



Entre flores y canteras

*Mujer y traqueteo en la ciudad de Cali
en los años noventa*

Isabella de la Hoz Hoyos

2023



ESPIRAL MEDIA



Universidad
del Valle

ENTRE FLORES Y CANTERAS

Mujer y traqueteo en la ciudad de Cali en los años noventa

Isabella De La Hoz Hoyos

Trabajo de grado para optar al título profesional
de Licenciatura en Artes Visuales

Director

PhD. Edgar Silvestre Vite Tiscareño

Universidad del Valle - Sede Meléndez

Facultad de Artes Integradas

Departamento de Artes Visuales y Estética

Licenciatura en Artes Visuales Cali

2022

Índice

Resumen	1
Introducción	2
Justificación	8
Objetivo general	10
Objetivos específicos	10
 CAPÍTULO 1: MUJER, NARCOTRÁFICO, Y NARCOESTÉTICA	 11
1.1 Contexto del fenómeno del narcotráfico en Colombia: Caso Cali, Colombia.	11
1.2 Mujer y narcotráfico: Identidad y Roles	22
1.3 Repercusiones culturales: Representaciones y estereotipos sobre la mujer en el narcomundo	33
1.4 La Narcoestética en el contexto de las Artes Visuales	47
 CAPÍTULO 2: EL DOCUMENTAL Y LA CREACIÓN DE MEMORIA CON ENFOQUE INTERSECCIONAL	 59
2.1 El género documental y sus subgéneros: El video-ensayo y el collage documental	59
2.2 Arte y memoria: Archivo y testimonio en las prácticas artísticas contemporáneas	64
2.3 Interseccionalidad: Narrativas dominantes y subalternas	70
 CAPÍTULO 3: ENTRE FLORES Y CANTERAS - Propuesta artística	 76
3.1 Desarrollo de la propuesta artística: Uso de Archivo	80
3.2 Desarrollo de la propuesta artística: Rodaje, entrevistas y testimonios	82
3.3 Desarrollo de la propuesta artística: Montaje y producción	89
 Conclusiones	 95
Referencias bibliográficas	99
Anexos	106

Resumen

Este proceso de investigación-creación aborda el fenómeno del narcotráfico en Cali durante la década de los noventa, centrándose específicamente en los diversos roles desempeñados por las mujeres al interior de sus círculos, y la forma en que han sido representadas social y culturalmente. Partiendo de la observación empírica, entrevistas, recursos de archivo, y el análisis de bibliografía, este trabajo interdisciplinar vincula los saberes de las artes visuales y la sociología con los estudios sobre interseccionalidad y memoria, para formular una práctica artística documental que posibilite nuevas lecturas sobre el pasado violento de la ciudad.

Palabras clave: *Narcotráfico, interseccionalidad, género, cultura, vídeo, documental, archivo, memoria, Cali, Colombia.*

Introducción

Este proceso de investigación-creación indaga sobre algunos de los aspectos más fundamentales del fenómeno del narcotráfico en Cali y sus impactos culturales en el presente, sobre los cuales se hace necesario desarrollar diversas reflexiones a la luz de nuevas teorías. Partiendo de la observación empírica, entrevistas, recursos de archivo, documentación audiovisual y el análisis de material bibliográfico, este trabajo vincula los saberes de las artes visuales y la sociología con los estudios sobre interseccionalidad y memoria, examinando los diversos roles que desempeñaron las mujeres al interior de los círculos del narcotráfico. En esta misma vía, busca elaborar caminos alternativos hacia la construcción de memoria colectiva, que provoquen nuevas miradas sobre el pasado de la ciudad mediante una aproximación sensible a estas vivencias. En ese sentido, algunas preguntas clave para el presente estudio podrían ser ¿es la memoria, enmarcada en la práctica artística, una herramienta para construir procesos introspectivos, individuales y colectivos? ¿Puede el enfoque interseccional ayudarnos a formular nuevos acercamientos al pasado violento de una ciudad como Cali?

La materialidad propuesta a raíz de esta exploración es una obra audiovisual inscrita dentro del género documental, más precisamente en el subgénero de cine de compilación o collage documental. Es necesario aclarar que este trabajo nace como la continuación de un proceso de investigación conjunta entre el estudiante de sociología de último semestre Mateo de la Hoz Hoyos y la estudiante de licenciatura en artes visuales, autora del presente documento, Isabella de la Hoz Hoyos. A raíz de la posibilidad de abordar el tema desde una amplia diversidad de enfoques, se decide decantar el proceso de indagación en dos trabajos distintos, pero completamente

complementarios. El primero aborda la caracterización sociológica profunda y rigurosa de los diversos roles de las mujeres con base tanto en los testimonios de las mujeres entrevistadas, como en el análisis de los autores que hacen parte de la bibliografía encontrada. Por otro lado, este escrito se centra en el análisis de las representaciones y herencias culturales con relación a las mujeres en el narcotráfico; así como el potencial para la reinterpretación del pasado que reside en el documental como materialidad, y la posibilidad de integrar el enfoque interseccional a la creación artística.

De acuerdo con lo mencionado anteriormente, el presente documento, que contextualiza y complementa la práctica artística realizada, busca abordar en un primer momento una breve lectura del contexto histórico de la ciudad de Cali, seguido por el análisis de las representaciones culturales de mujeres que se vincularon al mundo del narcotráfico en Colombia, las prácticas artísticas vinculadas a este contexto, y la construcción de memoria por medio del arte, vinculando este proceso a la teoría de la interseccionalidad. Por último, se realiza una sistematización de la experiencia de la creación del documental, en sus diferentes etapas. Para ello, se incorporan las reflexiones de una serie de referentes teóricos que se consideran claves (reconociendo que la información de corte teórico acerca de la relación mujer-narcotráfico es aún escasa) y se divide en tres capítulos: **Narcotráfico y narcoestética, el documental y la creación de memoria con enfoque interseccional, y el desarrollo de la propuesta artística.**

El primer capítulo, *Narcotráfico y narcoestética*, se centra en situar la investigación mediante un breve contexto histórico, a la luz principalmente de las investigaciones de dos

sociólogos colombianos expertos en el estudio de las causas y consecuencias de este fenómeno, que esclarecen el escenario en el que se sitúan las interacciones y las historias de las mujeres que se pretenden analizar. Para ello se busca contrastar la bibliografía existente, con las vivencias individuales de las mujeres participantes. En este capítulo se evidencian elementos de tipo histórico, político y económico que le sirvieron como caldo de cultivo al narcotráfico para crecer exponencialmente; ya que fueron la situación económica, social y política del país, y una herencia de contrabando bastante arraigada (Vanegas, 2021, p. 93) condiciones para el nacimiento de los carteles que llenaron el mercado estadounidense con coca, que auspiciaron el uso de diversas violencias en los barrios populares, y que desplegaron conflictos que aún hoy no parecen tener resolución. En consecuencia, se analizan los impactos culturales a través de las diferentes manifestaciones artísticas que han sido prueba del surgimiento de una distinguida narcocultura. A partir de la década de 1990, y hasta nuestros días, las narconovelas se hicieron cada vez más populares en los medios de comunicación masiva; surgieron nuevas obras enmarcadas dentro del género de la narcoliteratura, y los periódicos se inundaron de crónicas sobre los grandes capos y sus trepidantes historias. Sin embargo, resulta llamativo ver cómo la mayoría de estos registros (escritos casi en su totalidad por hombres) terminan por engrandecer la figura del “capo” y relega las narrativas en torno a las mujeres a un lugar secundario, e incluso accesorio. Basándose muchas veces en estereotipos, estas narrativas sostienen una fijación casi exclusiva en sus cuerpos y no en sus vivencias. Es por lo que, a nivel referencial, se indaga también sobre aquellas prácticas artísticas realizadas por mujeres—o sobre ellas —que establecen alguna conexión con el narcotráfico, en cuanto a sus causas, sus dinámicas de siembra o erradicación, sus violencias, o sus derivaciones. En virtud de lo anterior, este capítulo tiene la pretensión de situar específicamente el

lugar, el contexto y el fenómeno sociocultural estudiado, mientras orienta su análisis principalmente hacia los distintos roles ocupados por las mujeres.

El segundo capítulo, *el documental y la creación de memoria con enfoque interseccional*, indaga a través de distintos referentes sobre el lugar que ocupan las prácticas artísticas en los procesos de construcción de memoria colectiva (lugar en el que se pretende situar la práctica artística documental aquí descrita). Es mediante este análisis que se busca darle vinculación al documental como materialidad idónea para articular los hallazgos realizados y mediante el cual es posible generar aportes significativos en la reconsideración de los roles que tuvieron las mujeres en los círculos del narcotráfico; con esto se pretende enriquecer la discusión y volcar la mirada sobre otros roles distintos al de compañera sentimental/amante del narcotraficante, e incluso sobre la misma profundidad de dicho rol altamente estigmatizado. La memoria, como concepto, será en la práctica una herramienta de resignificación y de creación de espacios de lo político (Olaya Gualteros, 2012, p. 120) con la que se procura generar espacios de reflexión y discusión académica artística capaz de generar impacto en la sociedad colombiana. La incorporación del enfoque interseccional en este análisis es crucial, ya que brinda herramientas metodológicas que posibilitan la comprensión integral de fenómenos sociales complejos, permitiendo reconocer las voces de estas mujeres, en su diversidad y multiplicidad, como generadoras de narrativas alternativas, capaces de reconstruir percepciones e ideas de ciudad en un periodo histórico específico.

La pertinencia de indagar sobre las vivencias de poblaciones que históricamente han sido pobremente retratadas dentro de la historia oficial queda enunciada por Bedoya (2019), cuando

afirma que “las narrativas o los relatos hegemónicos sobre la guerra en el país han partido de la exclusión de algunas de sus voces. La comprensión de esos “sentidos borrados” podría arrojar nuevos caminos en la comprensión de los fenómenos que han marcado la historia del país” (p. 44). En este fragmento se reconoce que la guerra en Colombia ha tenido múltiples dimensiones y actores, tanto armados como civiles, desdibujando los límites de lo legal, lo político y lo moral. Por ello, cuando Bedoya hace alusión a las narrativas sobre guerra, podemos interpretar que en esta categoría se abarcan una gran cantidad de conflictos que comparten las mismas características, entre ellos el narcotráfico. En esta vía, esta investigación responde a ese llamado por descubrir nuevas versiones de la historia colombiana a través de los relatos de una de las poblaciones que sufrió con mayor intensidad los efectos del narcotráfico: las mujeres. Estas, no solo fueron tratadas como trofeo de guerra durante el conflicto social y armado, sino también durante la guerra de los carteles, y sus historias han sido mayormente contadas por otros. Sus diversas formas de participación fueron claves en la consolidación de este fenómeno, y son sus voces y relatos, fundamentales para su comprensión. En palabras de Bedoya (2019), no basta con “anexar” a estas poblaciones marginalizadas a las narrativas existentes, sino que la inclusión de sus voces puede cambiar las coordenadas desde las que se entienden muchos hechos del pasado y el presente de la historia del país.

En el tercer y último capítulo, *Entre Flores y Canteras – Propuesta artística*, se abordan los momentos claves de la realización del documental, iniciando por la recopilación de referentes artísticos y teóricos que enriquecieron e inspiraron la construcción narrativa; estos referentes fueron divididos en dos grupos: referentes formales y referentes conceptuales. Asimismo, la

elaboración del documental se realizó tomando las formulaciones y reflexiones, mediante un análisis interpretativo, de diferentes textos como *El cine documental político y la noción de dispositivo: una aproximación semiótica* del autor Rubén Dittus y *La representación de la realidad* de Bill Nichols, así como textos de consulta para la realización están *La audiovisión* de Michel Chion y *Mapas Cronofotográficos* de David Oubiña.

Con los elementos expuestos en estos textos sobre las metodologías asociadas al cine documental en su dimensión conceptual, argumentativa (escritura, guion), técnica (realización), y formal (montaje), se buscó formular una estructura narrativa sólida que a la vez permita al espectador reflexionar y abstraer sus propias interpretaciones sobre una nueva historia de ciudad propuesta. Se retomaron elementos del cine de poesía (uso del montaje) situado dentro del género no ficción no espectacular (documental) como el uso de metáforas, analogías, y elementos que no estuvieran relacionados de forma explícita con el fenómeno del narcotráfico; exploraciones propias de la dimensión simbólica del género experimental. Finalmente, el objetivo principal era conseguir que el documental fuese un espacio donde las mujeres participantes pudieran enunciarse libres de juicios, desde sus diferentes contextos de vida; contando sus relatos de forma que, todos juntos, pudieran dibujar nuevas rutas hacia otras formas de imaginar la relación mujer-narcotráfico.

Justificación

El interés en este campo de investigación surge, por un lado, de lo que se consideró una deuda académica, ya sea intencional o por falta de fuentes, evidenciada en las investigaciones sobre narcotráfico en lo concerniente a la participación de las mujeres durante la época más álgida de este fenómeno en la ciudad de Cali. El narcotráfico como fenómeno social, específicamente situado en el contexto colombiano, ha sido ampliamente investigado por campos como la sociología, la ciencia política, el derecho o la economía; sin embargo, no fue posible encontrar, hasta la fecha en la que se elabora esta investigación, estudios que hayan indagado y sistematizado rigurosamente la presencia y participación de mujeres en este contexto, así como las formas de violencia particular ejercidas hacia ellas. De igual manera, no fue posible rastrear una compilación o estudio amplio que abarque estadísticas relacionadas con muertes, desapariciones, capturas, entre otros hechos. En concordancia con lo anterior, el punto de partida de este trabajo fueron algunos apartados en textos académicos claves acerca del tema, obras cinematográficas, y una serie de crónicas, novelas, y noticias encontradas en la prensa roja. Una fracción importante de este material, valiéndose de un enfoque esencialista, y basado casi exclusivamente en atributos superficiales, contribuye a la estigmatización de los lugares que ocuparon las mujeres en este tiempo.

Bajo este panorama se da inicio a la investigación; centrada en cuestionar tanto las evidencias encontradas como las no encontradas, dentro y fuera de la academia. Las preguntas emergen de los relatos familiares, las conversaciones con amigos y las observaciones hechas al recorrer las calles de Cali. Para bien o para mal, el narcotráfico ha modificado la identidad de la

ciudad, y en ese sentido, resulta pertinente cuestionar las formas actuales de memoria al respecto. Asimismo, el papel que las mujeres han ocupado y continúan ocupando en este relato puede, y debe, ser interpretado desde las artes. Este enfoque podría contribuir a reconciliar la manera en que estos hechos son recordados, considerando 'recordar' como una acción con vigencia y repercusión tanto en el presente como en el futuro. Surge así la posibilidad de generar una práctica audiovisual que conecte las experiencias de diversas mujeres y, a partir de los encuentros y desencuentros entre sus relatos, aportar a los procesos de construcción de memoria colectiva desde una perspectiva interseccional.

Objetivo general

El objetivo general de esta investigación es establecer de qué manera las artes visuales, a través de la elaboración de una práctica artística específica mediada por el enfoque interseccional, pueden aportar a los procesos de construcción de memoria colectiva; que permitan nuevas formas no hegemónicas de memorar en torno al fenómeno del narcotráfico en la década de los noventa en la ciudad de Cali.

Objetivos específicos

1. Determinar y describir las formas en que se ha representado (medios de comunicación, el ámbito artístico y las producciones cinematográficas) el lugar de la mujer en el fenómeno del narcotráfico en Cali en los años noventa.
2. Establecer relaciones entre el género documental, la memoria y la perspectiva interseccional.
3. Crear una obra documental garantizando que el enfoque interseccional atravesase la obra desde su ideación hasta su realización y posproducción.

CAPÍTULO 1. MUJER, NARCOTRÁFICO Y NARCOESTÉTICA

1.1. Contexto del fenómeno del narcotráfico en Colombia: Caso Cali, Colombia.

Fue una época de mucho apogeo económico. Hubo mucha abundancia. Era una ciudad más tranquila, a pesar de todo. La ciudad creció de una manera desmesurada. La gente empezó a mejorar su calidad de vida porque todo el dinero del narcotráfico circulaba muchísimo. La gente gastaba, derrochaba... Pero cuando hay movimiento de dinero, todos crecen ¿no? (Aura Rocío Restrepo, comunicación personal, octubre de 2022)

Durante la década de los noventa, el narcotráfico fue considerado uno de los mayores problemas en Colombia y a nivel mundial. Gracias a extensas investigaciones nacionales e internacionales ha sido posible esclarecer las relaciones que existían entre los narcos y diversos sectores políticos de la élite colombiana, comprobando la amplia injerencia que tenían en el panorama macroeconómico del territorio. Estas también han dado cuenta de las secuelas que han dejado las múltiples formas de violencia usadas por estas organizaciones criminales; su relacionamiento con paramilitares y guerrillas, hicieron cada vez más difícil reconocer dónde terminaba el conflicto armado y empezaba el crimen organizado. Estos grupos, contribuyeron activamente a la conformación de estructuras paramilitares, a la eliminación de organizaciones sociales, y promovieron la idea de éxito mediante el enriquecimiento rápido e ilícito. Algunos de los académicos más destacados que se han dedicado al estudio de las causas y manifestaciones de este fenómeno fueron los sociólogos Álvaro Camacho Guizado y Gildardo Vanegas Muñoz, así como el antropólogo e investigador Alejandro Ulloa Sanmiguel, quien ha ahondado en la relación salsa narcotráfico en su libro *Salsa en Tiempos de Nieve*. Muchos de los análisis planteados por Camacho Guizado embeben de estudios previos como lo son los de Henman (1978) que indagaba

sobre la importancia de la hoja de coca para la población del departamento del Cauca; el realizado en 1984 por Mario Arango y Jorge Child, un análisis mixto que asociaba el problema del narcotráfico al imperialismo; la extensa investigación de Fabio Castillo, en su libro *Los jinetes de la cocaína* publicado en 1987; así como la obra anónima *Un narco se confiesa y acusa: Carta abierta al pueblo colombiano* en formato de entrevista a un narcotraficante que acusa sobre la hipocresía del estado colombiano, y destaca el patriotismo de los narcos que sentían que, a diferencia del estado colombiano, ellos sí invertían su dinero en el desarrollo de la nación.

En el 4.º volumen de la serie titulada *El narcotráfico en la sociedad colombiana* (2014), de la autoría del sociólogo Alberto Valencia Gutiérrez, se recopilan una serie de textos escritos por Álvaro Camacho Guizado; que buscan explicar varias de las razones fundamentales que dieron lugar al fortalecimiento de las organizaciones dedicadas al tráfico de sustancias ilícitas. Algunos de los temas principales son la relación entre política y narcotráfico, así como su relación con el paramilitarismo, entre otros. Lo expuesto por Camacho en el capítulo *De contrabandistas a barones y traquetos: cambios en las estructuras de las organizaciones colombianas del narcotráfico* permite puntualizar sobre los acontecimientos claves que pueden explicar por qué Colombia terminó por ser el escenario ideal de esta práctica ilegal.

Una de las razones principales a las que el autor adjudica el largo prontuario de actividades económicas delictivas en Colombia ha sido la escasa presencia del estado en una extensa porción del territorio colombiano, tanto terrestre como marítimo. Puertos como el Urabá antioqueño y La Guajira son lugares de delito fiscal por excelencia por parte de las élites desde principios del siglo

XX. Camacho describe las fronteras colombianas como “fronteras porosas” por donde se han infiltrado toda clase de materias de contrabando. A esta cuestión contribuyó el régimen de prohibición global de las drogas, y un sistema de aduanas e impuestos que debilitaban la apenas constituida industria nacional. El primer reporte de un hecho relacionado con el contrabando de drogas, según Camacho, se presenta entre 1920 y 1930, y las primeras organizaciones delictivas entre 1960 y 1970 (Valencia, 2014, p. 154).

Durante la primera mitad del siglo Colombia no era particularmente un país exportador de sustancias psicoactivas. Informes del gobierno estadounidense establecen que desde 1930 ya había fuertes estructuras de tráfico de drogas en algunas ciudades del Caribe. Después del final de la Segunda Guerra Mundial en 1945, y gracias a la recesión económica en el continente europeo, la balanza se inclina hacia el territorio latinoamericano y Perú se posiciona en los mercados internacionales como principal proveedor de cocaína. En 1950 el contrabando más común en América Latina era de cargamentos de alcohol, cigarrillos y telas; no obstante, en 1950 ya eran conocidas denuncias de laboratorios de cocaína en Colombia, Bolivia, Chile, Ecuador, Perú y Argentina (Valencia, 2014, p. 156).

Según los estudios de Camacho Guizado, los narcotraficantes cubanos eran los principales proveedores del mercado norteamericano. Con la llegada de Fidel Castro al poder en 1959, una gran cantidad de cubanos que laboraban en la ilegalidad fueron expulsados, y se establecieron en algunas de las ciudades más importantes de Estados Unidos: Nueva York, Union City y Nueva Jersey, en donde sus actividades ilegales no cesaron. Para la época de 1970 casi el 100% de la

pasta base para cocaína era vendida por los colombianos a los cubanos. Tras una serie de rencillas y engaños, los contrabandistas colombianos optan por eliminar a los intermediarios cubanos y hacia los años de 1976 a 1978 Colombia se posiciona como principal importador de cocaína en Estados Unidos.

En la década de 1980, una vez que la discusión de legalización se hizo inviable, la persecución hacia estos comerciantes ilegales se agudizó, provocando que los narcos volcaran sus armas hacia el gobierno considerado por ellos, tras años de promesas de legalización, como un traidor. El apogeo de los grandes carteles de Colombia culmina durante la última etapa del siglo XX, con la destrucción del cartel de Medellín y la disolución del cartel de Cali, mientras que se fortalece el del norte del Valle. Al final y contra todo lo previsto, el negocio del narcotráfico no logra ser erradicado y, por el contrario, al haber eliminado a sus figuras principales las organizaciones se dividen en estructuras más pequeñas en todo el territorio colombiano, operando de formas bastante similares hasta nuestros días, y valiéndose de repertorios de violencia heredados de generaciones anteriores. El Involucramiento de distintas esferas de la sociedad colombiana queda evidenciado en la siguiente cita: “La legalización de las utilidades del negocio se tradujo en la construcción de espesas redes sociales en las que han sido involucrados abogados, arquitectos, políticos, comerciantes, artistas, comisionistas, en fin, expertos tanto en las técnicas de lavar capitales como de legitimar a los propietarios” (Valencia, 2014, p. 37).

El fenómeno del narcotráfico, a pesar de las diferencias geográficas y culturales de cada región de Colombia en la que tuvo lugar, compartió una serie de rasgos que le eran comunes a la

mayoría de estas grandes organizaciones delictivas. Estas características tienen su justificación tanto en fenómenos globales, que surgen simultáneamente en varios países de Latinoamérica y el mundo, así como en especificidades muy propias de las lógicas desplegadas a nivel interno de las organizaciones, y la manera en que se relacionaron con la sociedad dentro del territorio nacional. De acuerdo con lo expuesto anteriormente, es pertinente nombrar algunos de los aspectos más relevantes de las 5 tesis sobre el narcotráfico en donde Valencia (2014) describe algunos de los rasgos generales del narcotráfico y su origen, planteados por Camacho.

En primer lugar, según Camacho, el narcotráfico es producto de la lógica imperial. El gobierno de Estados Unidos justifica el consumo de sus ciudadanos trasladando el problema a un enemigo externo. Permite la circulación de los capitales del narcotráfico entre los bancos y grandes entidades financieras, y piden control en la oferta sin regular la demanda. (p. 47) En segundo lugar, el problema del narcotráfico es también el problema de la violencia. Hoy en día no hay duda de que la profundización de la violencia ha sido el efecto político principal del narcotráfico (p. 49) y se diferencia en tres niveles: Al interior de la organización, por romper sus códigos internos; hacia funcionarios, voceros o políticos que se oponen a su accionar, y contra dirigentes políticos, organizaciones populares en alianzas políticas, muchas veces contradictorias.

Camacho expuso que la estructura del narcotráfico no es unitaria ni homogénea. Existe aún algún grado de desconocimiento sobre su organización interna y jerarquías; algunos atravesaron incluso procesos de legitimación social al querer pasar a la vida legal, como expresaron Rodríguez Gacha o Rodríguez Orejuela. Adicionalmente, sus luchas internas por el poder crean fisuras dentro

de las organizaciones. (p. 52) Afirma también que el narcotráfico tiene un peso específico en el proceso de cambio del orden social. Las fricciones entre una clase emergente caracterizada por el exceso, y una clase alta tradicional católica, y la compra de lealtades por medio de amenazas o dinero, originaron la ambigüedad en los narcotraficantes de ser odiados y amados. De cualquier manera, sus dineros generaron una movilidad social ascendente. (p. 54)

Finalmente, sostiene que la sociedad colombiana ha condenado los efectos del narcoterrorismo, más de lo que han condenado el narcotráfico como práctica económica ilegal per se. Para que las prácticas violentas del narco cesen, el estado deberá imponerse con transparencia y exhibir una ética y una moral ejemplar. Así no devendrá en estructuras estatales corruptas que terminan por vincularse a la misma ilegalidad que combaten. (p. 57)

Esta caracterización nos permite inferir que el complejo entrelazamiento de estos múltiples factores devino en la proliferación de otras tantas formas problemáticas asociadas a la violencia, como lo fueron la limpieza social, el asesinato político y la guerra sucia estatal. La posición que asumió el gobierno de los Estados Unidos, producto de las discrepancias al interior de sus agencias de seguridad, la CIA y la DEA, recargó en el gobierno colombiano toda la responsabilidad de acción. La década culminó con el escándalo político más grande de la historia reciente colombiana: El proceso 8000; en el que se comprueba por medio de llamadas telefónicas (denominados los *narcocasetes*) que la campaña del entonces presidente Ernesto Samper Pizano había sido financiada con dineros provenientes del cartel de Cali. Un narcoestado en su máxima expresión, donde los narcotraficantes llegaron a controlar hasta un 50% del congreso colombiano (Gildardo

Vanegas, comunicación personal, octubre de 2022). En la entrevista otorgada por el investigador Alejandro Ulloa Sanmiguel, se pueden encontrar indicios de cómo era habitar la ciudad de Cali durante la década de los noventa:

Se sentía todavía un ambiente muy pesado, muy caliente, de amenazas, de rumores, de violencia, de gente que aparecía muerta, de un grado de riqueza extrema en algunos sectores, en algunas personas, de algunos personajes, y estaban surgiendo una nueva generación de narcos de Cali y Buenaventura y otros municipios del Valle del Cauca. (Alejandro Ulloa, comunicación personal, octubre de 2022)

Tras una lectura general de la historia del narcotráfico en Colombia, es preciso examinar con detalle cómo estas tensiones tuvieron lugar específicamente en la ciudad de Cali, uno de los epicentros clave de la operación de tráfico de drogas en la década de 1990; cuyas calles, bares, discotecas, centros comerciales y turísticos, fueron los escenarios de uno de los capítulos más negros de la historia colombiana.

En su texto *La Saga del Narcotráfico en Cali 1950-2018*, presentado como tesis para optar por el título de doctor en Sociología, el sociólogo Gildardo Vanegas Muñoz se hace una pregunta que consideramos pertinente traer a colación aquí: ¿Cuáles fueron las causas particulares en el contexto social colombiano, que llevaron a Cali a convertirse en una de las principales ciudades donde se radicó y desarrolló con mayor impacto el negocio del narcotráfico?

Para este trabajo se retoman algunos de los hitos más importantes recolectados por Vanegas (2021) con el objetivo de esclarecer cuáles fueron esos hechos que marcan un antes y un después

en la historia de la ciudad; aquellos que condujeron a que, durante los noventa, Cali fuera la casa y cede de operaciones de algunos de los narcotraficantes más importantes del país.

Cali fue considerada a principios de la segunda mitad del siglo XX como una de las ciudades más cívicas de todo el país. Fue por esos años la sede de importantes eventos deportivos, culturales y artísticos. Sin embargo, con el pasar del tiempo, esta imagen empezaba a difuminarse y en su lugar comenzaban a hacerse más frecuentes los titulares en periódicos como El País o El Caleño que narraban violentos asesinatos y atentados. En sentido estricto, el narcotráfico no cayó como rayo del cielo. Hay unas condiciones que permitieron su arraigo, desarrollo y extensión en esta sociedad (Vanegas, 2021, p. 79).

Diversas prácticas comienzan a relacionar a Cali con la ilegalidad desde sus orígenes como ciudad, como lo fueron la producción ilegal de tabaco, las riñas de gallos, entre otras actividades en el periodo colonial. Vanegas (2021) señala que dos sucesos fueron fundamentales para la dinamización del comercio y la industria en Santiago de Cali: la separación de Panamá y la apertura del canal. Ya para este tiempo se evidenciaba la conformación de “apaches” cacos o ladrones, como se les conocía a las bandas criminales en los barrios populares. Otras razones pueden encontrarse en las numerosas guerras civiles y en el pausado desarrollo urbano. La guerra con el Perú fue un hecho fortuito que terminó por beneficiar a la ciudad volviéndola un centro de operaciones importante; a raíz de ello se construyó el primer aeropuerto en 1933. Años antes el tren industrial había llegado a Buenaventura y se daba la apertura al cultivo de caña por parte de

las élites vallecaucanas. Finalmente, fue crucial la realización de grandes eventos deportivos, siendo el primero de estos los VII Juegos Atléticos Nacionales.

Así se llega a decidir que Cali sea la sede de los VI Juegos Panamericanos, y es entonces en donde la ciudad sufre su etapa de transformación más acelerada y notable, que coincide en el tiempo con el posicionamiento de Colombia como principal exportador de cocaína hacia Estados Unidos. Para los panamericanos se construyó el aeropuerto Alfonso Bonilla Aragón, la nueva Sede de la Universidad del Valle, más vías e infraestructura. Vanegas establece que esta afluencia de extranjeros fue aprovechada para cerrar nuevos negocios y enviar cargamentos de droga al exterior. Se formaron nuevos vínculos ilegales y el lavado de dinero comienza a hacer parte de las dinámicas habituales de la ciudad. En 1970 se asocian, primero bajo el nombre de “los chemas”, Hélder “Pacho” Herrera, José “Chepe” Santacruz Londoño y los hermanos Gilberto y Miguel Rodríguez Orejuela, dando inicio luego al periodo de gloria del Cartel de Cali. Se construyen, para el placer y el disfrute de esta nueva clase de empresariado, centros de entretenimiento, prostíbulos, y moteles; aumenta el fanatismo por los equipos de fútbol y se promociona la feria de Cali. Esta última como principal pasarela de los narcos a caballo quienes siempre desfilaban junto a despampanantes mujeres. En consecuencia, Vanegas (2021) declara que “los logros económicos que obtuvieron las organizaciones del narcotráfico y, en general, el éxito de sus negocios solo fue posible gracias a las colusiones que establecieron con personas de las clases gobernantes, agentes de seguridad de gobiernos, personalidades políticas y profesionales de los oficios liberales” (p. 93).

Al relacionar lo sostenido por Vanegas y Camacho se pueden identificar algunos de los métodos que organizaciones como el cartel de Cali utilizaba para obrar a su antojo, como lo eran el soborno y la compra de voluntades; sometiendo mediante estos a sus enemigos, a las autoridades, e incluso, a los dirigentes del país. Esto no quiere decir que no emplearon la violencia cuando se consideró necesario; durante la última década del siglo, la época más álgida de la guerra entre carteles, las prácticas “sicariales” y extorsivas fueron bastante comunes en la ciudad. Sobre este hecho resalta el artículo de Betancourt y Castillo en el cual se establece que, los llamados asesinos por encargo que operaban bajo intereses ideológicos o políticos, pasan a ser conocidos durante la segunda mitad del siglo XX como sicarios, ahora obedeciendo a una ganancia económica auspiciada por los narcotraficantes en el marco de disputas que no podían ser resueltas por medios legales (Betancourt y Castillo, 2019; p. 165). Después de 1995 el cartel del norte del Valle ganó mucho más protagonismo, con figuras como Orlando y Lorena Henao Montoya, Iván Urdinola, Wilber Varela y Diego León Montoya.

Según lo dicho anteriormente, cabe resaltar que la imagen de Cali como una ciudad dominada por el narcotráfico no fue algo que emergiera espontáneamente, ni mucho menos se promocionaba así desde las comunicaciones oficiales del poder. Así lo afirma Camilo Adolfo Mayor en su texto *Cali, “capital mundial” ... del narcotráfico: una imagen urbana que llegó de afuera* (2010) en donde analiza la transición que tuvo la ciudad de Cali entre ciudad Cívica (imagen que si fue patrocinada e impulsada por los agentes de gobierno local) a Cali capital mundial del narcotráfico. Un estudio sociológico en el cual logra establecer que esta imagen se instaure “de afuera hacia dentro” alentada por los constantes titulares de medios internacionales,

con explícitas sospechas y cuestionamientos hacia el gobierno colombiano, y mediante la asimilación que hicieron los medios locales de estos estímulos, principalmente tras la caída de Pablo Escobar; pues fue este el momento preciso en que todas las miradas externas se posaron sobre Cali. (Mayor, 2010; p. 166)

Hoy en día, es muy común que al pensar en el narcotráfico se piense automáticamente en la estructura del cartel de Cali, ya sea por sus vínculos con la DEA y la CIA, o por su guerra sucia con el estado. No obstante, no es acertado resumir las consecuencias del fenómeno entero a las dinámicas del Cartel. Es interesante ver hasta qué punto los caleños encarnan los ideales de los narcotraficantes y viceversa, cómo sus aspiraciones pudieron llegar a convertirse en las de la gente del común, cómo se fueron incorporando sus hábitos, su estética y sus gustos. “Los narcotraficantes han sido aceptados o repudiados socialmente a partir de que encarnan valores, aspiraciones, odios, temores y envidias de buena parte de la población” (Valencia, 2014, p. 81).

Es gracias a ese largo historial de violencia, delito, y a la reproducción de esta nueva imagen en el imaginario social, que Cali comienza a transmutar en una ciudad que refleja en gran parte el espíritu del narcotráfico como fenómeno cultural. Finalmente, una de las razones de ser de este trabajo, y su singular interés en las mujeres, puede encontrarse sintetizada en la siguiente cita de Vanegas: “Pero hay que «descartelizar» la historia local del narcotráfico para aprehender, en toda su magnitud, su abrumadora presencia” (Vanegas, 2021, p. 100).

1.2. Mujer y narcotráfico: Identidad y Roles

Muchas fueron incorporadas a través de las relaciones sentimentales del amor o el erotismo. Muchas eran madres de familia, esposas o novias, que empezaron trabajando en un lugar legal, pero que la necesidad o la ambición, la codicia o el amor, o quién sabe qué, las fueron llevando a esos otros espacios y terminaron involucrándose en ellos sin que necesariamente ese fuera su proyecto de vida. Traficando, transportando o sirviendo como “caleteras” para guardar dinero, mercancía, o para ocultar a personas; otras... no sabemos dónde están ni qué pasó con sus vidas. (Alejandro Ulloa, comunicación personal, octubre de 2022)

Hasta la fecha y, como ya se mencionó anteriormente, existen muy pocos registros e investigaciones académicas rigurosas que analicen rasgos comunes en los roles que tuvieron las mujeres en el narcotráfico en la ciudad de Cali durante la década de los noventa. Algunos de los documentos en donde son abordadas sus historias comparten mayoritariamente la fijación sobre aspectos relativos a sus cuerpos, o a las relaciones sexo-afectivas que sostenían con los narcotraficantes. Al indagar sobre investigaciones por fuera de Colombia que compartieran estos cuestionamientos, se encontró que un diagnóstico similar ha sido efectuado por algunos académicos en el contexto mexicano. México y Colombia comparten semejanzas importantes a nivel social, económico y cultural, y es por ello que es posible que algunos de sus hallazgos puedan brindar luz sobre el caso colombiano.

En el artículo "*Las mujeres en el narcotráfico*" (2014) Juan Antonio Hernández hace una lectura análoga a la que se intenta plantear aquí: busca replantear la narrativa tradicional enunciando algunos de los roles y exponiendo las historias de vida de mujeres pioneras en la

historia del narco mexicano en el siglo XX, nombrando a personajes como María Dolores Estévez Muleta alias “Lola la chata”, radicada en Ciudad de México; e Ignacia Jasso “La nacha” que operó en Ciudad de Juárez desde los años 40. En ambos casos mujeres con un alto grado de poder, y quienes después de ser detenidas heredaron el mando a sus hijas mujeres (Hernández, 2014; p. 3). También destaca que después de la ruptura de los carteles de Sinaloa y Tijuana, este último queda a cargo de un matriarcado liderado por Alicia Félix Zazueta. Es importante revisar lo establecido por Hernández en el marco de su investigación, cuando afirma:

Para conocer la experiencia que encierra el papel de las mujeres en el narcotráfico mexicano, es necesario acudir no sólo a libros y documentación al respecto, sino además a testimonios vivos de algunos de los actores que han escenificado su vida y su propia historia en las diferentes facetas de la economía ilegal del narcotráfico, como un negocio familiar en el que los vínculos sanguíneos y comerciales resultan determinantes para el arraigo y consolidación de dicha actividad. (p. 7)

Siguiendo esta lógica, se incluyen en el presente texto el análisis de algunas de las obras literarias, crónicas, novelas, artículos académicos y testimonios otorgados por medio de entrevistas, que permitan establecer algunos rasgos comunes entorno los lugares que ocuparon las mujeres durante este periodo. Los fragmentos de las entrevistas corresponden a los testimonios de 4 mujeres de distintos perfiles, asociados a los cárteles principalmente de Cali y del norte del Valle. Sus relatos complementan lo analizado por los autores citados en este texto, y expanden la comprensión compleja y multidimensional del fenómeno.

Una de las primeras obras en compilar, en forma de crónica literaria, las historias de vida de algunas mujeres dentro del mundo narco es *Las Fantásticas Mujeres de El Cartel* de la autoría de Andrés López López y Juan Camilo Ferrand. Referente que inspiró posteriormente la realización de la telenovela *Las muñecas de la mafia*, estrenada en 2009.

En ella, encontramos 6 relatos de mujeres redactados en primera persona, cada uno de ellos cuenta desde un rol distinto su experiencia en relación con los capos de la mafia. El prólogo de esta obra expone algunas de las aspiraciones, dificultades y consecuencias que atravesaban a las protagonistas al verse envueltas, por acción u omisión, en una vida dentro de la ilegalidad. Los roles presentes en esta obra están ligados predominantemente a las relaciones sentimentales o familiares con los narcotraficantes. El autor aclara que, a pesar de que algunos factores como el dinero, el poder, o el estatus social que representaban los narcos fueron determinantes en algunas relaciones, una cantidad significativa de mujeres ingresaron a estos entornos exclusivamente motivadas por el amor o la manipulación, incluso llegando a nunca encontrarse expuestas directamente al negocio (López, 2009, p. 14). Estas mujeres, a menudo percibidas por los narcos como “trofeos”, eran esencialmente tratadas por ellos como accesorios estéticos: exhibidas y presumidas en eventos sociales, o utilizadas como adornos para los autos y las mansiones lujosas.

Una de las obras autobiográficas más destacadas del género es *Ya no quiero callar: Mi historia como testigo, amante y confidente de Gilberto Rodríguez Orejuela* (2014). Escrito por Aura Rocío Restrepo, a quien se tuvo la oportunidad de entrevistar para efectos de esta

investigación, este libro reúne una de las narraciones más completas y con mayor riqueza de elementos para el análisis; ya que, además de abordar su traumática relación con Gilberto Rodríguez Orejuela, uno de los máximos jefes del cartel de Cali, también versa sobre dilemas propios de su condición individual e íntima como mujer, lo cual lo hace una obra clave para el estudio de los impactos de la experiencia de las mujeres vinculadas al contexto narco. Un claro ejemplo que puede tomarse como referencia es lo mencionado por la autora en el capítulo 6, sobre el aborto que le fue realizado en contra de su voluntad por orden de Gilberto. Posteriormente durante la entrevista realizada Aura reflexiona sobre este hecho:

Lo que yo más quería era ser mamá. Lo que yo más quería en el mundo era tener un hijo, y cuando mataron a Galán yo estaba empezando un embarazo. Tenía dos semanitas de embarazo y por eso perdí a mi hijo. O sea, Gilberto me manipuló. Él me engañó con el médico, un ginecólogo obstetra especialista en fertilidad muy conocido en Cali y ese señor se vendió para engañarme. Con que yo estaba perdiendo mi bebé y tenían que hacerme un legrado. (Aura Rocío Restrepo, comunicación personal, octubre de 2022)

Las dinámicas patriarcales que perpetúan la privación del derecho de las mujeres a ejercer control sobre sus propios cuerpos, aunque omnipresentes en la sociedad en general, se intensifican significativamente en el contexto del narcotráfico. En este entorno, dichas dinámicas se ven exacerbadas por constante amenazas y maltratos, dificultando en muchos casos que las mujeres puedan salir de estos entornos. Mujeres como Aura, al vincularse con estos hombres, experimentan una pérdida considerable de agencia y autonomía. Según su testimonio, descubrir la verdadera responsabilidad que había tenido Gilberto en este hecho traumático fue lo que finalmente le incentivó a terminar su relación.

Una dimensión relevante que emergió durante la entrevista fue el proceso introspectivo que Aura atravesó al relatar su historia, lo que le permitió identificar y exponer algunas de las razones que, en su opinión, la llevaron a truncar su proyecto de vida para unirse a Gilberto. Aura explicó cómo las prácticas de sumisión y complacencia hacia los hombres son inculcadas en las mujeres desde la infancia, configurando una cultura patriarcal que las posiciona en función del hombre. Ella reflexiona: “Desde que tengo memoria, mi papá llegaba de trabajar y nosotros nos preparábamos para recibirlo. Le limpiábamos los pies. Nos educaron así, a mi hermana y a mí, observando cómo una mujer atiende a su pareja, cómo la mujer vive casi exclusivamente para él” (Aura Rocío Restrepo, comunicación personal, octubre de 2022).

Otra de las cuatro mujeres entrevistadas, cuya identidad se mantiene anónima por seguridad, concuerda con lo mencionado anteriormente por Aura. Ella, una mujer joven que residía en Cali, había decidido casarse con un hombre que hacía parte de una estructura de narcotráfico, y que rápidamente ascendió a una posición de poder. Menciona haber estado expuesta a tácticas de manipulación constante y a formas de violencia que transgredieron del plano psicológico al plano físico: “Muchos conflictos, mucho maltrato físico, emocional, psicológico, de todo el que se puedan imaginar. Mucha manipulación. Mucho miedo de mi parte y aparte de eso, el estigma de las personas allegadas que me empezaron a señalar mucho, que me empezaban a juzgar, a culpar...” (Comunicación personal, octubre de 2022). Las biografías de las mujeres entrevistadas son abordadas con mayor profundidad en el capítulo 3 de este texto.

Otra de las obras que mira en esta dirección es *La bella y el Narco*, escrita por Javier León Herrera y publicada en 2011. Narra la historia de vida de Yovanna Guzmán, viuda de Wilber Varela, alias “Jabón”. En esta historia se evidencia como Yovanna vivió por 8 años junto a este narcotraficante y en palabras del autor “no siempre por voluntad propia” (p. 13). En ella se describe cómo durante muchos años Jabón le ocultó su verdadera identidad y profesión, haciéndole creer que su dinero venía de fructíferas tierras dedicadas al ganado.

Otro estudio centrado en este rol, ya no situado exclusivamente en la ciudad de Cali, es *In bed with a narco: Pablo escobar and Wilber Varela through the lens of colombian trophy women* de la autora Aldona Bialowas Pobutsky, publicado en 2017, y en el cual compara y analiza la historia de Yovanna con la de Virginia Vallejo en “Amando a Pablo, odiando a Escobar” de Virginia Vallejo publicada en 2007.

Hay algunas menciones adicionales a la mujer en el contexto del narcotráfico caleño de las que se tiene conocimiento; Una de ellas es la que hace el sociólogo Gildardo Vanegas Muñoz en su obra ya anteriormente mencionada, y en la que expresa su interés por unos de los roles quizá menos explorados: El de las mujeres que ocuparon cargos de mando o de jefas; que se dedicaron por convicción al negocio, y que contaban con grandes estructuras a su mando. Estas mujeres jugaron un rol protagónico y sus historias son vagamente conocidas y enunciadas en periódicos y obras literarias de difícil acceso: “Las historias de Elizabeth Montoya de Sarria y Lorena Henao, esposa de Iván Urdinola, sin duda serían dignas de ser investigadas y narradas porque tuvieron

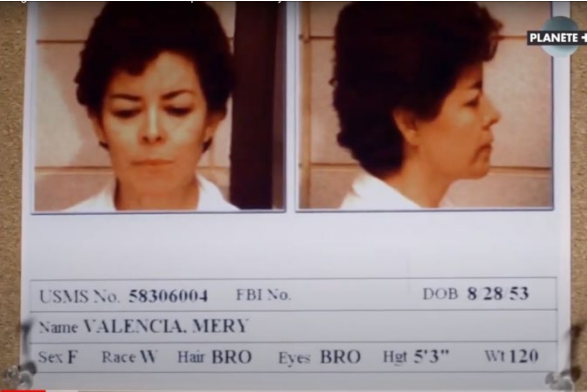
papeles protagónicos en el tráfico de cocaína y lograron, en medio de una actividad dominada por hombres en extremo machistas, un lugar prominente” (Vanegas, 2021, p. 107).

El caso de Elizabeth Montoya de Sarria fue conocido en su momento gracias precisamente a los narcocasets, y en ese tiempo fue bautizada como “*la monita retrechera*” forma en la que se refirió a ella el expresidente Ernesto Samper Pizano en uno de los narcocasets mencionados. Montoya, quien sostenía una amistad íntima con el expresidente, fue contribuyente a su campaña presidencial; dirigió los negocios que tenía en sociedad con su esposo Jesús Amado Sarria, encarcelado por narcotráfico y enriquecimiento ilícito en la cárcel de Tunja para la época de su muerte. Fue asesinada de 14 disparos a manos de sicarios el 31 de enero de 1996 a los 46 años. Su muerte puede estar relacionada con las guerras que libraba con el cártel del Norte del Valle y el cartel de Cali, y la presión que ejercía sobre el presidente Samper. Una mujer con un papel prominente en las esferas más altas del poder, con gran temple y carácter (El Tiempo, 16 de abril de 1996).

Otro caso de una mujer asociada a los cargos de poder es Mery Valencia, narcotraficante colombiana que dirigía al menos 43 “*stash houses*”, casas en las que se escondían personas y mercancía ilícita en diferentes ciudades del territorio estadounidense. Vanegas señala lo siguiente:

A estas se suman mujeres menos conocidas, pero que llegaron a ser poderosas en las organizaciones ilegales tal como Mary Valencia, alias la Señora, capturada el 7 de febrero de 1997 en Río de Janeiro (El Tiempo, 30 de abril de 1997, p. 8 B). A Mary Valencia se le asoció con el cartel de Cali,

se le identificaron quinientas cuentas bancarias en Estados Unidos y Colombia. (Vanegas, 2021, p. 107)

 PLANETE + USMS No. 58306004 FBI No. DOB 8 28 53 Name VALENCIA, MERY Sex F Race W Hair BRO Eyes BRO Hgt 5'3" Wt 120	
Imagen 1. Captura de Mery Valencia. Recuperado de Youtube. Gangsters: America's Most Evil S03Ep09. (1997)	Imagen 2. Elizabeth Montoya de Sarria junto a Samper. Recuperado de Infobae. (2019)

Es preciso elaborar una caracterización y clasificación de los distintos roles desempeñados por las mujeres en el mundo narco, en aras de dilucidar como se entremezclan en ellos, a distintos niveles, las dimensiones sexo-afectiva, económica, laboral, familiar y política. Aunque ese no es el objetivo de este texto, se menciona brevemente algunos aspectos relevantes que han sido tenidos en cuenta para la aproximación a esta caracterización, realizada por el estudiante de sociología Mateo De La Hoz en su trabajo de grado. Estos roles han sido agrupados según pueden considerarse directos o indirectos al desempeño de funciones vinculadas al negocio del narcotráfico propiamente dicho. En primer lugar, se encuentran los roles asociados a vínculos de carácter sentimental o familiar, en ocasiones con participación o complicidad con los negocios ilegales: Esposa, amante, hija, madre, o dama de compañía. Varios de las características comunes entre estas mujeres son contempladas por López (2009) en la introducción de *Las Fantásticas*

mujeres del Cartel: apartarse de sus familias de origen, integrarse en una familia criminal, marcadas diferencias de edad con sus parejas, infidelidades y muertes por ajustes de cuentas (p. 15). Lo anterior se ve complementado con la siguiente cita de la autora Liliana Hernández, en el texto *La mujer-objeto representada en las narcoseries Las muñecas de la mafia y Sin tetas no hay paraíso*:

Enfrentan el peligro de las represalias de cárteles contrarios y la persecución de diferentes organismos de justicia, ya que estos suelen considerarlas el talón de Aquiles de los traficantes. Asimismo, padecen el comportamiento voluble y especialmente violento de sus parejas, que en muchas ocasiones llega a la agresión física o a la muerte en el caso de experimentar celos, autoritarismo con las hijas ante las que marcan especial relación de territorialidad. (Hernández, 2018, p. 96)

Los roles desempeñados mediante vínculos laborales directos e informales: bien conocido es el caso de las mulas, pasando droga insertada en sus cuerpos hacia países como Estado Unidos o España; mujeres narcotraficantes que ocuparon puestos de mando (como el caso de Mery Valencia, Marlene Navarro o Elizabeth Montoya de Sarria), campaneras, caleteras y roba caletas, dedicadas a esconder dinero, mercancía y hasta personas en sitios clandestinos, según el testimonio de Ulloa. Hubo también mujeres vinculadas a intrincadas redes de microtráfico. Otro de los roles más destacado en esta categoría es el de las mujeres campesinas dedicadas al proceso de siembra, raspado y transformación de la hoja de coca, un rol decisivo en la cadena productiva del narcotráfico que usualmente no es tomado en cuenta.

Otra de las mujeres entrevistadas durante la realización del documental, dedicada desde su niñez al trabajo de la tierra, a la producción de la hoja de coca, y a procesos de liderazgo al interior de su comunidad, comparte reflexiones acerca de su experiencia:

Un día nos referíamos y escuchábamos que dicen que es la mata que mata. Nosotros decimos que estamos de acuerdo en que es la mata que mata, pero que a nosotros como campesinos nos ha matado el hambre, nos han matado las enfermedades, nos ha matado el desabastecimiento de muchas cosas, porque por esta mata hemos tenido acceso a una casa más digna, a hacer estudiar a nuestros hijos e inclusive a estudiar nosotros mismos, y darles un poquito desde nuestra perspectiva, una calidad mejor de vida. (Comunicación personal, octubre de 2022)

Por último, existieron roles indirectos y secundarios; trabajos generados a raíz de los dineros del narcotráfico en forma de bienes y servicios, sea para el entretenimiento o para el lavado de dinero. Algunos de estos fueron el de contadoras, agentes de entretenimiento, músicos, agentes de bienes raíces, prensa, actrices y modelos. Otros de los relacionamientos indirectos tuvieron lugar en la forma de encuentros circunstanciales, ya que, como es mencionado por varios autores, la presencia de los narcos y sus organizaciones se extendía a todas las esferas cotidianas de la vida en la ciudad. Muchas mujeres se vieron inmersas en situaciones de peligro al coincidir por casualidad en espacios de ocio, conocidos como rumbas y *aguaelulos*, con integrantes o jefes de los carteles; como nos cuenta el testimonio de Ana Yancy Hoyos, exintegrante de varias de las orquestas de salsa femeninas más importantes de la ciudad de Cali, atestiguando de cerca el accionar de los narcotraficantes:

A mediados de los años 90 empecé con mi carrera musical. Empezó el boom de las orquestas femeninas y había una orquesta que fue la más sobresaliente que se llamaba Son de Azúcar. Ahí ya empecé yo a vivir un poco el asunto de la noche, el ambiente que se vivía en ese momento, las fiestas de los duros, de los traquetos, casi siempre tenían presencia de grupos musicales. Entonces, había una bonanza de trabajo muy buena y obviamente las

orquestas femeninas eran un gancho muy atractivo para el mercado de los narcos.

Era muy común que pasara que estuvieran las chicas en alguna discoteca y si había un duro por ahí que le había parecido agradable, entonces la mandaba llamar y decían las historias, pues que si ella no accedía iba a haber problemas, o que le golpeaban al novio o lo desaparecían. (Comunicación personal, octubre de 2022)

En conclusión, es posible afirmar que las formas de participación de las mujeres durante este periodo fueron diversas y complejas, y que de ninguna forma son reductibles a la figura de amantes, esposas, o damas de compañía, como los medios de comunicación masiva se han enfocado en narrar. Hacen falta aún estudios que sistematicen y den cuenta de la multiplicidad de vivencias, formas de violencia, niveles de agencia y responsabilidad, que dichas mujeres hayan podido tener en relación con este fenómeno. A pesar de que es claro que muchas de ellas se vieron inmersas en estas situaciones por decisión propia, muchas otras no contaron con la misma suerte, y la influencia de su crianza, la falta de oportunidades, la presión de una pareja sentimental o un familiar envuelto en el negocio las llevaron a cambiar el rumbo de sus vidas trascendentalmente.

En el siguiente capítulo se examinan las repercusiones del narcotráfico en el ámbito cultural, analizando las huellas evidentes que este fenómeno ha dejado, y que permanecen incluso hasta nuestros días. Se considera cómo muchas de estas dinámicas, ya presentes desde tiempo atrás en la sociedad caleña, fueron intensificadas por el poder y la violencia ejercidos por los círculos del narcotráfico.

1.3. Repercusiones culturales: Representaciones y estereotipos sobre la mujer en el narcomundo

Bueno, el entorno de ser pareja de una persona que está involucrada con el narcotráfico es muy complicado de llevar... yo soy una persona que procuro desprenderme mucho de las cosas materiales. Y claro también me dejé llevar un poquito por la corriente: en algún momento me operé el busto, en algún momento me hice algo en la cola... sí, pero era más por el entorno que me dejé permear de todo eso, porque había muchas mujeres bonitas alrededor, todas muy operadas. Y yo tenía que estar igual para que mi marido no me fuera infiel, porque él sí era muy infiel. (Comunicación personal, octubre de 2022)

Durante la década de los noventa, comenzó a hablarse del concepto de narcocultura. Con el auge de las *narcoseries* en los primeros años de la década de 2000, la sociedad colombiana se fue familiarizando cada vez más con los elementos estéticos asociados a los individuos cuya principal actividad económica era el tráfico de estupefacientes. Para aquellos que ya residían en ciudades como Cali o Medellín, estos rasgos resultaban muy familiares.

Un hecho innegable es que la aparición de un narcotraficante en estas ciudades era un acontecimiento difícil de ignorar: largas filas de camionetas Toyota blancas, una multitud de hombres que seguían a uno o dos individuos con ostentosas cadenas de oro, siempre acompañados de mujeres cuyo aspecto físico revelaba múltiples cirugías plásticas y procedimientos cosméticos. La ropa, los cinturones y las carteras, valorados en miles de dólares, completaban este cuadro de opulencia.

En 2009, Omar Rincón publicó su artículo *Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia*, un texto polémico y detallado que describe los aspectos más fundamentales de la herencia cultural

del narcotráfico. Rincón señala que los estudios sobre la *narco.cultura* en Colombia tuvieron su origen en 1995 con el texto de Abad Faciolince titulado *¿Asistimos en Colombia a una narcotización del gusto?*, en el que se plantea que esta estética está marcada por dos influencias principales: el nuevo rico norteamericano y el montañero rico colombiano o antioqueño” (Rincón, 2009, p. 151).

La narcocultura puede entenderse como el conjunto de prácticas y manifestaciones visibles del *habitus* de las personas vinculadas al narcotráfico, que posteriormente se incorporan a la cotidianidad social, siendo percibidas como símbolos de éxito y estatus social. Esta narcocultura, en su mayoría, se extiende a diversas áreas de la cultura y expresiones artísticas, permeando la arquitectura, la música, el cine, el arte, la televisión y la publicidad.

Siguiendo la definición de cultura propuesta por Ulloa, "La cultura se considera como una estructura de comunicación que se adquiere, se produce y se reproduce socialmente. No es innata ni se hereda biológicamente. La cultura se expresa en una dimensión material y en una dimensión simbólica, ambas correlacionadas e interdependientes" (Ulloa, 2020, p. 299).

Desde esta perspectiva, es posible inferir que los elementos culturales que logran posicionarse como dominantes suelen estar vinculados a las clases hegemónicas, las cuales poseen el poder y los medios para difundir su ideología, imponiéndola sobre otros grupos sociales. Sin embargo, en ciertos casos, otros actores sociales que logran ascender en la escala social, pueden llegar a tener influencia en este proceso, irrumpiendo en la cadena de reproducción de la cultura,

redefiniendo valores estéticos como lo que es deseable o lo bello. Los narcos, rápidamente se hicieron un lugar importante en la sociedad gracias a su capital económico, que les habilitó el acceso a capital social, mezclándose con la élite caleña tradicional, y popularizando una estética que muchos consideran contracultural. No obstante, la conceptualización del narcotráfico como una contracultura es cuestionable. De hecho, según Rincón, el narcotráfico podría interpretarse como todo lo contrario: el epítome de lo más desdeñable de la cultura colombiana contemporánea.

La noción de "narcocultura" ha dado lugar a diversas subcategorías, todas caracterizadas por la adición del prefijo "narco" a expresiones culturales tradicionales. Así, se han desarrollado fenómenos como la "narcoliteratura", que abarca novelas, crónicas, cuentos y otros relatos que exploran el mundo excitante y peligroso del tráfico de estupefacientes. La "narcoarquitectura" se manifiesta en el uso anacrónico y ostentoso del mármol en lujosas haciendas decoradas con oro, así como en la innovación arquitectónica de las "caletas" diseñadas para ocultar personas, dinero y drogas. Las "narconovelas" exaltan la figura del capo, una temática que será abordada con mayor detalle más adelante.

La narcocultura también estableció una relación directa con el mundo del arte, especialmente en el ámbito de las artes plásticas. Los narcotraficantes llegaron a adquirir obras de renombrados artistas nacionales e internacionales, como ocurrió con la colección de arte de Pablo Escobar, que incluía piezas de Dalí, Miró, Rodin y Picasso, entre otros (Clarín, 2018). Esta práctica, probablemente motivada tanto por el deseo de legitimar fondos ilícitos como por la

aspiración de participar en las altas esferas culturales, revela un anhelo de reconocimiento y prestigio, a pesar de que es posible que no comprendieran plenamente el valor artístico de dichas obras.

Existe actualmente una expresión cultural en particular que marcó para siempre a nuestra ciudad, y aunque no pueda reducirse su éxito e importancia al narcotráfico, existen suficientes pruebas para afirmar que su popularización no fue gratuita. La relación salsa y narcotráfico se ha vuelto más notoria tras varios años de escándalos que relacionan delitos como el lavado de dinero ilícito con complejas redes de entretenimiento de la ciudad. Artistas de gran renombre visitaban la capital del Valle del Cauca con tal frecuencia, que fue bautizada como la capital de la salsa. En la siguiente cita se observa cómo comienza a hablarse de esta conexión en la academia:

La primera referencia bibliográfica de índole académica que conocemos sobre esa asociación entre salsa y narcotráfico la proporciona Lise Waxer (2002) etnomusicóloga canadiense quien alude a la importancia del cartel de Cali en la promoción directa e indirecta de las orquestas, las discotecas y la creación de oportunidades laborales para los músicos en esta ciudad. (Ulloa, 2020, p. 174)

Importante destacar la historia del empresario Larry Landa, que según Ulloa, luego de pasar un tiempo retenido en Estados Unidos por tráfico de drogas y regresar a Colombia, fue uno de los principales auspiciadores de los eventos donde hacían presencia agrupaciones y artistas de talla mundial como Rubén Blades, Piper pimienta, La Fania All Stars, los Hermanos Lebrón, Willy Colón, Frankie Ruiz, Fórmula 8, Fruko, orquesta Yambú, Héctor Lavoe, Richie Ray y Bobby Cruz, Ismael Rivera, Oscar d' león, Tito puente y tantos más; en el proceso que el profesor Ulloa denominó *la doble exportación*, desde Cali se enviaba cocaína a EE.UU y de allá para acá se

mandaba salsa. Si se escucha con suficiente atención, en las letras de las canciones de salsa se venía narrando por décadas las historias de la cultura traqueta.

Narcotraficantes como Jaime Caicedo, Alias el Grillo, era dueño de discotecas como Los Violines, Cardenales, La cascada, La naranja mecánica y Picapiedra (Vanegas, 2021). La calle quinta y Juanchito como sedes de la rumba caleña con discotecas como la Jirafa Roja, Mexicali, El escondite, Punto Cubano, Agapito, entre otros. Se instauran las celebraciones cuando se completaba un envío de droga, se establecen principios morales como “el que la hace la paga” y el “ojo por ojo diente por diente”. La cultura del fútbol local toma mayor relevancia, apalancada por grandes inversiones por parte de miembros del cartel de Cali.

Es en esta misma vía de influencias culturales que comienza a posicionarse un nuevo canon de mujer. Un estereotipo femenino deseable y compatible con los señores del exceso y la exuberancia. Ulloa (2020) lo expresa de la siguiente forma: “Incluida una estética de lo grotesco, cuyo más alto nivel de patetismo es la cirugía plástica en los cuerpos y los senos rellenos de silicona en el siglo XXI, como una configuración, ética, política y cultural hegemónica en Colombia, que denominó la cultura traqueta” (p. 318).

La compleja relación entre mujer, narco, estética y cirugía plástica, se encuentra desarrollada a profundidad en el texto *“Narcoestética en Colombia: entre la vanidad y el delito. Una aproximación compleja”* (2017) en el cual los autores exploran las implicaciones psicológicas, estéticas, emocionales y sociales de los procedimientos estéticos en el contexto del

narcotráfico. En la cita a continuación queda consignado como la realización de un procedimiento estético puede estar coaccionado por sus parejas:

Así, en el ámbito narcoestético, la cirugía asociada a la voluptuosidad prima al momento de complacer a la pareja narcotraficante, por lo que cuando no están presentes en la relación, las mujeres pueden sufrir presiones, anulaciones emocionales e incluso, la ruptura amorosa y la pérdida del apoyo material para ella y su familia. (Andrade et al., 2017; p 60)

En otro fragmento se hace explícita la relación entre las cirugías y la clase social, revelando que también están en juego aspectos como la autoestima y la condición económica:

Algunas mujeres, a fin de cubrir la necesidad afectiva de reconocimiento personal-familiar-social, deciden optar por cirugías plásticas; sin embargo, en la decisión existe un factor determinante de tipo económico, a razón del alto costo de los procedimientos; por ello, algunas mujeres de estratos socioeconómicos bajos pueden escoger por tener vínculos con los narcotraficantes en aras de obtener una salida rápida ante dicha situación... siendo uno de los gustos más prioritarios de los capos tener una mujer voluptuosa que no pase desapercibida ante los espectadores, transformándola en un fetiche. (p. 59)

Esta expresión de la cosificación de la mujer va complementada con otros aspectos cosméticos y del ámbito de la moda, configurando toda una estética integral plenamente reconocible, marcada por una clara preferencia por prendas ceñidas al cuerpo, brillos, escotes, las transparencias, el dorado y el blanco (Angulo, 2018; p. 58). Estas características no son exclusivas de mujeres vinculadas a este entorno, ni tampoco son una consecuencia directa del narcotráfico; no obstante, la predilección por los elementos mencionados se hace evidentes en estos círculos, tema que es desarrollado en el texto *La influencia del narcotráfico en la moda y estética de la mujer colombiana (2018)*, un estudio comparativo que busca argumentar cómo el fenómeno traqueto contribuyó al afianzamiento de dichas tendencias.

Con estos hechos como referentes comienza la era de las exitosas mega producciones audiovisuales para televisión. Dos de las más prolíferas, cuya temática se centra precisamente en la vida de las mujeres y sus roles como amantes, parejas y amigas de los señores del narcotráfico son *Las muñecas de la mafia* (2009) y *Sin tetas no hay paraíso* (2006). Se indaga aquí, de la mano de los análisis de Hernández (2018) y Giraldo (2016), por qué estas representaciones se quedan en el terreno de la estigmatización, el cliché y la reproducción de estereotipos sobre las mujeres, sin realizar un aporte trascendental a la generación de memoria y reflexión sobre sus múltiples dimensiones como seres complejos. Esta premisa se enlaza, en un segundo momento, con las reflexiones planteadas por Simone de Beauvoir en su libro *El segundo sexo* (1945), donde la autora argumenta por qué estos rasgos existen no solo en el plano de las representaciones culturales, sino también en los ámbitos privado y público de las vidas de las mujeres en la sociedad patriarcal.

El análisis que realiza Giraldo se basa en dos telenovelas: *El capo* (2009) y *El Cartel* (2008), y nos explica patrones comunes que se reproducen en ambas series sobre los personajes de sexo femenino, cuya importancia para la narrativa es completamente nula si no está en función de movilizar las situaciones que les ocurren a los personajes masculinos. Estos últimos aparecen en la historia como antihéroes de identificación nacional (Giraldo, 2016, p. 68) con todos sus dilemas y conflictos plenamente explicados y desarrollados; mientras que las mujeres, subordinadas a ellos, pasan rápidamente a ser desechables una vez que sus arcos de personaje alcanzan una resolución en la que no figura el capo. El autor concluye entonces lo siguiente:

Tanto El Capo como El Cartel se centran en la figura del narcotraficante y su mundo, un mundo masculino en el cual las mujeres son obliteradas, o construidas como satélites girando en torno a las figuras masculinas dominantes (p. 71). El patriarcado en El Cartel es explicado de manera básica por la razón de que las mujeres, exceptuando un par de personajes, tienen roles poco prominentes. (Giraldo, 2016, p. 72)



Imagen 3. Secuencia de Intro a “Sin Tetas No Hay Paraíso” de 2006. Recuperado de YouTube. Caracol Play (2020)

En otras situaciones los cuerpos femeninos son vehículo explícito para el disfrute y el goce de la mirada masculina en la audiencia. Destaca el caso del personaje de *Susana* en *El Cartel*, un personaje completamente secundario que comete una infidelidad a su esposo miembro del cartel y por ello es torturada. Luego está el caso de Sonia, que tras de sufrir una agresión en el espacio público, las excusas son presentadas a su padre, un narcotraficante importante, y no a ella. El autor lo sintetiza afirmando: “El cuerpo de la mujer es representado como propiedad de los hombres, para abusarlo o defenderlo” (Giraldo, 2016, p. 74).

Uno de los aspectos más interesante que enuncia Giraldo en su análisis, es que incluso en los escasos relatos, donde las mujeres representadas tienen un rol de poder, nunca consiguen el nivel de agencia que los sujetos masculinos, pues estos tienen una gran diversidad de intereses que

persiguen “a muerte” y que son percibidos como importantes y trascendentales, mientras que los sujetos femeninos en estas historias están dispuestas a someterse a circunstancias iguales o peores exclusivamente por el amor que sienten por ellos. Provocando que al final, todo gire alrededor de los sujetos masculinos. Hernández mira en esta misma dirección y complementa lo enunciado por Giraldo, afirmando que, aunque los personajes femeninos en estas narconovelas aparentan tener conciencia de su condición de mujer-objeto, esta conciencia se queda en un plano superficial, pues sus emociones nunca se concretan en acciones de confrontación o rebelión frente a la situación de control (Hernández, 2018, p. 97).



Imagen 4. Secuencia de Intro a “Las Muñecas De La Mafia” de 2009. Recuperado de YouTube. Caracol Play (2016)

Sobre esta situación en particular se les preguntó a los investigadores entrevistados, qué opinión merecían de su parte las narconovelas y la forma en la que se veían representadas las mujeres. Ambos respondieron en vías similares lo siguiente: “Se resalta fundamentalmente el rol más convencional de las mujeres y creo que reproducen, de alguna manera, ciertos estereotipos

negativos, que las empobrece también en términos de sus propios contenidos” (Gildardo Vanegas, comunicación personal, octubre de 2022). Esta visión coincide con lo expresado por el investigador Alejandro Ulloa, que lo complementa apuntando:

El problema de estas presentaciones no es que no estén basadas en la realidad, es que crean estereotipos y los fijan, los reproducen intensamente y no salen de ahí. No muestran otras facetas u otros rasgos, otros perfiles que son paralelos no solamente entre esas mismas mujeres, sino de otras mujeres que estaban en otras historias. (Comunicación personal, octubre de 2022)

Es fundamental revisar cómo estos mismos rasgos vinculados a la cultura posicionada por el narco son abordados hace más de medio siglo por De Beauvoir en *El segundo sexo* (2016) publicado por primera vez en 1949. En el XI capítulo titulado *La narcisista*, la autora resalta esa conexión que existe entre la actitud autocomplaciente de las mujeres, con el lugar en el que les ha puesto la sociedad patriarcal, desprovistas de su subjetividad para convertirse en una suerte de objeto. Esta manera en que las mujeres se sumen a sí mismas y se presentan ante la sociedad como objeto se ve sintetizada a continuación:

Ineficaz, separada, la mujer no puede ni situarse ni medirse; se da una importancia soberana porque no le es accesible ningún objeto importante. Si puede ofrecerse a sí misma a sus propios deseos, es porque desde su infancia se ha visto como un objeto. Su educación la ha empujado a alienarse en su cuerpo entero, la pubertad le ha revelado este cuerpo como pasivo y deseable. (de Beauvoir, 2006, p. 590)

Esta cita se corresponde con el fragmento de la entrevista de Aura Rocío, abordado en el apartado anterior, cuando indica que la educación que ella había recibido le había enseñado a ser así: complaciente de la voluntad de su pareja, y desplazando sus deseos propios para vivir por medio de las aspiraciones de él. En la entrevista tanto como en su libro, Aura comparte las crudas

vivencias asociadas a tener que permanecer escondida y recluida por largos periodos de tiempo, debido a la condición de prófugo de la justicia que vivía Gilberto. En ese sentido, ella no era capaz de abandonarlo, pues se sentía responsable de asegurar su bienestar, debido a las constantes crisis que él sufría a causa de su encierro.

Esta condición de estar supeditadas a la vida de los hombres que las rodean no es nueva, y está asociada en gran parte a la función social del matrimonio. La institución del matrimonio, históricamente mantenida para prolongar el poder de los sujetos masculinos, termina por ejercer una supresión de la autonomía de las mujeres, anula su individualidad y su agencia, como se ve expresado en algunos de los testimonios.

Es el caso de una de las entrevistadas mencionadas anteriormente, quien una vez habiéndose casado, tuvo que permanecer como ama de casa, mientras que lidiaba con la reiterativa ausencia e infidelidad de su esposo. El matrimonio parte de esta misma concepción que plantea de Beauvoir de la mujer como objeto; una mercancía que es intercambiable entre el hombre que las posee al nacer (el padre) y su futuro dueño (el esposo), a cambio frecuentemente de algún beneficio económico o estatus social. Es evidente que no hace falta casarse para que este vínculo mercantil se dé; este tipo de relación es la mayoría de veces inherente a distintos tipos de vínculos que se establecen entre mujeres y hombres en las sociedades patriarcales.

De esta manera, puede presentarse tanto en el rol de amante como el de esposa, e incluso el de hija, en donde todas sufren de esta misma objetualización. En el caso concreto del

narcotráfico se desplegaba de forma similar, en donde gran parte de estas mujeres solo existía en tanto eran “la mujer del patrón”; es decir, como se evidencia en las telenovelas, eran únicamente percibidas en tanto objeto accesorio de los hombres que las rodeaban. La autora lo explica de la siguiente manera:

Sin embargo, ahora el matrimonio y el amor no las protegen del todo y se han convertido en siervas o en objetos, aprisionadas en el presente. Reinaban sobre el mundo, día tras día lo conquistaban, y ahora están separadas del universo, abocadas a la inmanencia y a la repetición. Se sienten derrotadas. Sin embargo, lo que más les duele es haberse visto devoradas por la generalidad: una esposa, una madre, un ama de casa, una mujer entre millones de mujeres. (de Beauvoir, 2006, p. 593)

En el intento por recobrar su participación en el mundo en el que se sitúan, según de Beauvoir las mujeres configuran una narrativa en donde sus historias puedan recobrar un poco de trascendencia, esa misma de la cual han sido despojadas. De esta manera muchas mujeres terminan incorporando esta coraza que crean para relacionarse en sociedad, características que en la mayoría de los casos se corresponden más con las expectativas y los deseos ajenos que con los propios, como se describía en la cita de la sección anterior; donde la entrevistada admite haberse dejado llevar y sometido a cirugías estéticas para estar “a la altura” de otras compañeras sentimentales en su contexto. Tal y como lo establece la autora: “otras crean sistemáticamente una imagen y la representan con constancia; ya hemos dicho que a la mujer le cuesta mucho trabajo diferenciar este juego de la verdad” (de Beauvoir, 2006, p. 594). Es también el caso de la participante Ana Yancy Hoyos, quien debió revestirse de atributos considerados deseables para la mirada masculina en el contexto de las orquestas femeninas en Cali. Otras veces esta autorrepresentación viene bajo la figura de víctimas, como fórmula en el apartado: “A falta de belleza, de esplendor, de felicidad, la mujer elegirá un personaje de víctima; se obstinará en encarnar a la «mater dolorosa», la esposa

incomprendida, se considerará «la mujer más desgraciada del mundo»” (de Beauvoir, 2006, p. 595).

Es fundamental resaltar que, en el ámbito del narcotráfico, muchas mujeres aún se rehúsan a hablar sobre sus experiencias pasadas. En algunos casos por miedo, por seguridad, por traumas, o sencillamente por evadir la sensación de culpa que desprende el saberse en incontables ocasiones, impotentes ante su situación. A menudo esta actitud asumida por ellas esconde profundas heridas que no han tenido espacio a sanar, y que simplemente han enterrado para continuar con una vida “normal” ante el juicio de la sociedad. De Beauvoir lo describe en las siguientes líneas:

La multitud de mujeres marcadas por un destino excepcional es que se sienten incomprendidas; su entorno no reconoce —o no lo suficiente— su singularidad; ellas explican positivamente esta ignorancia, esta indiferencia ajena con la idea de que encierran en su interior un secreto. El hecho es que muchas han sepultado silenciosamente episodios de infancia y juventud que habían tenido para ellas gran importancia; saben que su biografía oficial no se corresponde con su verdadera historia. (de Beauvoir, 2006, p. 595)

De este vacío psicológico, y de la falta de autoestima que menciona Aura Rocío en la entrevista, se deriva que las mujeres traten de ganar este reconocimiento con el que el hombre ya nace, por medio de la mirada pública. Tratan de posicionarse como figuras públicas con un gran deseo de reconocimiento del otro. Quieren la fama y el prestigio, y algunas veces solamente quieren ser amadas y comprendidas. Si bien las razones por las que gran parte de ellas terminaron involucradas con los señores del narco no puede generalizarse, el éxito de algunas de ellas era el éxito de ser percibidas como valiosas por un hombre. Estos hombres que representan todo lo que

importa, que lo tienen todo y más, son la expresión de la subjetividad que les ha sido negada, y, por ende, son la conquista de lo que más se anhela.

Finalmente, el amor emerge como una de las grandes razones dadas en el involucramiento con el narcomundo. “Casi todas las mujeres han soñado con el «gran amor»: han conocido sucedáneos, se han acercado a él; desde imágenes inacabadas, maltratadas, irrisorias, imperfectas, mentirosas, el amor las ha visitado, pero muy pocas le han dedicado realmente su existencia” (de Beauvoir, 2006, p. 810). Cuando una de las mujeres que otorgó su testimonio afirma que “solo vivía a través de los ojos” de su pareja, es posible comprender la dimensión de la relación que tenía con este, cuando la realización de un externo se convierte en la aspiración propia. En esta misma vía, concluye la autora:

Encerrada en la esfera de lo relativo, destinada al varón desde su infancia, acostumbrada a ver en él un soberano al que no le está permitido igualar, lo que sueña la mujer que no ha aniquilado su reivindicación de ser humano es superar su ser hacia uno de estos seres superiores, es unirse, fusionarse con el sujeto soberano. (de Beauvoir, 2006, p. 603)

Como pudo establecerse anteriormente, la estética narco se extendió por todo lo largo y ancho de la cultura caleña, pero es posible afirmar que uno de los sujetos más afectados en el afianzamiento de dichas prácticas han sido las mujeres. La mujer debe luchar contra múltiples estigmas sociales y formas de opresión impuestas por la sociedad. Sumado a esto, las representaciones promovidas por la mass-media profundizan esta percepción en la que carecen de voluntad y son cosificadas para el disfrute masculino. Son altamente cuestionables en múltiples sentidos los mensajes que implícitamente transmiten estos productos culturales. En ellos no se

profundiza más allá de mostrar esculturales cuerpos, lujos, excesos, violencias físicas y psicológicas. Aunque sirvan de supuesto aleccionamiento las consecuencias negativas que sufren los sujetos femeninos, también se termina por normalizar su falta de autonomía y criterio, no se dan mayores desarrollos acerca de su imposibilidad para cuestionar su contexto y el estar supeditada siempre a la sombra de un hombre.

1.4. La Narcoestética en el contexto de las Artes Visuales.

Con relación al contexto del mundo del arte, algunas artistas latinoamericanas han dado cuenta de la problemática del narcotráfico mediante materialidades como el performance, exposiciones fotográficas, video instalaciones, entre otras. Es importante ahondar en sus trabajos, sus perfiles, y por qué son importantes en la medida en que encaran una realidad de la que participan como mujeres procedentes de naciones con un amplio historial de la violencia de género por parte de los carteles.

Una de las artistas nacionales más prominentes de nuestros tiempos es Nadia Granados, también conocida como *La fulminante*. Nació en 1978 en la ciudad de Bogotá, y sus obras performativas abordan las disparidades presentes en la cultura colombiana, ambiguamente conservadora y violenta. Hace múltiples referencias al fenómeno del narcotráfico y sus trabajos, hechos a partir de la caricaturización de la figura masculina y la hipersexualización de la figura femenina, generan impresiones y cuestionamientos fuertes en el espectador. Su nivel de compromiso con su trabajo la ha hecho merecedora de múltiples premios y reconocimientos

internacionales, y sus críticas y cuestionamientos al estamento la hacen una artista representativa del activismo en el arte colombiano.



Imagen 5. Nadia Granados. *Colombianización*. Performance e instalación (2016)

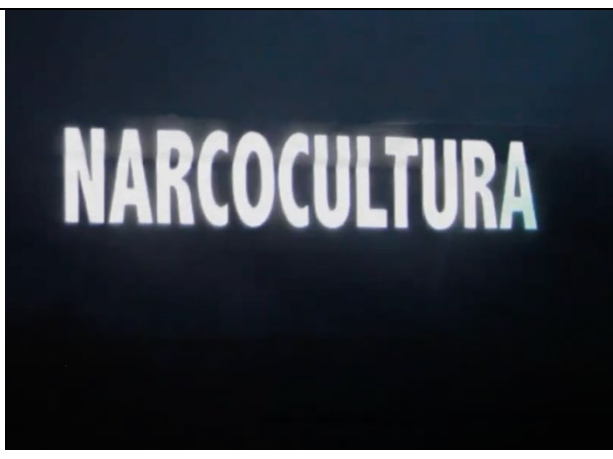


Imagen 6. Nadia Granados. *Colombianización*. Performance e instalación (2016)

En su trabajo *Colombianización*, uno de los ocho proyectos nominados al XI Premio Luis Caballero (revista Shock, 2022) es una recopilación de elementos propios del arte digital, mediático, espectacular, y amarillista, que se combina con una fuerte línea crítica que deambula el doble sentido, la ironía y pantomima. Granados en su sitio web describe su propia obra performance como “un proyecto multimedia que busca cuestionar el mito transnacional audiovisual de lo narco presentado en las narcotelenovelas” (Granados, 2017). Argumenta que la historia de Colombia ha sido modificada a conveniencia por esos actores y victimarios poseedores de los medios de comunicación, en donde se han sido recurrentes las alusiones triunfantes de la figura del “macho mafioso”.

Su obra, que es un híbrido entre performance e instalación, ha evolucionado anexando nuevas alusiones y referencias como es el caso de la “gente de bien”, una forma en la que se bautizó

a algunos promotores de la violencia provenientes de las clases altas de la ciudad de Cali en el contexto del Paro Nacional del 2021. Hace referencia al estereotipo narco como “un producto nacional tipo exportación, tan colombiano como el café, como las esmeraldas, o nuestra biodiversidad” (Granados, 2017). Nadia es un ejemplo del compromiso en el performance y de meta-crítica de arte; pues valiéndose de los mismos elementos que cuestiona, crea una forma para insertarse desde adentro en el aparato mediático y romperlo con el despliegue de polémicas imágenes y sentidos que generan conexiones con la cotidianidad del espectador, incluso aquellos desconocedores de los códigos del mundo del arte.

La historia de la guerra contra las drogas y la violencia de los carteles es la misma que, desgraciadamente, comparten varios países de Latinoamérica. Sin embargo, y como se ha mencionado anteriormente, las naciones que quizá guardan mayor semejanza sean México y Colombia, debido a que tanto sus condiciones geográficas, como muchas de las prácticas violentas de los grupos al margen de la ley son muy similares en ambos territorios. El silencio e inacción de sus estados, preocupados por una política exterior de complacencia, dejan ver la intrincada corrupción que inmoviliza las instituciones y permite al narco reinar a fuego y sangre a su antojo. En consecuencia, puede encontrarse una prolífica producción artística mexicana que aborda esta problemática, justamente liderada por artistas mujeres; retoman elementos simbólicos y estéticos presentes en el día a día de las guerras entre carteles para denunciar, o cuando menos hacer visibles, problemáticas que han caído en la normalización por parte de las poblaciones de estas naciones. De sus obras, se abstraen significados compartidos, sensaciones y emociones que confrontan la historia propia, y compelen a dilemas morales y éticos.

Se abordarán aquí algunas de sus obras a la luz de los análisis realizados por teóricos como Cuauhtémoc Medina y Diana Carolina Bejarano Coca, señalando algunos de los elementos comunes en sus trabajos, y la manera en que, desde el mundo del arte, se han posicionado como respuestas contra la narcocultura y su violencia sistemática contra la mujer.

La artista Teresa Margolles, nacida en 1963 en Culiacán, México, quien a través de distintas técnicas aborda la violencia, las injusticias de corte social, y el narcotráfico en su país de origen. Entre sus materiales más recurrentes aparece la sangre como símbolo. Estudió Arte en la DIFOCUR y es graduada de Ciencias de la Comunicación de la UNAM. Aborda la desaparición, asesinato y tortura de población femenina (feminicidio) en el país, tema recurrente muy vinculado a los grupos del narcotráfico en el medio de guerras entre carteles.

Aunque la mayoría de sus trabajos giran en torno a la relación de la vida, la violencia y la muerte, y la manera en que estos tránsitos dejan huellas en el espacio, Margolles ha trabajado directamente con el fenómeno de la desaparición forzada en su trabajo *Pesquisas* (2016); en este recolecta los carteles de búsqueda de mujeres desaparecidas, pegados en las calles de Juárez. Como lo expone el artículo dedicado a esta obra en la web de Art Nexus, estos carteles son reemplazados con nuevos elementos adheridos encima, o despegados y deshechos después de un tiempo, haciendo que estas mujeres desaparezcan por segunda vez.

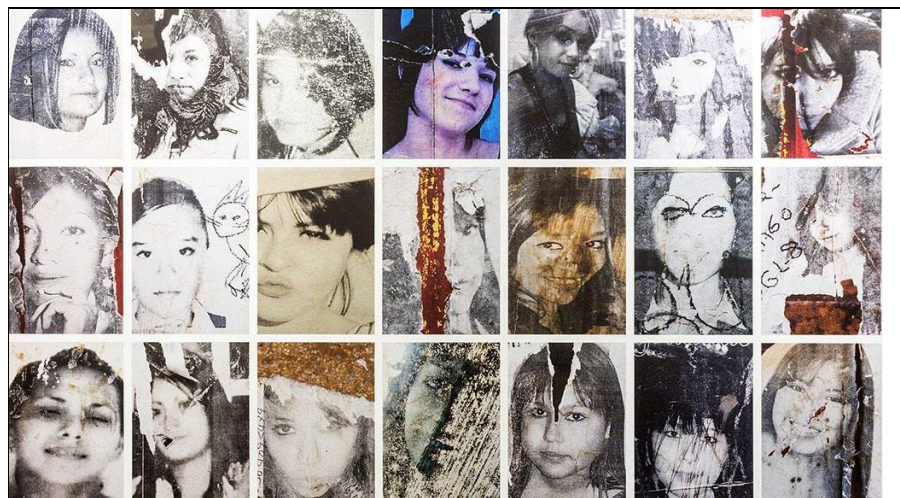


Imagen 7. Teresa Margolles. *Pesquisas*. Técnica mixta. 2016.

Los elementos reiterados en las obras de Margolles son analizadas en su profundidad por el curador Cuauhtémoc Medina en su artículo *La espectralidad de la materia* (2009), en donde se caracteriza las temáticas abordadas por la artista desde percepciones estéticas descritas por el autor. Otro de sus trabajos, ya no exclusivamente relativo a las mujeres, es su obra *Sobre el dolor* (2006) la cual se realiza tomando por metodología lo que Medina denomina una serie de “recorridos *necrográficos*”, en donde se recolectan fragmentos restantes de homicidios o acciones violentas ocurridas en las calles de México a causa de los narcotraficantes y sus ajustes de cuentas. Estos fragmentos se reconstruyen en el museo o la galería bajo la figura de “lo que se queda” para percibirse como evidencia de un hecho que tuvo lugar en donde una vida se apagó. Tal y como afirma en el siguiente fragmento:

Los fragmentos de vidrio se incrustan en joyas idénticas a aquellas que demandan los jefes de las organizaciones criminales. Las frases que acompañan a las ejecuciones se “tatúan” en los muros o se bordan en oro sobre la tela con sangre, a fin de establecer una fricción entre el lujo, la codicia y el peculiar orden moral que, supuestamente, procura cada ejecución. (Medina, 2009, p. 9)

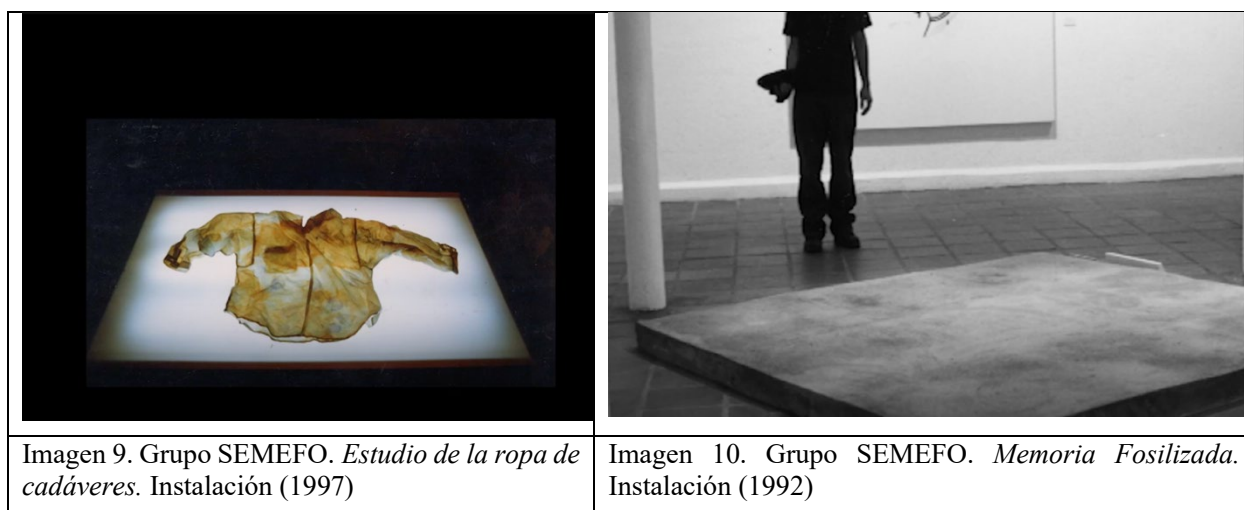


Margolles se convierte así en un referente central en el activismo político de su país, reinterpretando desde las artes acontecimientos políticos y sociales desde los inicios de su carrera artística. Su trabajo con la muerte y la denuncia de la violencia cotidiana ha llevado estos incómodos testimonios a las más altas esferas de discusión del mundo del arte, a nivel nacional e internacional. Medina complementa sobre su trabajo *Sobre el dolor* que la artista “ha abandonado el atelier de la morgue para investigar, tanto material como simbólicamente, la forma en que la globalización baja del narcotráfico (la máquina que articula la solidaridad denegada entre placer consumista y soberanía sacrificial) impregna de muerte lo público” (Medina, 2009, p. 8).

Antes de sus creaciones como solista, Teresa Margolles integró en un principio el proyecto SEMEFO, un colectivo enfocado principalmente en el vídeo, la instalación, la performance y la fotografía. Activo desde el 1990 hasta el 1999, en el que se explora desde distintas perspectivas la concepción de la muerte, usando el concepto paradójico “la vida de un cadáver”, haciendo alusión directa a temáticas como la violencia estatal. Está conformado por Carlos López, Teresa Margolles

y Arturo Ángel, quien además se desempeña como médico forense. Medina describe la estética del grupo como gótico, asociado a la visión de modernización violenta que se vivía hacia la década de los 90 en México. En su artículo, Medina describe el lugar que ocupó el grupo SEMEFO en el mundo del arte:

El despliegue de una estética gótica del grupo SEMEFO cuando, a principios de los años 90, investigaba una estética centrada en la “vida del cadáver” mediante performances, videos y objetos escultóricos híbridos, coincidió tétricamente con la perturbación de los órdenes sociales que el viraje al neoliberalismo y la globalización introdujo en la economía del sur. (Medina, 2009, p. 3)



En estas dos obras mencionadas del grupo SEMEFO, *Estudio de la ropa de cadáveres* y *Memoria Fosilizada*, se presentan inmovilizados objetos que pertenecieron a personas víctimas de muertes violentas en México. Estas piezas se asemejan a la obra de la artista colombiana Erika Diettes *Río abajo* (2008) y *Relicarios* (2011-2015), en las cuales también extrae, con el permiso de sus familias, una serie de objetos personales de personas en situación de desaparición. Realiza el montaje de algunas de estas piezas dentro del agua (en el caso de Río abajo) y otras en esculturas

de ámbar dorado (en el caso de los objetos de Relicarios). Las obras del grupo SEMEFO fueron expuestas en la Galería Cruce y en la Bienal de Arte de Monterrey, y produjeron todo tipo de comentarios polémicos y críticas, incluso resultar vetados de los sitios de exposición (Marina, 1998, p.4). Este tipo de obras muestran las diversas formas en que pueden resignificarse los objetos en contextos violentos, dignificándoles por medio esa suerte de rito que es la exposición artística dentro de las paredes del museo o la galería.

Otra artista importante para mencionar es Mayra Martel, procedente de Juárez y nacida en 1979. Es una fotógrafa mexicana quien principalmente ha abordado el fenómeno de la desaparición, tanto política como por conflictos sociales urbanos, en los países de América Latina. Algunos de sus trabajos han sido Falsos Positivos (2009) en Colombia, Cerro de Petare (2007) en Venezuela y Ensayo de la Identidad (2005-2010) principalmente sobre los feminicidios en su ciudad natal. Uno de sus trabajos más aclamados es *Buchonas*, sobre los cánones de belleza de las mujeres al interior del narco. Este trabajo es especialmente interesante, pues trabaja en coautoría con mujeres que en tiempo presente se encontraban relacionadas con las organizaciones del narco, y de alguna manera logra retratar uno de esos tantos roles que han tenido las mujeres, desde una preocupación por sus cánones de belleza. En su serie *identidad* (2005-2020) acude a la vivienda de 23 mujeres desaparecidas, retratando sus habitaciones y cómo las han mantenido sus familiares en espera de su regreso. Registró 142 casos de desapariciones y 30 de feminicidios en esta ciudad.



Imagen 11. Mayra Martell. *Ensayo de la Identidad*. Fotografía. Ciudad Juárez 2005-2020.

Se debe hacer mención también al trabajo de Lorena Wolffer, una artista feminista procedente de Ciudad de México, nacida en 1971. Wolffer trabaja principalmente con su cuerpo y distintos materiales que asocia con la feminidad, al tiempo que formula críticas en torno a la violencia de género, el colonialismo y la violencia estatal. Aborda la identidad mexicana como producto de las relaciones de sumisión frente a Estados Unidos, y la representa mediante el cuerpo femenino como metáfora. Bejarano en su artículo describe el trabajo de Lorena Wolffer y afirma que aborda temáticas como “la fabricación cultural del género, defendiendo los derechos, la agencia, la equidad y el respeto, tanto a las voces de las mujeres como a los cuerpos no normativos” (Bejarano, 2012, p. 123). Su trabajo titulado *En Territorio Mexicano* (1995-1997) es una performance en la que Wolffer acude a auto infligirse dolor para generar analogías entre el cuerpo y el territorio. Esta obra contiene las claves para interpretar su obra posterior enmarcada en la narcocultura de frontera.

En la performance *Mientras dormíamos (el caso Juárez)* (2002-2012) Wolffer realiza una performance que trata de recrear el acontecimiento en el que alude a fenómenos como el feminicidio y la desaparición en Ciudad Juárez. La artista se recuesta sobre una camilla y expone su cuerpo a una serie de procedimientos descritos por la autora en el fragmento a continuación:

Con unos guantes de látex y un rotulador quirúrgico marca cada una de las partes en que las cincuenta víctimas documentadas en los reportes policíacos han sido mutiladas, torturadas, acuchilladas o disparadas antes de morir. De esta manera, el cuerpo de Wolffer se transforma en una herramienta política de denuncia que colectiviza el dolor de unos crímenes que pueden interpretarse como corporativos, del segundo estado, del narco estado, cuya finalidad es expresar el control dominante sobre la voluntad del otro. (Bejarano, 2012, p. 125)

Su reflexión, similar a la efectuada por la artista Nadia Granados, indaga sobre las masculinidades tóxicas que se caracterizan por su temple dominante y agresivo. Masculinidades que encarnan los sujetos del narco, estos grupos van dejando por su paso cuerpos explotados, agredidos y olvidados por un estado silente y cómplice. Para comparar estas situaciones la autora trae a relación el concepto de capitalismo gore, un concepto de Sayak Valencia (2010, 2012) en donde se resalta cómo la economía de los países de Latinoamérica está sustentada en la violencia y la ilegalidad. Es definido por ella como “una creación dirigida por las demandas de los mercados del norte, que instalan sucursales y laboratorios de ilegalidad en el hemisferio sur para proveer de servicios ilegales y desestructurar sus posibilidades económicas” (Bejarano, 2012, p. 126).

Otras obras en Colombia han abordado la temática del narcotráfico desde el acercamiento mismo hacia lo que simboliza la planta, o a su uso incluso como material plástico para la

construcción de la obra. Por nombrar uno de los ejemplos de estas prácticas se puede mencionar al artista Miguel Ángel Rojas, con su obra *El nuevo dorado*. Aquí el oro y la hoja de coca son usados como materiales propiamente, pero también como vehículo para hablar de las problemáticas que su cultivo y comercialización desprenden; alude a una metáfora del pasado, la búsqueda por parte de los españoles de ese gran dorado, esa leyenda en donde se decía que existía un lugar que contenía la reserva de oro más grande de Latinoamérica. Por último, este mural se opone a otro mural de las mismas dimensiones que muestra una vista desde el aire, en el que se presencian los efectos del cambio climático a causa de las tormentas en la zona.



Imagen 12. Miguel Ángel Rojas. *El nuevo Dorado*. (2012) Técnica mixta.

Finalmente es indispensable hacer mención al proyecto COCA de la revista *¡PACIFISTA!*, enmarcado en el ámbito del periodismo, relevante por su difusión acerca de obras de arte, material audiovisual y cinematográfico sobre la coca, sus procesos y diversas noticias de actualidad en los territorios cocaleros. “una iniciativa que busca hacer uso de la investigación y el periodismo para

repensar nuestra relación con una planta ancestral, entender las dinámicas que se tejen alrededor de su explotación lícita e ilícita” (Pacifista, 2016) En uno de sus artículos hacen referencia a algunos artistas que también han trabajado ocasionalmente con relación a las drogas, como lo son María Elvira Escallón, Juan Fernando Herrán, Carlos Uribe, Wilson Díaz y Pedro Ruiz.

Según las obras analizadas aquí puede verse como la narcoestética no es solo una estética de la opulencia, de los lujos y los excesos, sino también una estética de la muerte y la violencia, de lo sangriento, lo crudo, del contraste entre el ruido de las balas y el silencio de los muertos. Como expone Medina, “la violencia entre los llamados carteles y las organizaciones del Estado, se libra en los juegos de la percepción, la afiliación y el lenguaje, pero tiene su espacio último de ejecución sobre las vidas y los tejidos, las ilusiones y terrores, la intimidad y la integridad de individuos concretos” (Medina, 2009, p. 12). Una estética de lo faltante, del desaparecido que deja todos sus objetos intactos y permanecen como santuario que da fe de que alguna vez tuvo presencia. De la mujer como territorio de conquista, como mercancía y como impronta de venganza. Las prácticas artísticas habitan esos silencios cómplices y buscan hacer ruido contagiando de la indignación y trascendencia, de denuncia y conciencia. Estas prácticas asumen un compromiso social que transgrede el interés de reconocimiento individual y se adjudica una lucha colectiva. De una lucha contra el olvido que deben librar las artes y que abordaremos a detalle en el capítulo siguiente.

CAPÍTULO 2: DOCUMENTAL Y LA CREACIÓN DE MEMORIA CON ENFOQUE INTERSECCIONAL

2.1 El género documental y sus subgéneros: El video-ensayo y el collage documental

En este capítulo se aborda la materialidad escogida durante el proceso de investigación-creación para darle forma a las reflexiones a comunicar a propósito de la relación mujer y narcotráfico. El documental es el género más antiguo en el arte audiovisual y su nacimiento se remonta a la invención misma de la cámara de video y sus inicios como séptimo arte. Aquí se indaga principalmente en los conceptos ofrecidos por Bill Nichols en su libro *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*, escrito en el año 1997, como también en las proposiciones de Rubén Dittus en su trabajo *El cine documental político y la noción de dispositivo: Una aproximación semiótica*, del año 2012.

El documental como manifestación artística es una herramienta que permite, más allá de representar realidades, acceder a la realidad misma de una forma, por así decirlo, inmediata (Nichols, 1997, p. 152). El documental se compone de elementos del lenguaje cinematográfico que lo separan de las narrativas de ficción, basándose esta distinción principalmente en la ilusión de verdad que el documental produce. Ilusión en términos de que la distinción entre la ficción y la no-ficción pueden ser en ocasiones, y dependiendo de la profundidad del análisis, bastante arbitraria y borrosa. La forma en que Nichols propone entender esta diferencia se encuentra consignada así:

Los documentales nos dirigen hacia el mundo, pero también siguen siendo textos. Por tanto, comparten todas las implicaciones concomitantes del

estatus construido, formal e ideológicamente modulado, de la ficción. El documental se diferencia, sin embargo, en que nos pide que lo consideremos como una representación del mundo histórico en vez de como una semejanza o imitación de este. (Nichols, 1997, p. 153)

Cuando Nichols hace mención a “los textos” se puede pensar en la teoría semiótica de Iuri Lotman. Lotman plantea el concepto de *semiósfera* como el contexto en donde el signo cobra sentido. Tiene carácter delimitado, y una irregularidad semiótica (tensión interior) (Lotman, 2000, p. 27). Es el espacio en donde distintos individuos comparten un espacio de sentido común. En lo que Lotman define frontera, donde termina una semiósfera y comienza otra, ocurren las traducciones de textos entre lenguajes. Un texto no es la realización de un mensaje en un solo lenguaje cualquiera, sino un complejo dispositivo que guarda variados códigos, capaz de transformar los mensajes recibidos y de generar nuevos mensajes (Lotman, 2000, p. 25). De esta manera, el documental como texto se compone de un lenguaje con múltiples signos, muchos de ellos compartidos con la ficción, para dar una sensación de realidad. Se pueden dilucidar entonces varias capas de significado del documental; en su dimensión plástica, en la que imágenes y símbolos representados generan una serie de ideas, así como su dimensión discursiva puede complementarlas o incluso producir ideas nuevas.

Como lo menciona Nichols (1997) el documental puede actuar como representante de las perspectivas de individuos, grupos, gobiernos o estados. Significa con esto necesariamente que el documental presenta una argumentación o representación del mundo que puede encontrarse de forma bien sea implícita o explícita (p. 122). Para lograr su cometido, el documental debe erradicar cualquier sensación de desconfianza o falsedad en el espectador, potenciando el realismo (Dittus,

2012, p. 425). Sobre la función del documental afirma que: “no es solamente una propuesta audiovisual, sino más bien un recurso epistemológico, pues orienta hábitos, modela sistemas ideológicos y define juicios de valor. Es una forma de mirar y de comprender el mundo” (Dittus, 2012, p. 47).

En el género documental es posible encontrar hechos y acontecimientos reconocibles; esto lo convierte en un vehículo ideal de la memoria, pero al mismo tiempo es un signo en sí mismo, y como signo posee un cierto grado de autonomía mediante la cual es capaz de entrar en diálogo con la realidad, con otros productos culturales, y ser punto de partida para nuevas creaciones. Dentro del género documental se acogen una serie de subgéneros ligados a un conjunto de características formales que les permite ser distinguidos unos de otros. Algunas de las categorías que enuncia Nichols en su obra son la modalidad expositiva, de observación, interactiva, y reflexiva. Otros autores como Dittus acuden a categorías asociadas más a la función del documental: El documental de memoria, documental político, de vanguardia, entre otras.

Este trabajo se inscribe principalmente en la categoría de documental de vanguardia, en la cual Dittus sitúa al cine-ensayo o collage documental; esta categoría podría asimilarse dentro de las categorías de Nichols como una estrategia de la modalidad reflexiva. Dittus encuentra en esta modalidad una forma de producción de conocimiento, y algunas de las características serían:

Que la argumentación que presenta es abierta, personal, no lineal y fragmentada, que su estilo es híbrido y que, sea cual fuere su modo demostrativo, utiliza el montaje de proposiciones, es decir, un abanico de materiales de diversa procedencia que arman su propio objeto y relato argumental (filmaciones originales, entrevistas, presencia física del

realizador y, en general, material visual y sonoro pertinente al modo reflexivo). (Dittus, 2012, p. 41)

Lo anterior explica que el mecanismo que la estrategia del video ensayo permite al realizador tratar de construir un discurso cuyos argumentos se van desplegando conforme avanza la presentación de las imágenes. Esta modalidad implica una actitud crítica frente al mundo, pues no basta con representarlo, sino ofrecer una reflexión sobre él, haciendo indispensable que sea evidenciable la influencia de una subjetividad que articule los distintos recursos en pro de una generar una visión nueva sobre los acontecimientos presentados (Weinrichter, 2007, p. 13). En este sentido, también los recursos elegidos para construir esta nueva visión son resignificados, muchos de ellos abandonando su sentido individual para entrar a jugar como evidencia de una verdad general. Aquí entran noticieros, fotografías, archivos personales, videos institucionales, y demás recursos que sirvan para sostener la argumentación planteada.

La voz con la que habla una imagen o una película es capaz, desde luego, de innumerables efectos: muchos de los cuales bien pueden ser ideológicos, pero no necesariamente ideológicos en el sentido de reforzar el statu quo. El discurso y las imágenes pueden encarnar contra ideologías cuyo objetivo es subvertir o rechazar el statu quo. (Nichols, 2020, p. 181)

Es gracias a lo anterior que el cine de compilación, video ensayo o collage documental se asocia con la denuncia política y la crítica, y es posible utilizarlo para abordar polémicos acontecimientos del pasado; pues mediante la utilización de material cuyo propósito alguna vez pudo haber sido el de registro gubernamental, sanitario, policial, o noticioso, puede adquirir una nueva función, incluso completamente contraria a la inicial, mediante el montaje en esta modalidad. El tratamiento de archivo se ha constituido una práctica habitual en el mundo del arte por varias décadas ya; un proceso del cual cuenta con minucioso detalle la autora Ana María

Guasch, en su libro *Arte y Archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011); donde “define el archivo como un lugar neutro que almacena registros y documentos que permite a los usuarios retornar a las condiciones en las que estos fueron creados, a los medios que los produjeron, a los contextos de los cuales formaban parte y a las técnicas claves para su emergencia” (Guasch, 2011, p. 16).

Dos grandes exponentes de esta modalidad en el cine documental pueden ser Chris Marker y Alan Resnais, cuya filmografía puede ser considerada patrimonio del séptimo arte. *Noche y Niebla* de Alain Resnais de 1955, así como el filme *Sans Soleil* (1986) de Chris Marker, emplean esta modalidad para movilizar mediante imágenes de archivo, una narrativa completamente nueva con respecto a la función inicial de las imágenes. Las temáticas que abordan estos cineastas van desde el activismo político francés hasta los vejámenes ocurridos en la segunda guerra mundial. También destaca en esta misma vía el filme de 2006 *Aunque ella hubiera sido un criminal* (Eût-elle été criminelle...) de Jean Gabriel Periot. Quien tomando un viejo registro de las crudas represalias que los judíos ejercieron contra los alemanes capturados una vez finalizada la guerra, plantea un dilema moral en el que cuestiona al espectador si responder con el mismo grado de sevicia y violencia a lo acontecido, puede ofrecer alguna reparación como sociedad.

2.2 Arte y memoria: archivo y testimonio en las prácticas artísticas contemporáneas

Como quedó expresado en el capítulo anterior, el arte tiene la capacidad de acudir a los hechos históricos para generar nuevas reflexiones en su contexto actual; en consecuencia, toda revisión del pasado para la formulación de verdades en el presente pasa necesariamente por el problema de la memoria. Hoy en día, numerosos autores en el mundo han tratado ya este problema. Su complejidad y la amplia gama de fenómenos sociales y disciplinas que involucra es una de las causas. Construir y preservar memorias ha sido importante para nosotros como seres vivos desde mucho antes de que la misma se convirtiera propiamente en un objeto de estudio. Incluso es pertinente resaltar el hecho de que nuestra capacidad de entenderla como un concepto independiente a otras actividades humanas es relativamente nueva en nuestro largo trasegar por este mundo como especie. La preservación de una memoria colectiva se encontraba inseparablemente entremezclada con los cultos y relatos religiosos, con el arte y la política, con la ciencia y la medicina.

Sin embargo, después de la ilustración, cada uno de los saberes humanos quedaron casi por completo delimitados y definidos claramente. Así mismo, la forma en que cada una de ellas empezó a tratar la memoria dio cabida a nuevas formas de expresar los acontecimientos del pasado. Es en aquel momento en que las prácticas artísticas empiezan a cuestionarse de manera consciente por cómo ocurre este proceso. Históricamente, las prácticas artísticas han sido, precisamente, formas de preservación de la memoria. Sin embargo, en la mayoría de los casos, de una memoria en función del poder o de la clase/pueblo/nación dominante en ese tiempo concreto. Cuando se

habla de memoria se hace referencia a un fenómeno cuya naturaleza es ser síntesis de los tres tiempos verbales: es vivencia subjetiva en el presente, de acontecimientos vividos en el pasado, con repercusiones en el futuro (Etxeberria, 2016, p. 239). A la vez, existen una pluralidad de expresiones de la memoria: La literaria plasmada en novelas, poemas, cuentos; la histórica, llamada a documentar rigurosamente en el marco de su disciplina; la penal, plasmada en procesos de justicia penal; o la artística estrictamente visual, en la pintura, el dibujo, la fotografía, el cine, etc. Dentro de este campo de estudio, el autor Maurice Halbwachs es uno de los primeros en formular el concepto de memoria colectiva:

La memoria colectiva, por otra parte, envuelve las memorias individuales, pero no se confunde con ellas. Evoluciona según sus leyes, y si bien algunos recuerdos individuales penetran también a veces en ella, cambian de rostro en cuanto vuelven a colocarse en un conjunto que ya no es una conciencia personal. (Halbwachs, 2004, p. 54)

En 1925 publica *Los marcos sociales de la memoria*, una obra que reúne una serie de consideraciones sobre los componentes de la misma a nivel social, analizando las formas en que los grupos y los individuos procesan los recuerdos. Concluye que existen una serie de marcos sociales como lo son el espacio, el tiempo y el lenguaje, que con relación a los distintos grupos sociales formulan un sistema global de pasado en el que se enmarcan los procesos de rememoración individual y colectiva.

Como se observa en el capítulo anterior, el video collage dinamiza la utilización de imágenes, textos, recortes y registros de archivo, resignificando la visión que se tiene sobre sucesos pasados. Esta manifestación de la memoria colectiva, así como otras tantas, representan una serie de desafíos por la capacidad que tiene de influir, de distintas formas, el orden de las cosas y las

relaciones de poder en las que se desenvuelve la vida en la sociedad. La memoria es un elemento clave en el ejercicio político, pues tiene el poder de legitimar ciertas prácticas, medidas u objetivos; en la cultura participa en la dimensión de la configuración de identidades individuales o colectivas, incluso en muchos casos llega a constituirse como mecanismo de dominación. Este aspecto es explicado por Todorov en su célebre obra *Los Abusos de la memoria*, publicada en 1990:

La memoria no se opone en absoluto al olvido. Los dos términos para contrastar son la supresión (el olvido) y la conservación; la memoria es, en todo momento y necesariamente, una interacción de ambos... La memoria, como tal, es forzosamente una selección: algunos rasgos del suceso serán conservados, otros inmediata o progresivamente marginados, y luego olvidados. (Todorov, 2000, p. 3)

Este texto presta especial atención a lo ocurrido en Auschwitz y advierte sobre la necesidad de prestar atención en las formas en que el poder está implicado a conveniencia en la selección de lo que las sociedades deciden recordar y olvidar. Ahora bien, habiendo situado la definición de memoria y sus distinciones, es preciso destacar aquellas manifestaciones en las que esta toma forma. Cuando se materializa, “se convierte, ciertamente, en un “objeto” especial; porque encarna una subjetividad, pide al que se acerca a él que descubra el latido de esta en él” (Etxeberria, 2016, p. 61). Estas distintas presentaciones de la memoria son todas importantes y en todo caso deben ser consideradas complementarias, indispensables para una lectura completa del pasado.

Las obras de arte y prácticas artísticas relacionadas a ella necesitan y se sustentan en otras objetivaciones de otros campos disciplinares. Pero su carácter distinto es precisamente el de ser capaz de tener como punto de partida el contexto histórico, para desde allí fluir hacia la construcción y articulación de relatos, incluso posibilitar relatos nuevos, nuevas formas de

relacionarse con el futuro, que son propios de la dimensión sensible. “Ideas, imágenes e impresiones sensibles configuran la memoria como un proceso dinámico, racional y emocional a la vez” (Ulloa, 2020, p. 56).

La razón fundamental de volver al pasado y de que se produzcan más prácticas artísticas sobre acontecimientos traumáticos tiene que ver en gran medida con la conciliación que se hace con esos hechos, en la medida en que se logra hacer paz y se obtiene la posibilidad de tener procesos de reparación a través del arte. Este es ese “volver” del que habla el autor Felipe Martínez Quintero en su texto *Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto* (2013), que no es un volver físicamente, sino un esfuerzo por concebir nuevas formas de supervivencias dotadas de nuevos sentidos, de recomponer la cotidianeidad y habitarla desde nuevos lugares. El autor hace un llamado a la urgencia de darle continuidad a estos procesos artísticos y crear desde todos los frentes: académico, organizacional, de movimientos de masas, etc. Configurando escenarios de expresividad poética y crítica que contrasten las visiones de esas fuerzas hegemónicas promotoras de violencias históricas que tradicionalmente han llamado al olvido, al silencio y a la invisibilización (Martínez, 2013, p. 45).

Existen algunos rasgos actuales de las prácticas artísticas contemporáneas, que les dota de potencial para convertirse en nuevas formulaciones de la memoria colectiva. Una de ellas es la posibilidad de las prácticas artísticas de generar experiencias por medio de una reconfiguración metafórica que impacta la dimensión sensible. Otra es la posibilidad de la creación colectiva con las poblaciones afectadas, dando prevalencia a una autoría compartida en contraposición a la

tradicional autoría del artista como individuo. Como ilustración del primer aspecto, esta capacidad del arte contemporáneo de crear nuevas formas de memorar a través de elementos metafóricos y poéticos, podría examinarse lo planteado por Olaya y Simbaqueba:

La memoria, en tanto constituyente de sentido, involucra ese instante que se encarna en los cuerpos y en las formas del ver y del sentir que no intenta reproducir la obra, pues lo que ella hace es recuperar lo sentido y transformarlo en una formación compleja que da visibilidad a aquello vivido, lo que no indica que lo represente, sino que lo transporta y lo metaforiza en la gama de relaciones que establece para configurar la construcción estética. (Olaya y Simbaqueba, 2011, p. 5)

Estos procesos artísticos tienen la posibilidad de entrar en diálogo y tensión con otras disciplinas como las ciencias sociales, tomando herramientas y procesos metodológicos tales como registros etnográficos y documentales, entrevistas, historias de vida (Martínez, 2013, p. 51). Cambiar el ritmo de las imágenes, y presentar nuevas configuraciones; destacar lo no visible, mirar por los resquicios de la verdad y de la institucionalidad.

En esta vía, es fundamental hacer un llamamiento a la ética, pues el nivel de responsabilidad que se asume como artista en este ámbito es crucial. Sobre este tema dentro del género documental, Bill Nichols dedica su libro *Decir Verdades con el Cine: Ética, evidencia en el documental*, enunciando algunas de las disposiciones que como documentalistas deben tenerse en cuenta a la hora de la realización de un documental. Aborda las formas en que se entablan las relaciones con los espectadores y los sujetos documentados. Nichols lo sintetiza en una frase: “No hagas nada que viole la humanidad de tu sujeto y nada que comprometa la confianza de tu público.

Un buen documentalista reconoce a su sujeto, y a su público, como iguales, no como su sujeto, su blanco, su víctima o su instrumento” (Nichols, 2020, p. 140).

En el género documental, la combinación de las diferentes técnicas de montaje de archivo potencia su materialidad y abre un camino discursivo hacia la memoria. Es por este motivo que la práctica artística que se plantea en este trabajo de grado se irgue en los cimientos de estas modalidades y busca situarse dentro de las prácticas preocupadas por la reconfiguración de los recuerdos, de las experiencias individuales y colectivas del conflicto social colombiano, y específicamente, el de las mujeres en la época más álgida del narcotráfico. Este proceso pasa por el recuento de sus experiencias y la articulación de sus relatos con el de otras mujeres, generando conexiones entre sus historias, ganando una fuerza que impulsa un hilo conductor mediante el cual se pretende lograr que el espectador imagine otras formas de recordar a Cali, esta ciudad idealizada como la capital de la salsa y cuyos peligros, aunque parezcan historia, siguen latentes.

Mediante esta práctica se pretende afectar sensiblemente a distintos grupos poblacionales: los mas jóvenes que no vivenciaron este periodo histórico, un punto de reflexión para que las personas adultas y mayores puedan interpelar sus propias memorias, así como una referencia para que dentro de la academia puedan seguirse abriendo caminos a nuevas prácticas artísticas que indaguen sobre los efectos del narcotráfico en la cultura caleña. Divisar las capas más profundas de sentido expresadas en las vivencias individuales de estas mujeres relegadas al rol de víctimas, y compartir su proceso de introspección frente a lo vivido, así como la recuperación de esa agencia que como mujeres habían sacrificado por años, dejando de ser ellas mismas para vivir a través de

otros. Solamente de esta manera será posible superar estos estigmas y lastres que se arrastran de generación en generación, y podremos situarnos como sociedad críticamente frente a esas herencias del narcotráfico, como también a problemáticas históricas como el machismo, el racismo o la xenofobia. El siguiente capítulo se centra en cómo la incorporación del análisis interseccional a la creación de obra artística puede potenciar su carácter transformador y diversificar su mirada a la hora de abordar intrincados conflictos sociales con una multiplicidad de actores, víctimas y victimarios.

2.3 Interseccionalidad: Narrativas dominantes y subalternas

La popularización del análisis interseccional en el campo de las ciencias sociales ha venido en auge desde comienzos del siglo, y se ha empezado a hablar en Colombia de la pertinencia de este en la relectura de los sucesos violentos asociados al conflicto armado en nuestro país. Es por ello que resulta importante indagar sus orígenes y la posibilidad que existe de incorporarlo al proceso de creación de obras artísticas que buscan cuestionar los discursos hegemónicos. La implementación de la teoría de la interseccionalidad puede brindar una luz sobre las categorías analíticas con las que se deberían abordar procesos de reconstrucción de memoria colectiva, y puede potenciar prácticas cada vez más conscientes de la dimensión compleja de los fenómenos sociales. De acuerdo con lo anterior, es importante la revisión de lo que Mara Viveros, doctora en antropología y pionera en la investigación sobre interseccionalidad en Colombia, recapitula sobre el origen del concepto mismo en su texto en el texto *La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación* (2016):

El concepto mismo de interseccionalidad fue acuñado en 1989 por la abogada afroestadounidense Kimberlé Crenshaw en el marco de la discusión de un caso concreto legal, con el objetivo de hacer evidente la invisibilidad jurídica de las múltiples dimensiones de opresión experimentadas por las trabajadoras negras de la compañía estadounidense General Motors. (Viveros, 2016, p. 5)

Fue Patricia Hill Collins (2000) la primera en escribir sobre la teoría interseccional acuñando el término nacido en el contexto jurídico. Sin embargo, fue Ange-Marie Hancock (2007) quien formuló el concepto como paradigma en tanto engloba a la vez teoría normativa e investigación empírica (Viveros, 2016, p. 5). La teoría interseccional tiene distintos alcances y puede utilizarse para analizar procesos microsociales, casos de vida individual, y fenómenos macrosociales con relación a sistemas de poder. En este caso, según Viveros, recibe el nombre de sistemas entrelazados de opresión.

Afirma que las relaciones sociales son consustanciales, lo que significa que no pueden separarse secuencialmente a menos de que sea para efectos analíticos; y que son co-extensivas porque se coproducen unas a otras. Por consiguiente, permanecen en afectación mutua constante, y pueden al mismo tiempo. Es por ello que las categorías sobre las cuales vuelca su mirada el enfoque interseccional (raza, género, clase, etc.) carecen de una jerarquía absoluta y están sujetas a un extensivo análisis del contexto; en consecuencia, un sujeto que reúna la mayor cantidad de características calificadas como menos favorecidas, no es necesariamente el más vulnerable, pues al entrar en comparación con otros grupos sociales que están siendo afectados por situaciones particulares relativas al mismo contexto, puede llegarse a conclusiones contra intuitivas.

Para ejemplificar mejor lo anterior podemos referir al siguiente fragmento: “La posición más desventajosa en una sociedad clasista, racista y sexista no es necesariamente la de una mujer negra pobre, si se la compara con la situación de los hombres jóvenes de su mismo grupo social, más expuestos que ellas a ciertas formas de arbitrariedad, como las asociadas a los controles policiales” (Viveros, 2016, p. 10).

Según lo planteado por Viveros, los análisis interseccionales posibilitan una reflexión reiterativa sobre la tendencia de los discursos de libertad e independencia a caer en posturas hegemónicas, que conllevan a lugares comunes donde se excluye y se censura. Por ende, aunque se estén abordando los impactos negativos de una problemática, no se está exento de caer en sesgos que conducen a homogeneizar los problemas adscritos a diversos tipos de poblaciones. Es con respecto a este rasgo que se puede reafirmar la importancia de la incursión de la teoría interseccional tanto en las prácticas artísticas en general, como en aquellas que pretendan abordar el fenómeno del narcotráfico.

De acuerdo con lo anterior, es importante que cada vez más mujeres involucradas en estos contextos, y demás grupos sociales marginalizados, compartan sus historias. Pues en la creación de memoria sobre el narcotráfico aún queda mucho por decir acerca de las secuelas de la profundización del machismo en la cultura caleña, gracias a la imposición de la violencia como norma por parte de los narcotraficantes. Lo mismo que es relevante señalar cómo al interior del narcotráfico se entremezclan las carencias sociales de mujeres de contextos populares, con el abandono del campo por parte del estado colombiano, que lleva a las mujeres a la siembra de

cultivos ilícitos, al desplazamiento y la vulnerabilidad que empujó a muchas mujeres a asumir el rol de damas de compañía.

Es en este mismo sentido en que se evidencia la pertinencia de la vinculación del concepto de memoria al de interseccionalidad durante el proceso de investigación creación, pues la memoria tampoco se puede entender como una sola, absoluta y totalizante. Así pues, el principio de pluralidad de la memoria no ha garantizado siempre que las experiencias de grupos históricamente oprimidos hayan sido representadas (Bedoya, 2018, p. 44). De igual manera las consideraciones que conlleva el análisis interseccional reducen la posibilidad de caer en lugares comunes que uniformen las problemáticas de las poblaciones estudiadas. Marta Grau en su texto *La memoria histórica, ¿activo transformador de la desigualdad de género? Análisis crítico del discurso del Centro de Memoria Histórica en Colombia a partir de una mirada de género e interseccionalidad*, publicado en 2013, hace énfasis sobre algunas consideraciones en la confluencia de estos dos campos de estudio:

La memoria, como todo discurso, corre el riesgo de perpetuar la discriminación. Sin embargo, si se reconoce como una forma de dar voz a un colectivo silenciado en la Historia como las mujeres, las dignifica y ubica como activas actoras en la construcción de una sociedad en paz, la memoria puede jugar un rol muy relevante para la definición de nuevos y más equitativos arreglos de género, para una transformación en positivo tanto para las mujeres como para los hombres. (Grau, 2013, p. 3)

No obstante, y como lo expone Grau, se hace necesario llamar la atención sobre la categoría de mujer como una categoría homogénea. No existe una única forma de ser mujer. En este orden de ideas no basta únicamente con hablar de memoria, ni dentro de la memoria entrar a indagar por poblaciones históricamente excluidas como las mujeres, sino también considerar las características

individuales y de contexto de las mujeres a estudiar. Los testimonios de las mujeres no son ajenos a la sociedad patriarcal, ni son ajenos a los prejuicios sobre orientación sexual o pertenencia étnica (Grau, 2013, p. 34).

De esta manera hay que considerar también que en las consecuencias de los fenómenos estudiados existe una carga distribuida entre decisiones conscientes y la agencia de factores externos. Hay que tener especial precaución de no caer en aquello que se pretende combatir, colocando a las mujeres indistintamente en lugar de victimización, negando en ellas la existencia total de intención en sus acciones y decisiones. Grau afirma sobre lo anterior:

Este estereotipo se condensa en la imagen de la víctima pasiva, sin agencia y sin capacidad creativa, ser despojado de acción, que por esa misma razón se convierte en un sujeto apolítico y resignado que relata en primer plano los eventos relacionados con la violencia sexual porque son ellos los que le otorgan visibilidad en un formato ya establecido y que, en muchos casos, le permiten acceder a alguna forma de reparación redistributiva. (Grau, 2013, p. 35)

Esto es en parte lo que se pretende al *des-homogeneizar* el concepto de mujer narco, y empezar a ahondar en las diferencias que hace único a cada relato relacionado con este contexto violento. Sin embargo, y gracias a lo cual es posible situarlas a todas en una misma investigación a pesar de las diferencias en sus relatos, hay algo que todas ellas comparten: El haber vivido estos hechos habitando un cuerpo y una identidad de mujer en una sociedad patriarcal.

Por último, cabe destacar que, analizando el caso de las mujeres, puede afirmarse que existieron en medio del narcotráfico criterios de selectividad y repertorios de violencia correlacionados con características específicas de tipo social o cultural. Es esta vía quedan

preguntas importantes por realizarse ¿Qué repertorios de violencia se usaron en el fenómeno del narcotráfico con base en la distinción de género mujer y hombre? ¿Hubo retaliaciones concretas en función de la identidad de género y las preferencias sexuales? ¿Qué rol jugó la comunidad LGTBIQ+ en todo este contexto? ¿Es posible identificar patrones de resistencia en algunas de estas mujeres que lograron salir? ¿Qué formas encontraron las mujeres individualmente para sobrellevar los efectos y consecuencias de su inmersión en este mundo? En el fenómeno del narcotráfico participaron muchos actores, entre ellos las mujeres, y sus relatos son imprescindibles para su amplia comprensión.

CAPÍTULO 3: ENTRE FLORES Y CANTERAS - Propuesta artística

Tras un largo proceso de ideación, indagación, de lectura y escritura, comenzamos el proceso de realización de la obra final. Desde un principio se había definido como materialidad el audiovisual, situado específicamente en el género documental (ensayo o collage documentales), ya que por todos los motivos expuestos durante el desarrollo del documento es un soporte con una amplia baraja de posibilidades para unificar los relatos obtenidos, bajo un hilo argumentativo común que nace a partir de las hipótesis con las que empezamos el trabajo. Varias de estas hipótesis, y como veremos durante el desarrollo, fueron mutando y derrumbándose, pero finalmente fue un proceso increíblemente enriquecedor, nutrido de valiosos aprendizajes en todas las direcciones. Este largo proceso se dividió en tres grandes fases: La fase de recopilación de archivo, la fase de entrevistas y rodaje en general, y la fase de montaje/posproducción.

Cabe destacar que, hacia el mes de mayo, como grupo de investigación habíamos inscrito el proyecto a la convocatoria Jóvenes en Movimiento realizada por el Ministerio de Cultura de Colombia, en el que agrupaciones de dos integrantes se les otorgaba un estímulo para poder ejecutar proyectos de creación que necesitaran presupuesto. En el mes de agosto nos anunciaron que habíamos sido ganadores de la convocatoria, y de esta manera contamos con apoyo económico para todo lo necesario respecto a la creación.

Paralelo a todo el proceso íbamos dando forma a la escaleta y el guion técnico. En estos dos documentos se iba consignando la estructura que tendría la trama del documental, y los

requerimientos técnicos que habríamos de tener en cuenta para ejecutar cada toma (luces, lentes, trípode, estabilizador, micrófonos, etc.). Durante todo este proceso nuestra visión sobre cómo debería lucir el trabajo fue mutando con cada información nueva que encontramos, pero especialmente después de oír las experiencias de boca de las mujeres que con gran disposición aceptaron participar. Creíamos que imponer una estructura rígida narrativa no era el mejor camino, más aún, tratándose de un tema en donde aún hay todo por aprender. Sin embargo, tampoco se pensaba saltar al trabajo práctico sin tener siquiera un plan de trabajo o una idea provisional de cómo nos gustaría documentar el tema. Así que se optó por buscar mujeres con perfiles diversos y complementarios, con distinciones notables entre sus trayectorias de vida para que así, en el análisis de estas diferencias y similitudes, pudieran establecerse puntos complementarios que edificaran una visión más enriquecida y global del tema.

De esta manera, se decidió comenzar a establecer el contacto con distintas mujeres, muchas de ellas encontradas mediante el “voz a voz”, en la conversación casual y en con apoyo de familiares y allegados. Siendo un tema tan delicado, muchas mujeres aún tienen miedo de hablar, y varias de ellas con quienes ya habíamos acordado tener el encuentro, simplemente un día decidieron no continuar con la colaboración. Sea cuales fueran sus razones, reconocemos hoy que son indiscutiblemente válidas, y que de hecho dan cuenta de que una de las mayores dificultades para hablar sobre la verdad del conflicto en Colombia es el miedo producido por la falta de garantías actuales para quienes deciden hablar. Por ende, seguir estableciendo contacto con mujeres que hayan vivido otros roles y experiencias distintas a las documentadas en este trabajo, es una misión de largo aliento que se pretende asumir en futuras investigaciones.

Con respecto a los encuentros, se establecieron protocolos para tener un acercamiento respetuoso a ellas, y dejamos una gran cantidad de libertad sobre la decisión del espacio y el momento de la reunión. Varias de ellas presentaban la dificultad de trabajar durante el día o estar fuera de la ciudad, lo que hizo difícil en ocasiones concretar los encuentros. A lo largo de la investigación, se logró establecer comunicación con al menos 10 mujeres de distintos perfiles que experimentaron el fenómeno del narcotráfico en el Valle del Cauca durante los noventa, pero solo 4 de ellas accedieron finalmente a dar su testimonio para la investigación documental. Los perfiles de estas cuatro mujeres fueron respectivamente:

1. Entrevista 1 (Anónima): Mujer campesina que ha trabajado toda su vida en el proceso de cultivo y transformación de la mata de coca. Su familia se ha dedicado a esto durante varias generaciones. La siembra de coca es su principal actividad económica hoy en día.
2. Entrevista 2 (Anónima): Mujer contadora y ex esposa de un narcotraficante importante de la ciudad de Cali. Su relación con el negocio ilegal fue mayormente indirecta, con momentos excepcionales de participación en algunas actividades concretas.
3. Entrevista 3 - Aura Rocío Restrepo: Caleña y expareja de Gilberto Rodríguez Orejuela, uno de los principales narcotraficantes y líderes del cartel de Cali. Autora de la obra *Ya No Quiero Callar*, en la que cuenta algunos de los momentos más

cruciales de su vida y su relación con Gilberto. Actualmente, reside en la ciudad de Villavicencio.

4. Entrevista 4 - Ana Yancy Hoyos: Caleña exintegrante de las agrupaciones de salsa femeninas D'Caché, Son de Azúcar, Yerba buena y Canela. Tocó en numerosas ocasiones en los eventos privados organizados por los narcotraficantes. Tuvo una larga relación con uno de los integrantes del grupo Niche que cayó preso por narcotráfico en España.

Adicionalmente, tenemos tres interlocutores masculinos destacados contemplados dentro de la narrativa, con un grado importante de experticia en el tema. Estos hombres acompañan de forma respetuosa la narración, aportando contexto y gran porción de análisis frente a lo acontecido. Sus nombres son respectivamente:

5. Entrevista 5 - Carlos Molina: director del Museo de la Salsa caleño, ubicado en el barrio Obrero; una persona con gran conocimiento de los ambientes salseros de la ciudad que dialoga desde su experiencia sobre cómo se vivía la ciudad en el contexto de la salsa.
6. Entrevista 6 - Alejandro Ulloa Sanmiguel: Lingüista, antropólogo e investigador caleño con PhD. en Comunicación y Cultura. Una de sus líneas de investigación es el impacto de la salsa en la ciudad y la relación salsa-narcotráfico. Autor del libro *Salsa en tiempos de nieve: La conexión latina Cali-Nueva York 1975-2000*.

7. Entrevista 7 - Gildardo Vanegas Muñoz: Primer doctor en sociología del país, con la tesis Cultura y barbarie. Los avatares de la saga del narcotráfico en Cali, 1950-2018. Obtuvo el título summa cum laude, máximo reconocimiento otorgado en el mundo académico. Oriundo de la ciudad de Cali.

Una vez que los encuentros habían sido acordados, nos dispusimos a poner en marcha el cronograma de rodaje y actividades. Comenzamos este camino de la creación poniendo en marcha la primera fase que ocurría de forma simultánea con las entrevistas: Las visitas periódicas a la hemeroteca de la universidad del Valle, lugar donde residen los registros de la prensa caleña desde los ochenta.

3.1 Desarrollo de la propuesta artística: Uso de Archivo

En esta fase se realizó la lista de la información requerida, anotando algunas fechas destacadas que habíamos encontrado, como años de captura de mujeres en el narcotráfico, o asesinatos y desapariciones relacionadas. Nuestro objetivo era extraer todo el material posible que fuera de utilidad en el montaje. La intención era integrarlo de manera estratégica para que acompañe la narración de las historias de vida. Esto debido a que de muchas de estas mujeres es poca la información que se puede encontrar en internet, mucho menos imágenes de ellas. Este material fue crucial porque permitía conocer información respecto al contexto histórico, qué cosas importantes sucedían en Cali por aquellos años, como se enunciaron las historias de las mujeres

que eran capturadas, cómo era la percepción general de la problemática de las drogas, y muchos otros aspectos que antes ignorábamos o no habían sido tenidos en consideración.



Imagen 13. Visita a la hemeroteca. Septiembre 2022.



Imagen 14. Hallazgos en la hemeroteca. Septiembre 2022.

El trabajo de archivo debe ser formulado con preguntas que permitan localizar fuentes donde puedan verse representadas la experiencia de las voces menos escuchadas (Bedoya, 2019, p. 50). Es fundamental situar el medio más adecuado para buscar estas voces, como puede ser la prensa roja, por su carácter sensacionalista ha registrado con detalladamente violencias irrelevantes para los medios más tradicionales. Nuestra aproximación al archivo contempló las definiciones de Guasch sobre el uso de este:

Para otro grupo de artistas, el recurso al archivo viene determinado por la manera en que los depósitos de materiales y de registros reflejan procesos históricos, en ocasiones próximos a historias de colonización, otras guerras civiles, y conflictos bélicos diversos y, en la mayoría de los casos, a lugares marcados por ciertos traumas y rupturas históricas unidas a narrativas de resistencia, desarraigo y procesos de victimización. (Guasch, 2010, p. 291)

Esta investigación también necesitó de indagación en recursos audiovisuales, principalmente rescatados a través de YouTube, videos sobre la Cali de los noventa, la salsa y las

discotecas, las noticias sobre los narcos y los acontecimientos políticos. Del mismo modo, la selección de música y ambientación musical sin derechos de autor fue crucial para dotar de unicidad a la pieza audiovisual. Destacamos aquí que la canción escogida como introducción y títulos del documental, *Cali Dulce Y Amarga*, interpretada por Valeria López Carvajal, estudiante de Comunicación Social en la Universidad del Valle, fue seleccionada por su bella letra que narra las ambigüedades de la ciudad en la que se sitúa esta historia, y que con gran amabilidad aprobó su uso en el documental.

3.2 Desarrollo de la propuesta artística: Rodaje, entrevistas y testimonios

En esta fase se realizó todo lo referente al rodaje de material audiovisual y las entrevistas a las mujeres en cuestión. Tras agendar los encuentros con las mujeres que habían aceptado tener el espacio de entrevista. Dichos espacios quedan agendados en el orden en el que se enumeraron en la sección de arriba. Antes de llevarlos a cabo, se tuvo especial cuidado en incorporar algunas de las recomendaciones anunciadas por Bedoya (2019) para la incorporación del enfoque interseccional en el proceso de investigación. Este enfoque es como un lente a través del cual mirar analíticamente en la construcción del documental, y debe incluirse desde el estado más temprano de la investigación. Hay que saber identificar que incluso nuestro ojo no está libre de sesgos, ya que hace parte de la misma sociedad, y supone un reto de esta manera, mediante nuestra propia mirada, hacer visible algo invisible.

Para el trabajo de campo el autor recomienda planear entrevistas semiestructuradas, grupos focales, talleres o recorridos (según las necesidades) con algunos de estos sectores sociales de manera diferenciada. La información más detallada vendrá de los espacios más privados (entrevistas individuales) y es importante guardar proporcionalidad en el número de entrevistados en favor de las diferencias dentro de la población estudiada. Hay que prevenir discapacidades o dificultades (lugares de fácil acceso, llevar a sus hijos si son madres) y usar el lenguaje y los pronombres por los que se identifican las personas respetando su identidad de género. De acuerdo también con esto, se ha incluido sus relatos en forma de fragmentos destacados a lo largo de todo el documento, pues el autor también nos recuerda que es importante vincular sus voces durante todo el análisis, pues no basta con anexarles solamente al final, manteniendo vigente la pregunta central de la investigación (Bedoya, 2019, p. 60).

Con lo anterior en cuenta, y ya contando con los fondos dados por el ministerio de cultura, se llevaron a cabo las actividades planeadas. Esta fase se desarrolló desde finales de septiembre y durante las tres primeras semanas de octubre.



Imagen 11. Rodaje en el Cauca. Octubre 2022.



Imagen 12. Cultivos de coca. Octubre 2022.

Sobre la primera entrevista realizada cerca al corregimiento de El Bordo, se estableció el contacto con la mujer (que vamos a denominar “L” para efectos de protección de su identidad) por medio de un contacto conocido que reside en la zona. L y su familia se mostraron muy dispuestos y aprobaron la filmación de videos de sus cultivos y de todos los procesos.

De esta experiencia se destaca que, una de las hipótesis previas al trabajo de campo era que independiente del rol que hubiera cumplido la mujer, había una alta probabilidad de que estuviera atravesado por algún tipo de machismo, desigualdad o inequidad. Contrario a esto, L establece que en el campo el estilo de vida empujaba a mujeres y hombre, a aprender a ejecutar las mismas tareas. Ella personalmente no se había sentido en desventaja con los hombres, pues dice que ellas en su comunidad son mujeres “de hacha y machete”. La mata de coca para ella y su comunidad tiene significado muy distinto al que comúnmente se le asigna, pues para ellos ha sido sinónimo de oportunidades en la zona rural históricamente abandonada y sin vías de acceso. Expone que existen distintos tipos de hoja de coca: la chípara, soqueada, boliviana, entre otras. Describe que al procedimiento de recolección de hoja se le llama raspar, y a los que realizan esta labor, “raspachines”. Se le denomina “soquear” al proceso de cortar la mata en determinado momento para producir semillas, y que posteriormente crezca más grande.



Imagen 15. Rodaje Entre Flores y Canteras. Octubre 2022.



Imagen 16. Entre Flores y Canteras. Octubre 2022.

Ver de cerca cómo para las personas del campo la siembra de la coca es tan habitual fue una experiencia muy enriquecedora y sorprendente. Enriqueció y amplió la mirada de la investigación y contribuyó a derribar preconcepciones que, como habitantes de ciudad, se suelen tener a tener de estas zonas donde se desarrolla esta actividad económica.



Imagen 17. *Entre flores y canteras*. Entrevista 1. octubre 2022.

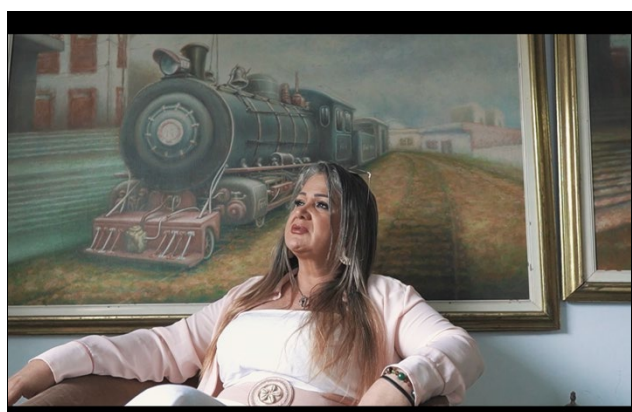
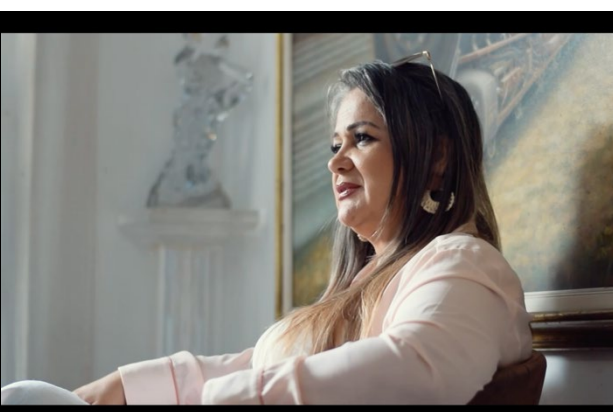
Imagen 18. *Entre flores y canteras*. Entrevista 1. octubre 2022

El segundo encuentro se desarrolló en la ciudad de Cali, en el cual se acordó realizar la entrevista en el hogar de la mujer entrevistada (a quien se decide llamar en este texto J). Cuando J se sintió lista, se procedió a organizar los elementos de grabación y comentarle las preguntas. Con su consentimiento se procedió a grabar. J comparte toda la historia de su relación con uno de los señores del narcotráfico de la ciudad de Cali, denotando elementos de agresión y abuso.



El tercer encuentro tiene lugar en el municipio de Villavicencio, en el departamento del Meta, donde actualmente reside una de las mujeres que fue, en su momento, compañera sentimental de uno de los narcotraficantes más importantes en la historia de Colombia: Gilberto Rodríguez Orejuela. Su nombre es Aura Rocío Restrepo, y su contacto fue obtenido gracias a la visita de campo al museo de la Salsa, ubicado en el barrio Obrero, en donde se pudo establecer conexiones y relaciones con el gestor del espacio, quien también accedió a que se le realizara una entrevista. Aura destacó su interés por el trabajo, cuestión que le había llevado a aceptar la entrevista, a pesar de que actualmente no estuviera concediendo estos espacios a ningún medio de comunicación.

Durante las visitas se procuró construir una atmósfera cómoda y segura con cada una de las entrevistadas. Estos hechos tuvieron un impacto positivo para ellas, pues expresaron que recontar sus historias les permitió llegar a reflexiones sobre los hechos vividos, en una nueva aproximación a la memoria desde una perspectiva más analítica, que les hizo entender como la influencia de distintas violencias e inequidades sistemáticas, como pudieran ser el machismo o el conflicto armado, tuvieron incidencia en sus vidas. Así como identificar elementos de resiliencia en sus propias acciones, que las han impulsado a salir de situaciones de amenaza y seguir adelante luchando.

	
Imagen 21. <i>Entre flores y canteras</i>. Entrevista 3. octubre 2022.	Imagen 22. <i>Entre flores y canteras</i>. Entrevista 3. octubre 2022.

El encuentro con Carlos fue de vital importancia para el proyecto, pues nos compartió parte de sus experiencias personales desde el contexto de la salsa, y nos proporcionó el contacto con dos mujeres que podían aportarnos sus relatos y que habían vivido de cerca este fenómeno. Se destaca la importancia de espacios como el Museo de la Salsa, pues aborda la historia de este género sin dejar de lado sus vínculos con el narcotráfico, como se abordó en el primer capítulo de este trabajo,

pero al mismo tiempo se convierte en un espacio de preservación de la memoria colectiva caleña y salsera. Mediante la preservación de fotografías y objetos alusivos al género musical, cuentan una historia en donde no ocultan la incidencia que tuvieron los narcotraficantes en la gran afluencia de artistas internacionales que posicionaron a Cali como capital mundial de la salsa.



Se realizaron en este mismo sentido las entrevistas a los docentes e investigadores Alejandro Ulloa Sanmiguel y Gildardo Vanegas, quienes aportaron contexto histórico, político, económico y cultural producto de sus propias investigaciones en torno al narcotráfico en la ciudad de Cali.

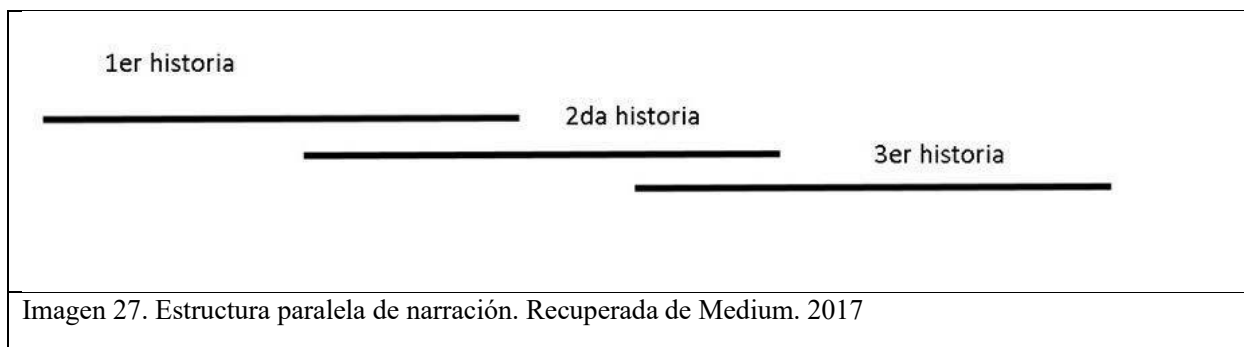


3.3 Desarrollo de la propuesta artística: Montaje y producción

En la fase de montaje se realizó la organización del material, recopilación de música libre de derechos de autor y las imágenes de archivo faltantes que acompañan la narración de las mujeres. Durante este tiempo se reescribió varias versiones del guion, se grabó la voz en off y se editó la totalidad del material mediante el software Adobe Premiere Pro.

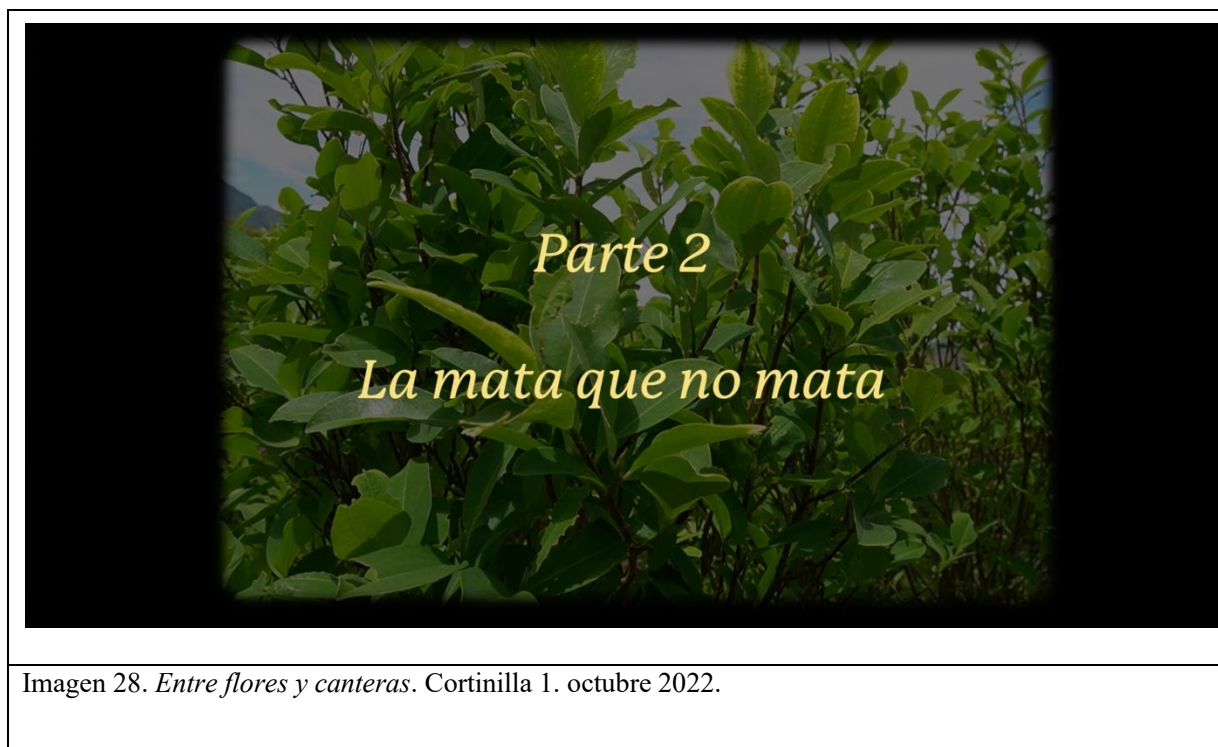
Para el montaje, que es el momento en donde se ensambla todo el material grabado se tuvo en consideración la estructura narrativa denominada *Estructura maestra paralela o estructura brechtiana*, en ella se presentan diferentes historias con nexo temático, sucediendo o no en el mismo tiempo diegético, en una mezcla de secuencias que no aparentan continuidad. Los *subplots* pueden acontecer en el presente, el pasado o el futuro. La caracterización de los personajes es

compleja, y muestran debilidades humanas, antivalores o grandes virtudes. Su esquema se asemeja al siguiente:



La estructura narrativa se dividió en 5 capítulos titulados: *Los noventa, la mata que no mata, salsa y nieve, de guerras y roles, y reflorar*. El planteamiento es comenzar presentando a las protagonistas (las mujeres entrevistadas) con un fragmento de su testimonio sobre cómo percibían a Cali en los noventa, mientras se va trazando una cartografía de ciudad, visitando los lugares que sean mencionados en las narraciones y complementarlos con los recortes de archivo o prensa.

Por medio de las preguntas consignadas en la guía de entrevista que se encuentra en los anexos, se pudo lograr que todas las mujeres respondieran sobre los mismos temas y en un orden similar. Las primeras preguntas corresponden a su percepción de la ciudad, con lo que fue posible ubicar el tiempo específico en el que se encuentran sus relatos, por ello es posible la cartografía de ciudad. La idea es que el conflicto se presente cuando se aborden las motivaciones por las cuales se vincularon al contexto ilegal y la noción de la mujer como víctima pueda confrontarse con la de aquellas mujeres que eligieron de forma consciente involucrarse en el negocio del narcotráfico.



En la segunda parte *La mata que no mata* se aborda el relato de la mujer dedicada al cultivo de la mata de coca y se establece un contraste entre las vivencias del campo y la ciudad. En la tercera parte se aborda la relación salsa narcotráfico y se profundiza sobre la historia de Ana Yancy que perteneció a las orquestas femeninas de salsa. El contraste entre la autonomía y la dominación es uno de los componentes que hila el documental, que se verá expresado con mayor densidad durante la cuarta parte, en donde las mujeres relatan los momentos más difíciles de sus experiencias con el narcotráfico y los capos; esto conduce, finalmente, a la enunciación de las circunstancias que les permitieron salir del círculo de violencia que reside en el interior de las dinámicas asociadas al tráfico de drogas, en la quinta parte final. Otro elemento que nos gustaría abordar es el de la relación con las flores. Como elemento visual potente, en tanto se asocia con la vida (en contextos

de siembra y fertilidad), con la frivolidad y la belleza (como decoración) y con la muerte (como homenaje que finalmente se marchita).



Imagen 27. *Entre flores y canteras*. Octubre 2022.

Entre flores y canteras. Octubre 2022.

Una vez terminado el primer corte del documental, preparamos la invitación para una socialización previa con algunas de las mujeres, los profesores, sus familias y algunos invitados. Para estos fines contamos con el apoyo del espacio cultural Santa Pasión Café, donde coordinamos una muestra-exposición y un espacio de discusión a modo de foro con preguntas y respuestas. Se expusieron fotografías tomadas durante la investigación, se contó con la asistencia de alrededor de 35 personas. Este espacio desencadenó además la oportunidad de iniciar una serie de muestras en colegios, pues gracias a la asistencia de 2 docentes de instituciones públicas de la ciudad, que manifestaron sus comentarios positivos frente al documental, dijeron que les encantaría poder presentarlo en las aulas como vehículo de debate sobre este tema y acontecimiento histórico de la ciudad. El profesor Alejandro Ulloa recalcó la importancia de este trabajo en términos de, en sus palabras, “ser pionero y proponer algo nuevo que debe decirse e indagarse sobre lo acontecido en la ciudad de Cali durante el final del siglo XX”, comentario que es verdaderamente una motivación para continuar con esta investigación y que muestra la vigencia y la pertinencia de la propuesta.



Imagen 29. *Entre flores y canteras.* Octubre 2022.



Imagen 30. Rodaje de Flores y canteras. Octubre 2022.



Imagen 31. Rodaje en el Cauca. Octubre 2022.



Imagen 32. Rodaje en el Cauca. Octubre 2022.



Imagen 33. *Entre flores y canteras*. Octubre 2022.

Conclusiones

Conocer la historia del narcotráfico en la ciudad de Cali permite reconocer que esta se encuentra altamente fijada en tres elementos: La estructura de los carteles, las figuras de los narcotraficantes como una suerte de antihéroes, y su incidencia político-económica en Colombia y en el contexto internacional. Incluso los estudios más profundos revelan así un vacío sobre el papel que jugaron las mujeres desde los diversos frentes y sus menciones son vagas, concentradas principalmente en fuentes como los periódicos locales.

Al adentrarse en los roles, y basándose en las informaciones proporcionadas por distintas fuentes, se puede evidenciar que ellas han estado presentes bajo múltiples roles. También se puede dar cuenta de que no hacía falta estar relacionada de manera directa, o mediante un vínculo sentimental o familiar con los narcotraficantes, para haber sido testigo o víctima de las numerosas formas de violencia y abuso cometidas por los miembros de los carteles. De esta manera son vastas las formas en que, como mujer, se podía encontrar una envuelta en situaciones no previstas con estos hombres; también a la par que se generó crecimiento en todas las esferas económicas de la ciudad, múltiples mujeres trabajaron de forma indirecta con los dineros obtenidos de forma ilícita.

En el plano de las representaciones y la herencia cultural que legó el narcotráfico al país y específicamente a la ciudad de Cali, se encuentra diseminada bajo múltiples materialidades. Siendo la salsa, principal insignia de nuestra ciudad, una de las más grandes. La profunda investigación realizada por Alejandro Ulloa Sanmiguel sobre la relación salsa y narcotráfico permite entrever

aspectos claves de nuestra herencia traqueta que hoy en día casi nadie menciona. El narcotráfico terminó por convertirse en una cantera de narrativas atractivas para producir telenovelas, series, libros, canciones, obras de arte y demás, muchas de estas desde la mirada inescrupulosa de la mass-media.

Las mujeres relacionadas con este submundo se han visto altamente estigmatizadas y estereotipadas, y las principales alusiones a ellas se han hecho sobre sus cuerpos y las marcas de la narcocultura. Los hábitos de la población caleña también sufrieron modificaciones, y la violencia intensificó muchos de los aspectos negativos que nuestra cultura ya traía desde años atrás. La relación de la mujer con estos patrones acogidos por el narcotráfico no es nueva. Como se pudo exponer en el análisis del texto de Simone de Beauvoir, la posición de estigmatización y subyugación de la mujer a la condición de objeto está presente en la sociedad desde hace mucho tiempo atrás. Las aspiraciones de muchas se ven truncadas por el deseo de reconocimiento externo que termina por confundirse con amor y otras emociones, y terminan por profundizar aún más esta cosificación de ellas mismas.

Bajo este análisis se encontró en la materialidad del video ensayo documental un soporte ideal para abordar esta problemática, pues desde las mismas bases conceptuales desde las que fuera concebido este género, se plantea como una posibilidad de resignificación de las evidencias del pasado, en función de nuevos relatos que edifiquen lecturas distintas y propongan nuevas formas de aproximarse a la verdad sobre lo acontecido en la ciudad de Cali. Es interesante también, como se pudo evidenciar empíricamente, la manifestación de lo que Ulloa llama en su obra “la memoria

herida”. Afirma la existencia de una memoria cercenada por las mismas condiciones que la producen, situaciones de amenaza y asedio que ponen en riesgo a sus portadores. La razón por la cual muchas de ellas no enunciaron partes importantes de sus relatos, que no quedaron registrados en cámara, pero sí en las conversaciones sostenidas con ellas, es la forma en la que estas comprometen su seguridad y supervivencia en el presente. En algunos casos por temas legales, y en otros mucho más graves, por comprometer la vida misma.

Otro aspecto interesante para tratar es la forma en la que algunas de ellas no consideran haber sido víctimas de violencias estructurales como el machismo, o situaciones de desventaja producto de su condición como mujeres, como es el caso de la mujer del campo. Esto puede deberse a que se encuentra inmersa dentro de un contexto que no le ha permitido identificar estas situaciones, o carece de las referencias externas para identificarlas. Esto puede entenderse bajo la misma lógica en que se entiende la construcción de memoria como un proceso subjetivo edificado desde adentro y por ende padeciendo de las dinámicas positivas y negativas de la sociedad. Para ampliar este hecho podemos considerar que la forma como cada persona recuerda e interpreta los hechos no es ajena al contexto en el que vive, de su rol en la sociedad, de sus creencias ni de su moral. Los recuerdos no son ajenos a las memorias colectivas y estas son a su vez producto de distintas y múltiples «mediaciones» (Wills, 2009).

En este sentido, otro de los caminos que resulta interesante para futuras investigaciones es el de ahondar en la relación del enfoque interseccional con la realización de prácticas artísticas que devengan de un proceso de investigación interdisciplinar. Vemos como la interseccionalidad se

relaciona e interpela las formas actuales en que se conciben los procesos de creación de memoria, y seguramente se pueden formular disposiciones teóricas que contribuyan al empleo práctico y riguroso de este enfoque en futuras investigaciones cuya preocupación sea el acercamiento sensible y estético a los acontecimientos cruciales de la historia de Colombia.

Para finalizar, uno de los acumulados más importantes que nos deja esta investigación y su proceso fue la posibilidad de enunciar las historias de estas mujeres desde un lugar diferente al de la victimización, que se ha caracterizado por ser el lugar de enunciación de los múltiples productos culturales que han tocado anteriormente este tema. Puesto que no es que las mujeres asociadas al narcotráfico no hayan sido visibles hasta ahora, sino que han sido visibilizadas desde un solo rol de víctimas y enunciadas por otros. A la par que han sido hipersexualizadas y despojadas de todas sus complejidades como individuos.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. W. (2019). *Composición para el cine / El fiel correpetidor: Obra completa*. Ediciones Akal.
- Alba D. Skar, S. (2007). *El narcotráfico y lo femenino en el cine colombiano internacional: Rosario tijeras y María llena eres de gracia*. Alpha (Osorno), (25), 115-131. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012007000200008>
- Amado Castillo, J. A. (2016). *La sociedad de consumo, el narcotráfico y la mujer, un acercamiento a la obra "Sin tetas no hay paraíso"*. Maestría en Comunicación, Literatura y Educación, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia.
- Andrade Salazar, J. A., Peña, B. D., & Parra Giraldo, M. (2017). Narcoestética en Colombia: entre la vanidad y el delito. Una aproximación compleja. *Drugs and addictive behavior*, 2(1), 38.
- Angulo, N. V. (2018). La influencia del narcotráfico en la moda y estética de la mujer colombiana. Pontificia Universidad Javeriana.
- Becerra Romero, A. T. (2018). *Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México*. Culturales, 6, e349. <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e349>
- Bedoya Medina, P. (2019). *Apuntes para la incorporación del enfoque diferencial y el Análisis interseccional en la reconstrucción de la memoria histórica del conflicto armado*. Revistas UDEA. Revista Trabajo social, Departamento de Trabajo Social, Universidad de Antioquia. Medellín, Antioquia.

- Bejarano Coca, D. C. (2022). Representaciones/presentaciones de la identidad femenina en el contexto de la narcocultura: el trabajo performativo de Lorena Wolffer. *Arte y políticas de identidad*, 26, 121–134. <https://doi.org/10.6018/reapi.530031>
- Betancourt, A. M. y Castillo, A. (2019). Auge y decadencia del narcotráfico en Cali y el sicariato como forma de control ilegal. *Revista Cultura y Droga*, 24 (28), 159-177.
- Clarín.com. (2018, marzo 11). La increíble colección de arte del narco Pablo Escobar. Clarín. https://www.clarin.com/mundo/increible-coleccion-arte-narco-pablo-escobar_0_HJGfJozKM.html
- Chion, M. (1993). *La audiovisión*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Daza Cuartas, S. L.(2009). *Investigación-Creación. Un Acercamiento a la Investigación en Artes. Institución Universitaria Iberoamericana*. Manizales, Caldas, Colombia.
- de Beauvoir, S. (2006). *El Segundo Sexo*. Ediciones Catedra S.A.
- Díaz, W (2021) *Gusto y Conflicto, Motivos para Coleccionar [Instalación]*. Museo La Tertulia. Cali, Colombia.
- Diettes, E. (2012). *Sudarios [fotografía]*. Templo el señor de las misericordias. Medellín, Colombia.
- Dittus, R. (2012). *Imágenes y poder: El dispositivo en el cine documental político*. RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas, 11(2), 33-45.
- Echavarría, J. M. (2006-2013). *Réquiem N.N [Fotografía]*. Medellín, Colombia.

Eco, U. (2014). *Cómo se hace una tesis*. Editorial Gedisa.

Eco, U. (1993). *Obra abierta*. Ariel.

Escalón, M. E. (2014). *El Después del Glifosato [Fotografía]*. Bogotá, Colombia.

Espectralidad materialista - desbordes 0.5. (s/f). Des-bor-des.net. Recuperado el 19 de noviembre de 2022, de http://archivo.des-bor-des.net/0.5/es/el%20contagio/cuauhtemoc_medina.html

Etxeberria, X. (2016) *Memorar haciendo la paz*. En *Intervenciones filosóficas en medio del conflicto: debates sobre la construcción de paz en Colombia hoy*. Bogotá: Universidad de los Andes,

Etxeberria, X. (2010). *Víctimas y memoria*. Papeles de relaciones ecosociales y cambio global N° 109 2010, pp. 57-65.

Giraldo, I. (2015). *Machos y mujeres de armas tomar. Patriarcado y subjetividad femenina en la narco-telenovela colombiana contemporánea. La manzana de la discordia*, 10(1), 67-81.

Grau, M. (2013). *En La memoria histórica, ¿activo transformador de la desigualdad de género? Análisis crítico del discurso del Centro de Memoria Histórica en Colombia a partir de una mirada de género e interseccionalidad*. Institut Català Internacional per la Pau. Barcelona, España.

González Flores, F. (2010). *Mujer y pacto fáustico en el narcomundo*. Romance Quarterly, 57:4, 286-299, DOI: 10.1080/08831157.2010.496346

- Granados, N. (2016) Colombianización [Performance, instalación]. VIVA ART Action. Montreal, Canadá.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo: 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Ediciones Akal, S.A. Madrid, España.
- Hernández, J. A. (2014). Las mujeres en el narcotráfico. Revista Clivajes. No. 1, enero-junio, 2014, 11.
- Hernández, L (2018). *La mujer-objeto representada en las narcoseries Las muñecas de la mafia y Sin tetas no hay paraíso*. Universidad de Puebla. pp. 90-100.
- Halbwachs, & Maurice. (2004). La memoria colectiva. Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Isaza Piedrahita, P. (2020). *En El tema narco y su presencia en las manifestaciones artísticas de México y Colombia*. Maestría internacional para profesores de lengua y cultura españolas, Fundación Fidescu y Universidad Pontificia de Salamanca. Salamanca, España.
- Iza Certuche, M. F. (2018). *Interseccionalidad y construcción de paz territorial en Colombia: análisis desde el caso de las mujeres en Buenaventura*. Ciudad paz-andó, (2), 16-28. Bogotá, Colombia.
- Liévano, A. B. (2019, enero 11). *Siete obras de arte imprescindibles sobre drogas en Colombia*. ¡PACIFISTA! <https://pacifista.tv/notas/siete-obras-de-arte-imprescindibles-sobre-drogas-en-colombia/>
- López, A.; Camilo Ferrand, J. (2009). *En Las muñecas del cartel: un viaje al extraordinario mundo de las mujeres de los narcos*. Oveja Negra. Bogotá, Colombia.
- Lotman, I. M. (2000). *Semiosfera I - Semiótica de La Cultura y del Texto*. Ediciones Catedra S.A.

- Mayor, C. A. (2010). *En Cali “capital mundial” ... del narcotráfico, una imagen urbana que llegó de afuera. Sociedad y Economía*. No. 18. Cali, Colombia.
- Margolles, T. (2016). *Pesquisas* [fotografía]. Galerie Peter Kilchmann, Zurich, Suiza.
- Marker, C. (1983). *Sans Soleil* [Film]. Francia: Chris Marker.
- Martell, M. (2017) *Beautiful* [fotografía]. Sinaloa, México.
- Méndez, R. M. (2010). *Una línea de polvo: arte y drogas en Colombia*. Santiago Rueda Fajardo, Bogotá, alcaldía mayor, fundación Gilberto álzate Avendaño, 2009. Calle 14, revista de investigación en el campo del arte, 4(4), 138-141.
- Monitor, T, (2022). *Missing from Colombia, FARC peace negotiations: women*. [online] The Christian Science Monitor. Available at: <<https://www.csmonitor.com/Commentary/Opinion/2012/1018/Missing-from-Colombia-FARC-peace-negotiations-women>> [Accessed 3 August 2022].
- Moya Méndez, M. (2021). *La Investigación-Creación en Arte y Diseño: Teoría, Metodología, Escritura*. Editorial Feijóo, Colección: Monografías Científicas. Universidad Central. Santa Clara, Cuba.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Grupo Planeta (GBS).
- Olaya Gualteros, V.; Lasnaia Simbaqueba, M. (2012). *En Estetización de la memoria: formación y espacios de lo político**. Revista Colombiana de Educación, N. 62. Bogotá, Colombia.
- Ortiz, D. C. (2012). *Narc Deco: ética y estética del Narcotráfico. Analecta política*, 2(3), 127-140.

Oubiña, D. (2011). *Mapas Cronofotográficos*. COMUNICACIÓN Y MEDIOS, n. 24. ISSN 0719-1529. pp. 108-124.

Proyecto Coca: llegó la hora de repensar la coca y la cocaína. (2016, noviembre 8). ¡PACIFISTA!
<https://pacifista.tv/notas/proyecto-coca-llego-la-hora-de-repensar-la-coca-y-la-cocaina/>

Paredes Restrepo, L. (2018). *Transformaciones e interacciones del narcotráfico desde la práctica de la violencia en los años noventa*. Universidad Central, Revista Nómadas - Vol.

Platero Méndez, R. (2014). *Metáforas y articulaciones para una pedagogía crítica sobre la interseccionalidad*. *Quaderns de Psicologia*, 16(1).
<https://doi.org/10.5565/rev/qpsicologia.1219>

Pobutsky, A.B. (2017). *In Bed with a Narco: Pablo Escobar and Wilber Varela Through the Lens of Colombian "Trophy Women"*. *Hispanófila* 180, 155-171. doi:10.1353/hsf.2017.0036.

Quintero Martínez, F. (2013). *En Las prácticas artísticas en la construcción de memoria sobre la violencia y el conflicto**. Grupo de Investigación 'Arte y Cultura' del Departamento de Humanidades e Idiomas de la Universidad Tecnológica de Pereira (UTP). Pereira, Colombia.

Restrepo, C. (2021) A Ton of coke NFT Series [NFT]. Medellín, Colombia.

Rincón, O. (2009). *Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia*. Nueva sociedad, 222, 147-163.

Rojas, M. A. (2012). El Nuevo Dorado, Miguel Ángel [Instalación]. MAMBO. Bogotá, Colombia.

- Simoni, S. (2018). *Queens of narco-trafficking: breaking gender hierarchy in Colombia, International Affairs*. Volume 94, Issue 6, November 2018, Pages 1257–1267, <https://doi.org/10.1093/ia/iyy198>
- Sanmiguel, A. U. (2020). *La conexión latina Cali-Nueva York 1975-2000* (1a ed.). Universidad del Valle.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria*. Ediciones Paidós Ibérica.
- Uribe, C. (2013) Horizontes [Pintura]. Banco de Antioquia. Medellín, Antioquia.
- Valencia, A. (2014). *Álvaro Camacho Guizado. Obra selecta, volúmenes IV*. Universidad de los Andes.
- Vanegas Muñoz, G. (2021). *La saga del narcotráfico en Cali, 1950-2018*. Programa Editorial Universidad del Valle.
- Viveros Vigoya, M. (2016). *La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación*. Debate feminista, 52, 1–17. <https://doi.org/10.1016/j.df.2016.09.005>

Anexos

Formato de Entrevistas

Fecha

Lugar:

Objetivo general de la entrevista:

Nombre del participante:

Nombre del entrevistador/a:

Contacto previo a la entrevista:

1. Mensaje o llamada:

- Saludo, resumen corto de la investigación, anuncio de confidencialidad, gastos cubiertos, obsequio por participación, mencionar la importancia de su participación, pedir su confirmación y pasar a detalles (hora, fecha, lugar) para concretar el encuentro.

Pasos (momentos) de la entrevista:

1. Saludo, presentación y/o apertura del espacio. (5 minutos)

2. Conversación previa (15 minutos)
3. Contextualización de los alcances del proyecto. (10 minutos)
4. Firma del consentimiento informado de voz y/o grabación (5 minutos)
5. Desarrollo de la entrevista. (40 minutos)
6. Cierre y despedida. (15 minutos)

Parámetros de la entrevista:

Tiempo aproximado: 2 horas

Recomendaciones del espacio: Un lugar con poco ruido, buena iluminación. Casa propia de las personas. De no sentirse cómodo, se le pedirá a la persona sugerir un lugar que sea de su preferencia, sino se sugerirá un espacio idóneo y seguro (Opciones: Biblioteca departamental, cafés en San Antonio como Corinne, Tierradentro, etc.) Se le garantizará transporte y refrigerio.

Guía:

1. ¿Cómo recuerdas a Cali en los 80 y 90's? ¿Qué solías hacer? ¿Tienes alguna anécdota?
2. ¿Qué recuerdas de la violencia urbana de esa época en la ciudad?
3. ¿Cómo fue tu experiencia personal cercana con el narcotráfico? ¿Recuerdas cómo comenzó dicha experiencia?

4. ¿Alguna vez te sentiste subestimada, discriminada, amenazada, en desventaja o en riesgo de abuso por el hecho de ser mujer en un contexto donde predominan los hombres?
Opcional si quieres compartir algún recuerdo particular.
5. ¿Cómo terminó tu relación con ese contexto? En caso de que aún estés conviviendo con estas situaciones, ¿Cómo las sobrellevas actualmente?
6. ¿Qué opinas acerca de la forma en que se han representado a las mujeres que han estado vinculadas a contextos de narcotráfico en los medios de comunicación (televisión, series, cine)?
7. ¿Qué consejo les darías a otras mujeres pasando por situaciones similares?

Opinión opcional: ¿Qué más podríamos incluir o mirar en esta investigación que no hayamos tenido en cuenta? ¿Qué podríamos hacer diferente?
