

# *Machos y mujeres de armas tomar. Patriarcado y subjetividad femenina en la narco-telenovela colombiana contemporánea\**

Isis Giraldo\*\*

Departamento de Inglés  
Universidad de Lausanne, Suiza

**Resumen:** La producción de narco-ficciones en la televisión colombiana se ha convertido recientemente en un fenómeno cultural. Si bien ha habido un interés académico creciente en la representación del tráfico de drogas y de la violencia centrales en este tipo de narrativas, la construcción de la subjetividad femenina, la performatividad del género y el sistema sexo/género dominantes en las mismas han sido generalmente pasadas por alto. Este artículo presenta un análisis de *El Cartel* (2008) y *El Capo* (2009), dos narco-telenovelas colombianas recientes muy exitosas, centrado en torno a estos asuntos. Se argumenta que tanto *El Cartel* como *El Capo* construyen sujetos femeninos que abarcan paradigmas pre-feministas, feministas y post-feministas de subjetividad. La construcción de muchos de estos sujetos femeninos, así como de los masculinos, reposan sobre nociones esencializadoras de género que ignoran la cuestión de la performatividad. Paradójicamente, otras de estas construcciones ponen de relieve esta misma performatividad. Finalmente, ambas narrativas refuerzan un discurso conservador que reifica un sistema de sexo/género patriarcal donde el sujeto femenino gira en torno al masculino y es confinado a la esfera doméstica, mientras el masculino ostenta el poder tanto el ámbito doméstico como en el privado.

**Palabras clave:** narco-telenovela, Colombia, subjetividad femenina, patriarcado, post-feminismo, performatividad

## ***Machos and Brave Women. Patriarchy and Female Subjectivity in the Contemporary Colombian Narco-telenovela***

**Abstract:** The production of Colombian TV shows based on narco narratives has recently become a cultural phenomenon. Although there has been growing academic interest in how drug trafficking and violence are presented in this type of narrative, these studies usually overlook questions of female subjectivity, gender performativity, and the male dominated sex/gender system so prevalent in drug trafficking circles. This text puts these issues centre stage as it analyzes gender configurations in two recent, very successful Colombian narco-telenovelas: *El Cartel* (2008) and *El Capo* (2009). I argue, firstly, that these two televisual fictions construct male and female subjects on the basis of essentialist gender notions thus ignoring performativity, while paradoxically also emphasizing it. Secondly, that they construct female subjects that straddle pre-feminist, feminist and post-feminist paradigms of subjectivity; Finally, that both narratives reinforce a conservative discourse which reifies a patriarchal sex/gender system where female subjects revolve around male subjects and are confined to the home, while male subjects wield power in both the private and the public spheres.

**Keywords:** narco-telenovela, Colombia, female subjectivity, patriarchy, postfeminism, performativity

\*Artículo resultado de la investigación para realizar la tesis de doctorado *The politics of representation: gender, race, and class in Colombian contemporary media culture*, para obtener el título de Doctora en Estudios de Género en el Departamento de Inglés de la Universidad de Lausanne (Suiza). La investigación se realizó entre 2013 y 2014. **Artículo recibido el 13 de marzo de 2014, aprobado el 10 de noviembre de 2014.**

\*\*Asistente graduada y candidata a doctorado en Estudios de Género en el Departamento de Inglés de la Universidad de Lausanne (Suiza). Magister de Filosofía en Filología Comparativa y Lingüística General de la Universidad de Oxford (Reino Unido), Ingeniera de Sistemas de la Universidad EAFIT (Medellín, Colombia); Licenciada en Letras -Especialización en Inglés e Historia de Religiones- de la Universidad de Lausanne. Su disertación doctoral examina la cuestión de la representación en los medios y la cultura colombiana contemporánea desde una perspectiva feminista, y decolonial/postcolonial. Dirección de correo electrónico: [Isis.Giraldo@unil.ch](mailto:Isis.Giraldo@unil.ch)

## Introducción

Durante las últimas dos décadas desde el asesinato de Pablo Escobar, el panorama cultural colombiano contemporáneo se ha visto inundado por varios tipos de narco-narrativas, es decir, cuentos, novelas, telenovelas y películas relacionadas de manera directa o indirecta con el tráfico ilegal de drogas en el contexto colombiano. El ascenso en la producción de este tipo de narrativas se ubica en un momento histórico en el cual el narcotráfico, aunque sigue siendo una fuerza en el país, no goza ya de la cuasi legitimidad de la que alguna vez gozó cuando Escobar era el *consentido* de al menos una parte del Establecimiento. A pesar del impulso hacia la negación de muchos, el narcotráfico ha dado forma al imaginario social, cultural, político y económico de la sociedad colombiana desde principios de los ochenta. Así mismo, las sagas oscuras de los carteles, y las narrativas de vidas y destinos trágicos de capos y sicarios, han terminado por enganchar a cada sección de la sociedad de la misma manera en la que el capo se ha convertido en el sujeto popular emblemático de las producciones culturales colombianas recientes.

De todos los tipos de narco-narrativas producidas en el país en los últimos años, las adaptaciones de televisión –tanto telenovelas como series<sup>1</sup>– han estado a la vanguardia. A pesar de que las primeras son la marca de identidad de los productos televisivos colombianos y latinoamericanos, las segundas han ganado prominencia y buscan atraer mayores y más internacionales audiencias. Esto es significativo si se considera que –parafraseando a Martín-Barbero– la televisión es, primero, ese espacio para la producción y reproducción de imágenes de sí mismo con las cuales un país quiere ser reconocido por otros y, segundo, el medio a través del cual la gente tiene acceso a la diversidad de costumbres y estilos de vida, lenguas, creencias y diversas formas de identidad (Martín-Barbero, 2000, p.2). Si aceptamos, como Martín-Barbero sugiere, que la televisión hace la representación

de la modernidad disponible a las masas, valdría la pena preguntarse cómo la representación de las figuras marginales del tráfico de drogas están relacionadas con la representación de la modernidad en un país con las especificidades de Colombia donde violencias arcaicas se interceptan con una modernización y una globalización acelerada (Martín-Barbero, 1992, p.11).

Esto plantea preguntas importantes respecto a las identidades colombianas –e incluso latino-americanas– en términos nacionales y globales, y respecto a cómo estas identidades pueden ser leídas en un contexto global. En *Consumidores y Ciudadanos*, García Canclini indica la existencia de dos movimientos oposicionales en la construcción de la identidad latinoamericana: uno fundamentalista, que él denota *macondista*, que buscaría congelar lo ‘latinoamericano’ como el santuario de lo premoderno; y uno cosmopolita que busca apropiarse de elementos cosmopolitas en su busca de resonancia internacional. Ambas posiciones, según García Canclini, esencializan la identidad latinoamericana en un movimiento que va en contra de entendimientos globales, y donde los referentes de identidad se forman con relación a referentes textuales e iconográficos provistos por los medios, las tecnologías de comunicación y la globalización de la vida urbana (García Canclini, 1990, p.111).

En este artículo estudio dos series Colombianas recientes: *El Cartel*<sup>2</sup> (primera temporada, 2008) y *El Capo* (primera temporada, 2009), y propongo que estas narco-ficciones televisivas permiten explorar estos asuntos porque hacen puente entre los dos términos de la oposición binaria señalada por García Canclini: de un lado congelan el sujeto marginal del traficante de drogas como el anti-héroe de identificación nacional –proceso de mono-identidad, mientras del otro lado se mueven hacia prácticas de representación que tienen resonancia cosmopolita. Esta doble implicación puede ser entendida en relación directa con la globalización y el neoliberalismo y sus efectos en la producción cultural. Estas

<sup>2</sup>El título completo es *El Cartel de los sapos*. A partir de ahora, con *El Cartel* me referiré exclusivamente a la primera temporada, que es la que me concierne.

<sup>1</sup>Una diferenciación formal entre los formatos “serie” y “telenovela” está fuera del alcance de este texto.

dos producciones negocian representaciones del tráfico de drogas como un fenómeno muy nacional que despierta interés internacional.

Arguyo que el englobamiento de prácticas locales (premodernas) y cosmopolitas (modernas) también tiene efectos en las configuraciones de género construidas en las series. Mi argumento se construye alrededor de cuatro puntos interconectados. Primero, avanzo que tanto *El Cartel* como *El Capo* construyen un sujeto femenino que a veces es objetivado y enteramente subordinado a la figura masculina, —es decir un sujeto tradicional o *macondista* en referencia a lo señalado por García Canclini mencionado anteriormente— y otras veces, lo construyen como *agentivo*, empoderado y liberado —es decir, un sujeto moderno y urbano con proyección cosmopolita. Este sujeto femenino, en la “tierra de contrastes” que es América Latina (Beasley-Murray, 2001: xii), abarca paradigmas pre-feministas, feministas y post-feministas de subjetividad. Sin embargo, y éste es mi segundo punto, a pesar de las pretensiones de estas series de representar estos sujetos femeninos como modernos y algunas veces “emancipados”, en últimas se refuerza un sistema de género esencialista donde las categorías “hombre” y “mujer” son reificadas, claramente diferenciadas, y construidas con base en esencias inmanentes. Esto implica a su vez un refuerzo de un sistema de “sexo/género” (Rubin, 2004) patriarcal, en el que la figura masculina es dominante (Kimmel, 2005) que se erige como incontestado. El último punto aborda la cuestión de la performatividad del género. En este respecto propongo que a pesar del enfoque esencialista al género construido en estas series, las representaciones de masculinidad y de feminidad son también altamente performativas (Butler, 1988, 1999).

### ***El Cartel y El Capo***

*El Cartel* está basada en las memorias de Andrés López López, extrahicante de drogas vinculado al Cartel del Norte del Valle. López escribió el libro mientras cumplía su sentencia en una cárcel de los Estados Unidos a la que llegó tras un acuerdo con el gobierno de ese país.

El libro, y su respectiva adaptación a la televisión, cuentan la historia de dicho cartel y del tráfico de drogas desde el punto de vista de López, quien es el narrador. La trama del *El Cartel* muestra el mundo del tráfico de drogas desde adentro, lo que implica que, salvo algunos eventos que ocurren una vez se da inicio a la colaboración de López con las autoridades de Estados Unidos, el mundo que se representa es exclusivamente el mundo delincuenciales.

Por otro lado, *El Capo* es una historia de ficción creada por Gustavo Bolívar. A diferencia de *El Cartel*, la trama de *El Capo* no es unilateral ni en primera persona, sino que trata de una lucha de poder entre el mundo del narco —las márgenes— y el Establecimiento —el centro— a través de la historia de Pedro Pablo León Jaramillo. Según Bolívar, Pedro Pablo “Tiene el bajo perfil de Urdinola, la sagacidad de Leónidas Vargas, la capacidad de engaño de Perafán, la diplomacia de los Rodríguez Orejuela y la sevicia de Escobar” (Revista *Semana*, 2009), es decir, el Capo es un personaje de ficción que toma los atributos de algunos de los narcotraficantes masculinos más notables la historia de Colombia, convirtiéndose así en “el capo de capos”.<sup>3</sup> Dado que la historia oscila entre márgenes y centro, la serie incluye facetas que están relativamente ausentes en *El Cartel*, de las cuales la más importante es la cuestión de la clase social. Como mostraré, esto es de vital importancia para la cuestión del género tal y como es construido en esta serie.

### **Estudios culturales, análisis discursivo, y post-feminismo**

El análisis de las representaciones de género, de feminidad y de masculinidad que proveo en este artículo está enmarcado en los estudios culturales británicos cuyo foco de interés se localiza en “las estructuras y prácticas dentro y a través de las cuáles la sociedad moderna construye y hace circular significados y valores” (Brantlinger,

<sup>3</sup> Cabe anotar aquí que, tal vez por amnesia histórica selectiva, Gustavo Bolívar ignoró que el capo de capos tiene su equivalente en la historia del narcotráfico en Colombia en una figura femenina: Griselda Blanco, de quien se dice “mató a 250 personas incluyendo a sus maridos, trató de secuestrar a John Kennedy Jr, le puso a su hijo Michael Corleone y fue la verdadera pionera e inventora del negocio de la cocaína en el mundo” (Revista *Semana*, 2012).

1990, p.37). Así, me acerco a las narrativas televisivas como objetos culturales que no emiten una significación única sino que ofrecen un rango de significaciones entre las cuales, sin embargo, se encuentra una significación preferida hacia la cual el espectador está siendo dirigido (McRobbie, 2005, p.11).<sup>4</sup> Para mi análisis, y siguiendo una práctica corriente dentro de la (pluri) disciplina de los estudios culturales, abordo mis objetos de estudio como ‘textos culturales’ que se prestan para ser leídos. A la manera de Carla Freccero, parto de la premisa de que las “representaciones” son alegóricas, es decir, que cuentan múltiples historias, no sólo acerca de la trama misma, sino acerca de la cultura de las cuales emergen (Freccero, 1999, p.5). Sin embargo, y contrariamente a Freccero y a una tendencia dentro de los mismos estudios culturales de ir a la búsqueda de espacios de resistencia en las producciones culturales populares y de masas, tomo una posición crítica respecto al discurso vehiculado por las dos series que analizo.

En este sentido mi análisis de las representaciones/configuraciones de género en *El Cartel* y *El Capo* está influenciado por el trabajo de Stuart Hall. Hall usa un enfoque “discursivo” que no sólo acepta que la representación produce significaciones sino que también examina “cómo el conocimiento producido por un discurso particular está conectado con el poder, regula la conducta, construye identidades y subjetividades, y define las formas en las que ciertas cosas son representadas, pensadas, practicadas y estudiadas” (Hall, 1997, p.6). De esta manera las nociones de “poder”, tal y como es entendido por Foucault, y de hegemonía, como es entendido por Gramsci, resultan muy útiles. Lejos de tratarse de algo cuya función es reprimir, el poder produce efectos en la arena del deseo y del conocimiento. El poder funciona simultáneamente en el dominio de lo simbólico y lo material, y esto es explotado en las narrativas televisivas que estudio. El concepto de hegemonía, como es entendido por Gramsci, sigue la misma línea de razonamiento. Para Gramsci la hegemonía, como el poder, no es nunca algo que

se presiona desde arriba sino que es construida sobre el consenso: las “negociaciones” entre grupos dominantes y subordinados, un proceso marcado por “resistencias” e “incorporaciones” (Storey, 2009, p.81).

Las narco-ficciones televisivas recentran a sujetos marginales por excelencia tales como capos y sicarios. Es por ello que constituyen textos culturales paradigmáticos que se prestan para análisis culturales, precisamente porque ocupan ese intersticio donde fuerzas opuestas de resistencia e incorporación convergen. Estos textos no pueden ser leídos simplemente como manipulación mediática o como un signo de decadencia social. Tampoco pueden ser unilateralmente considerados como historias de resistencia que le dan voz al desposeído, al marginal, al subalterno. Este re-centramiento de la figura marginal está alineada con la tradición latinoamericana de utilizar el tropo del sujeto popular como la figura que prueba la “originalidad heterogénea de Latinoamérica” y subraya “el ojo subversivo del *outsider* que fija el ojo del estado” (Masiello, 2001, p.29). Aunque el potencial poder subversivo de lo marginal es usualmente dado por sentado en los análisis culturales, mi argumento es que en *El Capo* y en *El Cartel* las fuerzas progresistas sucumben a las reaccionarias, y que el potencial subversivo que en ellas se encuentra es neutralizado mientras un discurso moralista y hegemónico –por hegemónico entiendo conservador y neoliberal– es movilizado y reforzado.

Parte de esta neutralización del potencial subversivo de estas series puede ser explicada a través del post-feminismo. El post-feminismo es un término polémico y ha sido entendido en la academia de diversas maneras. Algunas especialistas lo ven como un marco teórico del mismo corte que el post-estructuralismo, el post-modernismo y el post-colonialismo (Brooks, 1997); otras, como el movimiento que aborda las necesidades de la mujer contemporánea, es decir, como el feminismo de hoy (Braithwaite, 2002; Genz, 2009); a ú n otras, como el enfoque contemporáneo a las cuestiones de género estrechamente conectado con el neoliberalismo

<sup>4</sup>Todas las traducciones son mías.

en el cual fuerzas feministas y antifeministas se intersectan y se enredan (Douglas, 2010; Gill, 2007; McRobbie, 2004; Negra, 2009).

A la manera de McRobbie (2004, 2009) y Gill (2007), me posiciono del lado crítico del debate sobre el post-feminismo. Contrariamente a lo que los medios y algunos académicos aseveran, sugiero que el post-feminismo no es la versión contemporánea del feminismo, sino que se trata del discurso hegemónico sobre el feminismo, la feminidad y la subjetividad femenina, es decir, un discurso que sostiene un sistema de sexo/género donde la figura masculina ostenta el poder, un enfoque esencialista al género y una ideología neoliberal. En lugar de haberse desarrollado después del feminismo, el discurso post-feminista se desarrolla simultáneamente a las luchas feministas Anglo-Americana y es mediáticamente construido como una versión mercantilizada del feminismo. Entendido en su contexto histórico<sup>5</sup>, el post-feminismo cristaliza una mezcla de puntos de vista que son simultáneamente conservadores y liberales respecto a temas diversos que atañen la cuestión del género. Parte de su conservadurismo reside en su apoyo a las representaciones hegemónicas de feminidad y de familia, y parte de su liberalismo en la manera como dicho apoyo es construido discursivamente.

El post-feminismo se erige como contestatario del feminismo en tanto que “meta-narrativa” y pretende problematizar ciertos de sus aspectos, sin embargo, y contrariamente a otras corrientes “post” –como la postcolonial y la post-estructural– el post-feminismo no pretende desestabilizar las estructuras de poder como lo busca el feminismo. Por ejemplo, no se desestabiliza el sistema de sexo/género en el cual la figura masculina es dominante y del que se deriva la discriminación, la opresión y la explotación sexual. En cambio, el post-feminismo se construye así mismo dentro esas mismas estructuras, de manera que la subjetividad femenina es reenmarcada dentro de viejas estructuras sexistas y machistas. Este es

<sup>5</sup> Los detalles de los procesos históricos de los movimientos feministas en Colombia están fuera del alcance de este artículo. Para información al respecto véase Castellanos (2006); Lamus Canavate (2009); Wills Obregón (2007).

precisamente el caso tanto en *El Cartel* como en *El Capo*. De esta manera los tropos feministas de “empoderamiento”, “elección”, “agencia”, “autonomía” e “individualidad” se convierten en monedas de cambio corriente y se insertan en el discurso convencional sobre la feminidad. Este tipo de discurso tiene así muchos de los matices de la modernidad, de la globalización y del neoliberalismo, al mismo tiempo que es tradicional y conservador.

### El macho recentrado

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. Estas configuraciones de género derivan de estructuras tradicionales con las cuales la figura del delincuente concuerda. La figura del delincuente, como sugiere Jean Franco (1989), es una figura “híbrida” que resiste a la modernización. El delincuente no hace lo que pide el Estado y es quien introduce en caos en el poder utópico y fundamentalmente masculino del mismo. Sin embargo, como Franco señala, el poder en los ámbitos delincuenciales también circula exclusivamente entre hombres (Franco, 1989, p.148). De esta manera la circulación del poder, aunque sea fisurada por los círculos delincuenciales, sigue estando estratificada en función del género dentro de estos mismos círculos.

Esto tiene varias implicaciones estrechamente conectadas entre sí. La primera es el re-centramiento del protagonista masculino alrededor del cual se organiza la trama. La segunda, dado que el mundo del narco es un mundo de poder donde éste es detenido por esa misma figura masculina y por una lucha *entre machos* se intensifica un sistema de sexo/género claramente dominado por *machos* en estos textos. Tal sistema depende de una construcción de la masculinidad que emerge como hiper-masculinidad –el capo es el epítome del macho– y que es performativa *in extremis*, en el sentido de ser “una identidad tenuemente constituida a través del tiempo, una identidad instituida a través de *una repetición*

*estilizada de actos*”<sup>6</sup> (Butler, 1988, p.519) De estos tres puntos se deriva que los sujetos masculinos y femeninos son representados de manera polarizante, lo que implica que a pesar de que la hiper-masculinidad de las figuras masculinas sea “performativa”, hay una clara reificación de la diferencia sexual que construye las categorías “hombre” y “mujer” de manera esencializadora. Nos encontramos entonces aquí ante una paradoja: la masculinidad, que emerge en tanto que hiper-masculinidad, es altamente performativa, al mismo tiempo que es presentada como esencia inmanente del sujeto masculino. Finalmente, y esto es también fundamental en la construcción de la figura del narcotraficante en los textos en cuestión, esta reificación de la diferencia sexual constituye el imperativo social básico a través del cual la heterosexualidad es reforzada (Butler, 1993, 1999).

Hasta ahora he venido hablando de “sistema de sexo/género” con el fin de evitar el término patriarcado que ha sido ampliamente criticado por ser a-histórico y por su pretensión de universalidad (cf. Butler, 1999; hooks, 1984; Rubin, 2004). Ya en 1975 Gayle Rubin argumentaba convincentemente que el término es problemático porque incorpora la necesidad y la capacidad humana para la sexualidad y las maneras opresivas en las cuales ésta ha sido organizada en diversos grupos sociales. Rubin propuso reemplazar “patriarcado” por la expresión “sexo/género” que indica que la opresión no es inevitable en la esfera social sino que constituye “el producto de las relaciones sociales que la organizan” (Rubin, 2004, p.775). Más recientemente, Michael Kimmel (2005) ha definido el patriarcado como un sistema dual en el cual los hombres dominan a las mujeres y algunos hombres dominan a otros hombres. Kimmel distingue dos tipos de patriarcado, uno “público”, que se refiere a las “disposiciones institucionales de una sociedad” donde los hombres tienen un rol netamente predominante; y uno “doméstico”, que se refiere a “las formas en las cuales el poder de los hombres en la arena pública es reproducido en la vida privada”.

<sup>6</sup>Énfasis en el original.

Los dos tipos de patriarcado, asegura, son mantenidos a través de la amenaza de violencia implícita y/o explícita (Kimmel, 2005, p.417). El argumento que avanzo es que el patriarcado, tal y como es definido por Kimmel, es el sistema de sexo/género que gobierna el orden social en *El Cartel* y en *El Capo*. Más aún, arguyo que estas series construyen un sistema aún más retrógrado emparentado con la noción primitiva del término que se refiere a un modo de organización social que data de tiempos bíblicos. En este sentido la RAE define patriarcado como la “Organización social primitiva en que la autoridad es ejercida por un varón jefe de cada familia, extendiéndose este poder a los parientes aun lejanos de un mismo linaje.” (RAE, 2013).

Así, en un sistema patriarcal la autoridad es ejercida por un varón, quien se erige como tal en tanto que cabeza de familia. Tanto *El Cartel* como *El Capo* funcionan bajo este tipo de sistema dentro y fuera de los círculos delincuenciales. En el mundo del narco (las márgenes), el capo ejerce como jefe de familia –la nuclear que incluye la esposa y los hijos, la extendida que incluye madre, hermanas y hermanos, amantes, y la “familia” delincencial. Fuera de los círculos delincuenciales (en el centro) son también las figuras masculinas quienes detentan el poder y están a cargo de la familia en el sentido nuclear y extendido. Como mostraré, la autoridad de la cabeza de familia cubre varios aspectos y se ejerce diferentemente en las márgenes y en el centro.

Empiezo por *El Cartel*. Tomaré tres episodios aislados para mostrar cómo los sujetos femeninos en esta serie son construidos como propiedades de los hombres, sujetos cuyos cuerpos existen en tanto que objetos sobre los cuales los hombres tienen derechos. Esto evidencia un sistema de opresión donde los sujetos masculinos dominan a *todos* los sujetos femeninos y a *ciertos* sujetos masculinos, y donde la noción de un varón jefe de familia –que actúa como patriarca– es central. El sistema patriarcal en *El Cartel* es explicado de manera básica por la razón de que las mujeres, exceptuando un par de personajes, tienen roles poco prominentes.

Una de las familias más poderosas en *El Cartel* es la familia Cadena, cuya cabeza es (durante los primeros capítulos) Oscar Cadena. Bajo el ala de Oscar están sus hermanos –Pepe, Amparo, y Conrado–; Martín –protagonista de la serie e íntimo amigo de Pepe, “adoptado” por Oscar como un hermano más–; y Cabo–*lavaperros*<sup>7</sup> que una vez muerto Oscar escala en la jerarquía hasta convertirse en uno de los más poderosos capos de la zona. Oscar juega el rol del *patriarca* y todas las decisiones que conciernen los miembros de su familia pasan por él.

El primer ejemplo concierne la tortura de Susana, uno de los personajes más superfluos de la serie. Susana es una mujer joven y atractiva que está casada con Conrado (el Mocho hermano de Oscar y de Pepe), un hombre poco atractivo y considerablemente mayor que ella. Susana se involucra sentimentalmente con otro hombre y cuando Pepe se entera le comenta a Oscar, quien da la orden de secuestrar a la mujer. Pepe la confronta, la violenta físicamente y la conduce a una bodega. La escena de la bodega empieza con Oscar interrogando a Susana (quien está en ropa interior y suspendida por las muñecas) ante la presencia altanera de Pepe. Oscar quiere saber detalles de su relación con el hombre con quien le es infiel al Mocho. Susana trata de argumentar que su infidelidad es un asunto que sólo la concierne a ella y a Conrado, a lo que Oscar responde que todo lo que tenga que ver con la familia Cadena tiene que ver con él. Acto seguido Oscar empieza a torturar a Susana. Ésta admite que el plan que tenían ella y su amante era secuestrar a Conrado, pedir un rescate y luego escaparse juntos con el dinero. En este momento aparece Conrado en la bodega con Martín y ambos son puestos al tanto de la situación. La reacción de Conrado es quitarse la correa y empezar a azotar a Susana al mismo tiempo que le grita “perra” y “zorra”. Conrado toma un arma y le apunta en la cabeza mientras ella ruega piedad. En este punto Oscar interviene y le dice a Conrado que él tiene razón de querer

venganza pero que aun así no puede matar a la mamá de sus hijos, y añade que él, Oscar Cadena, no va a permitir que sus sobrinos se queden sin mamá.

La tortura de Susana se extiende por nueve minutos al final del primer capítulo y al principio del segundo. Mientras la escena es altamente violenta y la actriz juega bien su papel cuando llora, grita y pide piedad, está visualmente construida de una manera limpia y cuasi glamourizada: a pesar de estar colgada por las muñecas, de haber sido golpeada y violentada, la cara de Susana está maquillada, su pelo largo y negro está cepillado, se ve hermosa e incluso, podría argumentarse, sexy. La escena parece construida para el placer visual (misógino) del observador masculino – la “male-gaze” de Mulvey (1975)– puesto que Susana luce deseable al mismo tiempo que es representada como maltratada, estando a merced y a disposición de este grupo de hombres. Su rol en la serie termina allí, pues a pesar de que Oscar le perdona la vida, Susana es expulsada de la familia y dejada a la deriva sin derecho a ver sus hijos. Sólo aparecerá al final para pedirle perdón a Conrado y anunciarle que tiene un cáncer de seno terminal. Así, el papel de Susana, que a diferencia de la mayoría de los personajes de la serie no está basado en un personaje real, parecería haber sido creado para ser victimizado y permitir la construcción de una jerarquía de género donde la mujer –su cuerpo, su vida, su destino– pertenece al hombre. Susana no solamente es castigada por los hombres que parecen todos tener derecho sobre su cuerpo –Pepe ejerce violencia sobre ella y la secuestra, Oscar y Conrado la torturan física y psicológicamente, y todos la expulsan de la familia y de la vida de sus hijos– sino también por la naturaleza que le da un cáncer terminal.

El segundo ejemplo involucra a Sonia, la hija de un traficante de drogas de uno de los carteles que se encuentra en prisión. Sonia está participando en una cabalgata en el pueblo cuando un hombre se le acerca y le dice que su caballo está cansado por el peso que está cargando. Un segundo hombre, apodado Bodega, le da un latigazo a Sonia en la nalga, mientras un tercero grita “le pegaron a la gorda”, lo que desata las risas de

<sup>7</sup> En el lenguaje del narcotráfico un lavaperros es un miembro de una organización mafiosa que se encuentra en el escalón más bajo de la jerarquía.

la multitud. Otro hombre le pregunta a Bodega si sabe quién es el papá de la muchacha. Bodega asiente e inmediatamente le dice al hombre que va a ir personalmente a excusarse con el papá. A pesar de que fue Sonia quien sufrió la agresión, las disculpas son presentadas a su padre porque éste es un hombre de poder. La implicación aquí es que una mujer en el espacio público está allí para ser abusada de una manera u otra por los hombres a menos que la mujer esté relacionada por lazos familiares con un hombre que pueda defenderla. Nuevamente, como en el caso de Susana pero a través de un mecanismo diferente, el cuerpo de la mujer es representado como propiedad de los hombres, para abusarlo o defenderlo. Ambos ejemplos construyen sujetos femeninos dependientes de los hombres y sobre los cuales los hombres tienen control y capacidad de decisión, un tropo recurrente en las narraciones televisivas que como sugiero, reifica un sistema patriarcal en el cual los sujetos femeninos son la propiedad pública de los hombres o la propiedad privada de los padres o novios/esposos.

Este sistema patriarcal atraviesa las clases sociales y es también recreado en ámbitos distintos al delincencial, de clases sociales elevadas. Sin embargo, los mecanismos de funcionamiento difieren de los mecanismos de violencia explícita que se dejan exclusivamente para los delincuentes, lo que constituye una manera de *otroizar* al sujeto marginal. Para ejemplificar tomaré el personaje de Guillermo Holguín, Ministro de Defensa en *El Capo*. La trama del capo, como se dijo antes, se centra alrededor de una lucha de poder entre el margen –Pedro Pablo– y el centro –el Establecimiento. Holguín es la figura que ostenta simbólicamente el poder dentro del Establecimiento, puesto que su función es precisamente la defensa de la nación. El juego de poder, entonces, oscila entre estos dos polos, dos hombres que se asemejan en su diferencia, y que son ambos prototipos de una ‘hiper-masculinidad’ actuada diferentemente.

Guillermo está casado con Ofelia y es el padre de Felipe. Accesoriamente, Guillermo juega el rol de padre sustituto para Julieta, la esposa de su hijo Felipe e hija de Pedro Pablo. Ofelia es un

personaje domesticado que parece pasar sus días esperando a que Guillermo llegue a casa. Cuando éste llega cansado y frustrado de su propia ineficacia en capturar al capo, Ofelia lo escucha, apoya, y consola, su función reduciéndose a esto. En su rol de mujer de una alta clase social Ofelia es siempre mostrada perfectamente maquillada y bien vestida, y aunque tiene mujeres a su disposición –evidentemente de clases sociales inferiores– para llevar a cabo las tareas domésticas del hogar, es ella quien se encarga de “servir” a su marido cuando éste llega. En una escena tras un momento difícil en la “cacería” de Pedro Pablo, un Guillermo cansado llega a casa y se sienta directamente a la cabecera de la mesa. Ofelia le dice que dado que sabe que está pasando por un momento difícil ella le preparó su plato preferido. Acto seguido sale del comedor y regresa con un plato de comida mientras Guillermo, sin mover ni las manos para coger el plato, le agradece.

Esta misma escena es repetida entre Julieta y Felipe. Julieta, quien a pesar de haber estudiado en una universidad europea no trabaja, también es mostrada una vez en exactamente la misma situación: Felipe llega del trabajo, se sienta a la cabecera de la mesa y acto seguido Julieta aparece con un plato de comida. A la manera de Ofelia, Julieta también está vestida, maquillada y cepillada esperando a que Felipe regrese del trabajo. El ejemplo de Julieta pone de relieve la cristalización dentro del paradigma post-feminista de ideas conservadoras y tradicionales con ideas modernas y cosmopolitas. Julieta es una mujer joven, con una formación de alto nivel en una institución europea, es un sujeto femenino contemporáneo, neoliberal y urbano que, sin embargo, elige de su propio grado la domesticidad.

A pesar de la diferencia de generaciones – Ofelia es la madre de Felipe– la estructura de género es mantenida en estas dos parejas: el hombre trabaja en la esfera pública, mientras que la mujer está confinada a la esfera doméstica. Esta manera de recrear la “familia” apoya un discurso conservador que recuadra a las mujeres en lo doméstico creando y reforzando espacios de



dominación sexual. La lógica que parece permear esta estructuración de los roles de género puede leerse a través de la concepción retrógrada y nuevamente patriarcal de que una vez casado el sujeto femenino se convierte en responsabilidad del sujeto masculino. El sujeto masculino, a su vez, tiene el rol inquebrantable de ser el jefe del hogar.

Como he demostrado en estos ejemplos, tanto *El Cartel* como *El Capo* pueden ser considerados como artefactos efectivos a través de los cuales la dominación masculina es culturalmente apoyada y afirmada. Ambas narrativas, a través de mecanismos distintos, refuerzan una estructura de género estratificada y jerarquizada en la cual las figuras femeninas son dominadas, poseídas y domesticadas. Mientras la dominación en las esferas marginales del mundo del narco es representada como pasando por la violencia y la dominación física, en las esferas no delinuenciales la dominación es de orden simbólico. En cualquiera de los casos un sistema de dominación patriarcal y arcaico es el que rige el orden social en estas dos narco-ficciones.

### **Mujeres de armas tomar**

En las secciones precedentes los sujetos femeninos han sido tratados de manera tangencial dado que la narco-ficción gira en torno a las figuras masculinas y que, en consecuencia, los primeros –subordinados– son contrapartida a los segundos–protagonistas. La construcción del sujeto femenino en estas dos series es a la vez similar y disímil. En *El Capo* las figuras femeninas, a pesar de girar en torno a las figuras masculinas, son representadas como teniendo agencia, carácter y cierto empoderamiento. En *El Cartel*, en cambio, las figuras femeninas, con la excepción de Amparo y de Juliana, juegan roles terciarios y tienen una agencia extremadamente limitada. Finalmente, ambas series recrean un mundo que sigue la tradición en América Latina donde, como ha sido señalado por Franco, la subordinación del sujeto femenino es agravada por su confinamiento rígido a la esfera privada (Franco, 1988, p.507).

En esta última parte me voy a concentrar

sobre cuatro personajes, tres de *El Capo* y uno de *El Cartel*, que, como se mencionó más arriba, abarcan paradigmas pre-feministas, feministas, y post-feministas de la feminidad. Los personajes femeninos de *El Capo* que escojo para mi análisis hacen parte de “las mujeres de Pedro Pablo”. Se trata de Isabel Cristina, su esposa; Marcela, su amante; y La Perris, sicaria temeraria y su mano derecha. El personaje de *El Cartel* es Amparo Cadena, miembro de la familia Cadena y casada con Julio Trujillo, otro capo importante.

### **Enamoradas**

Isabel Cristina y Marcela, los dos amores centrales de Pedro Pablo. Isabel Cristina y Marcela son introducidas simultáneamente durante los primeros capítulos en los cuales Pedro Pablo, sus secuaces y las dos mujeres se encuentran encerrados en un búnker. Esto permite una construcción de los personajes de manera independiente al mismo tiempo que se abre espacio para una comparación constante y directa entre ambos. Ambos personajes son representados de manera contrastante, Isabel Cristina epítome de la mujer tradicional –pre-feminista–, y Marcela epítome de la mujer moderna –post-feminista.

Isabel Cristina es un ama de casa enteramente dependiente de su marido: es tradicional, apegada simbólicamente a sus 30 años de matrimonio con el capo, maternal al punto de ser irracional, incapaz de amar o desear a otro hombre. Sin embargo, Isabel Cristina es una mujer con carácter que a pesar de vivir en una situación de total dependencia –emocional, sexual, económica y simbólica– de su marido no se queda callada y da su opinión.

En este sentido puede decirse que Isabel Cristina abarca un paradigma a la vez pre-feminista y feminista: por un lado carece de dependencia, por otro lado, se rehúsa a bajar la cabeza y a callarse. Durante toda la serie, y en particular durante los capítulos que ocurren en el búnker, Isabel es incesantemente tildada por casi todos los otros personajes tanto masculinos como femeninos, de histérica, loca y brava. No sólo tildada sino construida así: grita, patalea,

pelea, y movida por su instinto materno que le nubla el entendimiento, pone en alto riesgo las vidas de todos los del búnker en un momento en el cual enciende un teléfono para comunicarse con sus hijos. El hecho de que Isabel Cristina no acepte ciertos comportamientos de Pedro Pablo, en particular su infidelidad, la hacen invivible a los ojos de éste. Isabel descubre la existencia de Marcela justo antes de llegar al búnker, pero a pesar de que la vida de todos los que están allí corre peligro –tienen a todo el ejército rastreándolos– Isabel Cristina no para de cuestionar a Pedro Pablo y de hacer valer sus derechos. A la pregunta de Isabel a Pedro sobre cuánto “maldito” tiempo hace que está con Marcela, éste responde así:

No es maldito [...] es bendito porque esta mujer me ha dado la estabilidad emocional que vos nunca has podido darme por tu maldita inseguridad, tu maldita esquizofrenia, tus malditos celos...

Isabel es construida como una mujer insegura, esquizofrénica y celosa, porque se rehúsa a quedarse callada ante la flagrante y sistemática infidelidad de su marido. Pedro Pablo es claro en su juicio: él tuvo que encontrarse a otra mujer que lo deje ser y hacer, y que además se calle. La culpa de la infidelidad de Pedro Pablo, entonces, la tiene Isabel Cristina. Entra Marcela.

Marcela, por otro lado es más joven que Isabel Cristina, tiene estudios universitarios, es una periodista de renombre y un personaje público con conexiones importantes en la esfera política. Además de estar involucrada sentimentalmente con Pedro Pablo, Marcela está escribiendo un libro sobre él: es su biografía. En contraste con Isabel Cristina, Marcela abarca un paradigma feminista y post-feminista. Es una mujer que no sólo no está confinada a la esfera doméstica sino que tiene éxito e influencia en la esfera pública, que como hemos visto, está dominada por personajes masculinos. Esto implica que Marcela es una mujer *autónoma*, *empoderada* en términos económicos, sociales, políticos, y sexuales. También es una mujer con *agencia*, por ejemplo es ella quien se acerca inicialmente a Pedro Pablo. Además tiene capacidad de

*elección*, paradójicamente usada para someterse a cirugías plásticas a fin de convertirse en la encarnación de la mujer de los sueños de Pedro Pablo y empoderarse sexualmente respecto a él. Finalmente, y también en contraste con Isabel Cristina, Marcela es una mujer urbana y de tendencias cosmopolitas lo que pone en evidencia la cuestión de la clase social: mientras Isabel es de clase baja y lo asume, Marcela vive en un performance continuo de sujeto femenino de la clase media. Todo esto es puesto en evidencia en la construcción física de ambas: Isabel Cristina tiene gustos y estilos bastos –tiene una permanente, usa blusas simples de franela, bluyines, y tenis altos–, tiene un acento, un vocabulario y un modo de hablar que la ubican en las bajas esferas sociales. En una ocasión, Ofelia, la suegra de su hija que no sabe de su existencia, la confunde en el teléfono con la empleada del servicio. Marcela, en cambio, habla bien, escribe bien, usa ropa moderna y urbana, y se mueve con facilidad en las altas esferas sociales.

Marcela entonces es representada como la prueba de que los obstáculos que son el resultado de las inequidades de género han sido superados. Esto implica un reconocimiento tácito de avances feministas y una afirmación de que es por ello que el feminismo no se necesita más (como se dijo antes en la sección 2, una de las características del post-feminismo). Evidentemente todo esto es construido a nivel discursivo de manera implícita, porque la palabra feminista o feminismo nunca aparece en la serie. Sin embargo, al mismo tiempo que estas características son clave en la construcción del personaje de Marcela, hay otras que la encuadran dentro de las mismas estructuras sexistas, machistas y de dominación masculina que permean la serie y que ya se han discutido, y dentro las cuales se ubican los otros personajes “pre-feministas” de la serie. La más notoria de éstas es que toda la *autonomía*, la *agencia*, y el *empoderamiento* de Marcela son utilizados por ésta exclusivamente en función de Pedro Pablo. Aquí cabe la pregunta, que entre otras cosas es recurrente dentro de la misma narrativa, sobre qué hace una mujer como Marcela con un hombre como el capo. La respuesta tiene que ver

con un giro melodramático del libreto: Marcela se acercó a Pedro Pablo con el objetivo de infiltrar su organización y matarlo en venganza por el asesinato de su colega y prometido Eliécer Manchola, un asesinato ordenado por el mismo Pedro Pablo. Sin embargo, su plan resultó contraproducente porque, y esto es esencial en la construcción del personaje hiper-masculino que es Pedro Pablo, siendo éste el *hombre* que es –irresistible y todo poderoso– en lugar de vengar la muerte de Manchola, Marcela irremediablemente se enamora de él.

Así es que la “agencia” de Marcela es en primera instancia activada en función de un primer hombre –Manchola– por el cual está dispuesta a poner su vida y su trabajo en peligro; y en segunda instancia en función de un segundo hombre –Pedro Pablo– quien termina por convertirse en la única razón de su existir. Si bien al final de la serie, el capo eyecta a Marcela de su vida, durante toda la serie esta vivió y actuó exclusivamente en función de él, y en última instancia en función del hijo que espera de él.

De maneras distintas, es decir, a través de mecanismos tradicionales en el caso de Isabel Cristina, y de mecanismos modernos en el caso de Marcela, ambas mujeres terminan activamente siendo cómplices de su propio sometimiento –sujetos de su propia objetivación– y la razón para ello es el amor. He aquí uno de los elementos más esencializadores de la serie: todos estos sujetos femeninos –Isabel Cristina, Marcela y otros personajes como Julieta, Laura Montero, Luz Dary– son “mujeres de armas tomar”, mujeres que están dispuestas a todo en nombre del amor. Mientras que los sujetos masculinos creen en el poder y la justicia y se enfrentan hasta la muerte o el olvido por defender sus intereses, los sujetos femeninos creen en el amor y se enfrentan también hasta el encierro, la muerte o el olvido por amor a un hombre. Una vez más una organización de género esencialista, retrógrada y conservadora que alinea lo femenino con la naturaleza, y lo masculino con la cultura; lo femenino con la emoción/el amor, y lo masculino con el intelecto, es reforzada en extremo.

Nuevamente las subjetividades femeninas, incluso las que muestran agencia y autonomía, existen para y por el sujeto masculino, insertándose así en un rígido modelo de dominación masculina que no sólo no es cuestionado sino por el contrario reificado. Así esta organización estructural pone de relieve la ambivalencia entre lo tradicional y moderno, lo pre-feminista, lo feminista y lo post-feminista –que involucra elementos del feminismo y anti-feminismo– del que se habló más arriba. La cristalización dentro del paradigma post-feminista de ideas conservadoras y tradicionales con ideas modernas y cosmopolitas se evidencia en la manera en la que estos sujetos femeninos son construidos.

### **Bandidas**

Dado que los mundos delincuenciales de *El Capo* y de *El Cartel* son fundamentalmente mundos masculinos, las bandidas no abundan en estas dos series. De hecho cada serie cuenta con una bandida, ambas construidas como mujeres de armas tomar en el sentido figurado y literal de la expresión. Estos dos personajes son Amparo Cadena, de *El Cartel*, quien es definida inicialmente con base en sus roles de hermana de Oscar Cadena y esposa de Julio Trujillo, los dos capos más fuertes del Cartel del Norte, y que va cobrando prominencia hasta convertirse en jefe máximo del clan Cadena y una de las figuras más temibles en la guerra de carteles. El otro personaje es La Perris, de *El Capo*, sicaria y guardaespaldas de Pedro Pablo y su mano derecha, quien evoluciona de manera inversa a Amparo: al final de la serie deja las armas y sigue su rumbo lejos de la guerra del capo.<sup>8</sup> La Perris es una sicaria temeraria. Llegó a los servicios del capo tras haber pasado un test de rapidez y puntería de alta dificultad en el que venció a varios participantes –todos masculinos– que querían el puesto. La Perris es consistentemente representada como una mujer con carácter, que desconoce el miedo, fiel a su patrón pero –en contraste con Tato, otro de los guardaespaldas del capo– cuenta con la iniciativa y la inteligencia necesarias para tomar decisiones y valerse por

<sup>8</sup> En la segunda temporada La Perris regresa y es asesinada.

sí misma. La Perris se mueve en el bajo mundo con habilidad y sagacidad y es tan peligrosa, o más peligrosa, que cualquiera de los hombres que hacen parte de los círculos delincuenciales con los que tiene que enfrentarse.

Dada su condición de marginal, La Perris es el único personaje femenino que rechaza los códigos establecidos de feminidad. Su forma de caminar, de hablar y su lenguaje corporal distan de las representaciones hegemónicas de feminidad. Sus atributos –vestimentarios, gestuales y corporales– contrastan con los de los otros personajes femeninos. A esto se le adiciona que La Perris es construida verbalmente como lesbiana, punto importante porque su personaje, arguyo, se inscribe dentro de la narrativa de *El Capo* como argucia para abrir espacio a lo que Judith Halberstam denota como “fantasía de conversión heterosexual” (Halberstam, 2002, p.350). Cuando digo que la construcción de La Perris en tanto que lesbiana se hace verbalmente, me refiero a que su supuesto lesbianismo sólo se construye a través de la palabra, al mismo tiempo que en las pocas escenas sexuales que la involucran aparece en la cama con hombres. Sólo en una ocasión La Perris es puesta en escena en un acto sexual con una mujer: es cuando está encarcelada y “debe”, pues claramente no quiere, ceder a los avances sexuales de una reclusa para obtener favores que le puedan permitir llevar a cabo su escape.

El interés de desarrollar un aspecto de la narrativa en la dirección de la “fantasía de conversión sexual” está relacionado con la construcción de Pedro Pablo como un sujeto masculino con características inmanentes de *verdadero hombre*. Es decir, un sujeto masculino de un narcisismo exacerbado que, como sugiere Halberstam, juega un rol preponderante en este tipo de dramas de conversión puesto que “el protagonista nunca duda de su atractivo físico o de su derecho intrínseco al poder y la dominancia social y, particularmente, a todos los objetos sexuales disponibles” (2002, p.351). Esta lectura de La Perris explica entonces el hecho de que a pesar de que su conducta masculinizada contrasta con la feminidad de los otros sujetos

femeninos de la serie, La Perris tiene el pelo largo un elemento que cuestiona su masculinidad, y es delgada, muy atractiva. El pelo largo se erige entonces como el elemento clave de feminidad, incluso para aquellos sujetos que se posicionan en las márgenes de esa misma feminidad. En otras palabras, si La Perris no fuera femenina en ciertos aspectos, el capo no se sentiría atraído por ella. De esta manera el potencial subversivo de la construcción sexual y de género de la Perris se subvierte a sí mismo.

La conversión de la Perris, sin embargo, no está limitada al aspecto heterosexual, sino que incluye otros aspectos. Además de enamorarse de Pedro Pablo, La Perris también queda embarazada de él durante el único encuentro sexual que tienen, razón por la cual al final decide dejar la vida de sicaria. Pedro Pablo se erige entonces como el único hombre capaz de sacar a flote la *verdadera esencia de mujer* latente en La Perris: por un lado la encamina hacia la heterosexualidad, por el otro, la convierte en madre. Así, la agencia y el empoderamiento de la Perris son subvertidos por dos elementos complementarios que apuntan a su construcción esencialista en tanto que sujeto femenino: sujeto heterosexual y madre. Una vez más hay aquí una paradoja: La Perris “performa” su masculinidad cotidianamente<sup>9</sup> al mismo tiempo que es construida como un sujeto con una *esencia* femenina inmanente a la espera del *verdadero hombre* capaz de sacársela a flote.

La segunda bandida es Amparo, quien constituye el único personaje femenino interesante de *El Cartel*. Como se mencionó más arriba, el personaje de Amparo evoluciona de manera inversa al personaje de La Perris. Inicialmente Amparo es un personaje secundario supeditado a su hermano Oscar Cadena y a su marido Julio Trujillo, ambos jefes importantes en el Cartel del Norte. Debido a un proceso de negociación con la justicia, los dos hombres pasan una temporada en

<sup>9</sup> Esto es puesto en evidencia en la cárcel cuando para poder llevar a cabo un plan de escape La Perris, Isabel Cristina y Luz Dary deben inscribirse en un reinado. Aquí se ve a la Perris actuando una feminidad que le es extraña mientras Isabel y Luz la instruyen en cómo mover las caderas, sonreír y comportarse un poco “como mujer” (*El Capo*. Primera temporada 2009).

prisión y Amparo empieza a tomar prominencia. Una vez su hermano Oscar es asesinado durante su encierro, Amparo empieza a mostrar signos de independencia. Amparo mantiene una relación íntima con Silvio –su chofer– y, a medida que la relación avanza, su personaje se vuelve más complejo. En lugar de ser una mujer que gira en torno a hombres de poder, Amparo quiere tener poder y tomar decisiones. Todas sus decisiones son frías y certeras.

Para quitarse del camino a la esposa de Silvio –cuya existencia empieza a fastidiarla– Amparo decide matarla. Para esto la invita a comer, ordenándole al cocinero poner en su plato un veneno que le provoca un infarto. Después ordena a terceros el asesinato del cocinero. Como lo que quiere es convertirse en jefe del cartel y estar con Silvio –al menos temporalmente–, también envenena a Julio –su marido– mientras éste está en la cárcel. Ya con Julio fuera del camino, Amparo toma la jefatura de la sección del cartel que estaba bajo el ala de Oscar y de Julio. Deshace las obras de su marido, quien durante toda la serie fue representado como un narco bonachón, justo y generoso dentro de la organización: le quita las propiedades al hermano de Julio y lo manda a asesinar, exige a Samuel, otro miembro del mismo cartel, pagarle un dinero que supuestamente éste le debe y se ensaña contra todos los que se atreven a contrariarla. Una vez pierde el interés en Silvio, Amparo se involucra con Cabo, que de lavaperros<sup>10</sup> bajo las órdenes de Oscar escaló en la jerarquía hasta convertirse en uno de los más poderosos y peligrosos capos de la región. Esta alianza amorosa y de poder entre Cabo y Amparo resulta letal, desencadenando una guerra sin cuartel. A diferencia entonces de La Perris, que a pesar de su espíritu guerrero es mostrada como una persona noble, generosa y con instinto materno, Amparo es una mujer con ansias de poder, egoísta en extremo, que no flaquea ante nada, y que está dispuesta a todo para obtener lo que quiere.

<sup>10</sup> En el lenguaje del narcotráfico un lavaperros es un miembro de una organización mafiosa que se encuentra en el escalón más bajo de la jerarquía.

Ninguno de los sujetos femeninos discutidos en esta parte son representadas como víctimas o mujeres sumisas, sino como sujetos con agencia y cierto empoderamiento, es decir, como mujeres de armas tomar. Sin embargo, todas, a excepción de Amparo el único personaje que abre las opciones de subjetividad femenina a formas menos esencializadoras– organizan su agencia y dinamismo en función de un hombre, ya sea por amor a éste o por fidelidad a la noción de “familia”. De esta manera, el potencial de subversión de las normas de género de estos sujetos es neutralizado, y estas mujeres de armas tomar quedan reducidas a ser satélites en un mundo que gira en torno al poder masculino, y en el cual están destinadas a ser siempre personajes secundarios.

### A modo de conclusión

Las narco-ficciones televisivas son un terreno idóneo para investigar las representaciones y las configuraciones de género porque, construyen la masculinidad y la feminidad en formas que refuerzan la noción de diferencia sexual, tan central en sistemas de opresión sexual y de género. *El Capo* y *El Cartel* refuerzan un sujeto masculino “alfa” cuyo valor es altamente dependiente del poder –simbólico y material– sobre *otros* sujetos masculinos y sobre *todos* los sujetos femeninos. La conjunción de esta masculinidad con un enfoque esencialista a la identidad de género en el sistema de sexo/género tradicional de estas narrativas también garantiza el éxito sexual para los sujetos masculinos. Como resultado, los personajes femeninos son frecuentemente seducidos por el poder simbólico y material detenido por las figuras híper-masculinas de estos capos.

De esta manera, dado que el anti-héroe está en el centro de la historia, el sujeto femenino es mayoritariamente construido como su contrapartida, apoyando así un discurso tradicional donde las mujeres son sólo consideradas en tanto que compañeras de los hombres. Esta representación de “hombres” y “mujeres” en tanto que opuestos ignora que más que una función de diferencias materiales, las diferencias sexuales están también marcadas y formadas por prácticas discursivas

(Butler, 1993). Paradójicamente, la construcción de sujetos tanto femeninos como masculinos en estas narco-ficciones es altamente dependiente de esas mismas prácticas discursivas y de *performance*, como en el caso de Pedro Pablo y de La Perris. Finalmente, y como se dijo en la introducción, en lugar de subvertirlo, las narco-

ficciones televisivas exploradas en este artículo refuerzan un discurso hegemónico conservador y retrógrado que reifica un sistema de sexo/género arcaico –patriarcal– donde el sujeto femenino es confinado a la esfera doméstica mientras el masculino ostenta el poder.

## Referencias

- Beasley-Murray, Jon. (2001). "Introduction: In Argentina". In: Beatriz Sarlo, ed. *Scenes from Postmodern Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press. pp. vii–xix.
- Braithwaite, Ann. (2002). "The personal, the political, third-wave and postfeminisms". *Feminist Theory* 3.3, pp. 335–344.
- Brantlinger, Patrick. (1990). *Crusoe's Footprints: Cultural Studies in Britain and America*. New York: Routledge.
- Brooks, Ann. (1997). *Postfeminisms: Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. (1988). "Performative Acts and Gender Constitution". In: *Theatre Journal* 40, pp. 519–531.
- Butler, Judith. (1993). *Bodies That Matter*. New York and London: Routledge.
- Butler, Judith. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Second Edition. New York & London: Routledge.
- Castellanos, Gabriela. (2006). "La "segunda ola" del feminismo en Cali: Algunas reflexiones y un breve testimonio". *Sexo, género y feminismo. Tres categorías en pugna*. Cali: Universidad del Valle, septiembre de 2006.
- Douglas, Susan J. (2010). *Enlightened Sexism. The Seductive Message that Feminism's Work is Done*. New York: Times Books.
- Foucault, Michel. (1975). *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- Franco, Jean. (1988). "Beyond Ethnocentrism: Gender, Power, and the Third-World Intelligentsia". In: *Marxism and the Interpretation of Culture*. Champaign, Ill.: University of Illinois Press.
- Franco, Jean. (1989). *Plotting women: Gender and Representation in Mexico*. New York: Columbia University Press.
- Freccero, Carla. (1999). *Popular culture: An Introduction*. New York: New York University Press.
- García Canelini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- García Canelini, Néstor. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- Genz, Stéphanie. (2009). *Postfemininities in Popular Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Gill, Rosalind. (2007). "Postfeminist Media Culture". *European Journal of Cultural Studies* 10.2, pp. 147–166.
- Halberstam, Judith. (2002). "The Good, the Bad, and the Ugly: Men, Women, and Masculinity". In: *Masculinity Studies and Feminist Theory*. Ed. by Judith K. Gardiner. New York: Columbia University Press.
- Hall, Stuart. (1997). "The Work of Representation". In: *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. Ed. by Stuart Hall. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- hooks, bell. (1984). *Feminist Theory: From Margin to Center*. Cambridge, MA: South End Press.
- Jones, Steven. (2006). *Antonio Gramsci*. Routledge Critical Thinkers. London: Routledge.
- Kimmel, Michael. (2005). "Globalization and Its Mal(e)contentments: The Gendered Moral and Political Economy of Terrorism". In: *Handbook of Studies on Men & Masculinities*. Ed. by Michael S. Kimmel, Jeff R. Hearn, and Robert W. Connell. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Lamus Canavate, Doris. (2009). "La transgresión de la cultura patriarcal: Movilización feminista en Colombia (1975-1995)". *La manzana de la discordia* 2.8, pp. 71–85.
- Martín Barbero, Jesús. (1992). "Transformaciones del género: de la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana". In: *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Ed. by Jesús Martín Barbero and Sonia Muñoz. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Martín Barbero, Jesús. (2000). "Televisión y literatura nacional". In: *Literatura y cultura. Hibridez y alteridades. Narrativa colombiana del s. XX*. Ed. by M. Jaramillo. Article found online at [www.mediaciones.net](http://www.mediaciones.net). Ministerio de Cultura.
- Masiello, Francine. (2001). *The Art of Transition: Latin American Culture and Neoliberal Crisis*. Durham/London: Duke University Press.
- McRobbie, Angela. (2004). "Post-Feminism and Popu-

- lar Culture”. *Feminist Media Studies* 4.3, pp. 255–264.
- McRobbie, Angela. (2005). *The Uses of Cultural Studies*. London: Sage Publications.
- McRobbie, Angela. (2009). *The Aftermath of Feminism: Gender, Culture and Social Change*. London: Sage.
- Mulvey, Laura. (1975). “Visual Pleasures and Narrative Cinema”. In: *Screen* 16.3, pp. 19–28.
- Negra, Diane. (2009). *What a Girl Wants?: Fantasizing the Reclamation of Self in Postfeminism*. New York and London: Routledge.
- RAE (2013). *Diccionario de la Lengua Española*. RAE. Recuperado de: <http://www.rae.es/rae.html>.
- Revista *Semana* (Aug. 2009). *Gustavo Bolívar: A la guillotina con Gustavo Gómez*. <https://blogvalenato.wordpress.com/page/131/?dur=1076>
- Revista *Semana* (2012). *Griselda Blanco, tan cruel como Escobar*. Recuperado de: <http://www.semana.com/nacion/articulo/griselda-blanco-tan-cruel-como-escobar/264426-3>.
- Rubin, Gayle. (2004). “The Traffic in Women”. In: *Literary Theory: An Anthology*. Ed. by Julie Rivkin and Michael Ryan. Oxford: Blackwell.
- Sarlo, Batriz. (2001). *Scenes from Postmodern Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Storey, John. (2009). *Cultural Theory and Popular Culture: an Introduction*. London and New York: Routledge.
- Wills Obregón, María Emma. (2007). *Inclusión sin representación: La irrupción política de las mujeres en Colombia 1970 - 2000*. Bogotá: Grupo Editorial Norma.
- Telenovelas**
- El Capo. Primera temporada* (2009).
- El Cartel de los Sapos, la serie. Primera temporada* (2008).



Norby Cruz “Agitación” Carboncillo 50 x 35