 de junio 2013) publicado en el Portal web de *Lafiscalia*. Recuperado el 2 de abril 2013 de: <http://www.lafiscalia.com/2013/06/19/la-prepago-lo-bueno-lo-malo-y-lo-feo/>
- “Los 'duros' de Las Muñecas de la Mafia” (s.f.) publicado en el Portal web de *Terra Entretenimiento*. Recuperado el 23 de abril 2013 de: http://www.terra.com/entretenimiento/tv/fotos/los_duros_de_las_munecas_de_la_mafia/273118
- “Las muñecas ahora reinas” (19 de noviembre del 2009) publicado en el Portal web *Tv RAITING'S BLOG*. Recuperado el 30 de julio 2013 de: <http://ratingcolombiano.blogspot.com/>

- “Las Muñecas de la Mafia” (s.f.) publicado en el Portal web oficial de *Caracoltv.com*. Recuperado el 2 de agosto 2013 de:
<http://www.caracoltv.com/lasmunecasdelamafia>
- “Aquí está el capítulo final” –sección comentarios- (8 de marzo del 2010) publicado en el Portal web oficial de *Caracoltv.com*. Recuperado el 2 de agosto 2013 de:
<http://www.caracoltv.com/producciones/series/lasmunecasdelamafia/video171371-aqui-esta-el-capitulo-final?page=2>