



# **CUADERNOS DE HUMANIDADES N° 35**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA  
FACULTAD DE HUMANIDADES**

**2022**

**DOSSIER**

**MUJERES EN EL NARCO: ENTRE EL ESTEREOTIPO Y LA SUBVERSIÓN**

ISSN 2683-782x (En línea)

# **CUADERNOS DE HUMANIDADES N° 35**

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA  
FACULTAD DE HUMANIDADES  
2022**

**COMISIÓN DE BIBLIOTECA  
Y PUBLICACIÓN DE LOS  
CUADERNOS DE HUMANIDADES**

1

© Cuadernos de Humanidades es una publicación anual de la Comisión de Biblioteca y Publicación de los Cuadernos de Humanidades de la FACULTAD DE HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA.

Edición en línea: ISSN 2683-782x

Domicilio Editorial: Avda. Bolivia 5150 (4400) Salta - Argentina  
Tel: 54-0387-425-5457/5480



Esta obra se publica bajo licencia de Creative Commons 4.0 International (Atribución – No Comercial – Compartir Igual)

**Edición a cargo de Betina Campuzano**

**Corrección de textos: Estela Picón**

**Traducción de resúmenes: Laura Bottiglieri**

**Diseño y diagramación: María Noelia Mansilla Pérez y Víctor Enrique Quinteros**

# **UNIVERSIDAD NACIONAL DE SALTA**

Ing. Daniel HOYOS  
**Rector**

Cr. Nicolás INNAMORATO  
**Vice Rector**

## **FACULTAD DE HUMANIDADES**

Dra. Mercedes Celia VÁZQUEZ  
**Decana**

Lic. Gabriela CARETTA  
**Vice-Decana**

Prof. Karina CARRIZO ORELLANA  
**Secretaria Académica**

Dra. Irene LÓPEZ  
**Secretaria Administrativa**

Mg. Ariel DURÁN  
**Secretario Técnico**

**Cuaderno de Humanidades N° 35**  
ISSN 2683-782x (En línea)

## COMITÉ EDITORIAL

**Editora Académica** Betina Sandra Campuzano  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Directora** Laura Inés Bottiglieri  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Coordinadora** Laura Leticia Marziano  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Escuela de Antropología** Virginia Sosa  
Universidad Nacional de Salta, Argentina  
José Miguel Naharro  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Escuela de Ciencias de la Comunicación** Sergio Grabosky  
Universidad Nacional de Salta, Argentina  
Fedra Aimetta  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Escuela de Ciencias de la Educación** Ana Laura Mercader  
Universidad Nacional de Salta, Argentina  
María Alejandra Rueda  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Escuela de Filosofía** Mariela Vargas  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Escuela de Historia** Gustavo Parrón  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Escuela de Letras** Estela Picón  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Departamento de idiomas** Laura Inés Bottiglieri  
Universidad Nacional de Salta, Argentina  
Laura Leticia Marziano  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Biblioteca y Hemeroteca de Humanidades** Silvia Leonor Miranda  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

## Comité Científico

**Susana Barco**

Universidad Nacional del Comahue,  
Argentina

**Francisco Naishtat**

Universidad de Buenos Aires,  
CONICET, Argentina

**Tatiana Navallo**

Universidad de Montreal, Canada

**Lila Perrén de Velasco**

Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina

**Omar Rincón**

Universidad de los Andes, Colombia

**Adriana Patricia Ronco**

Centro Universitário Augusto Motta  
UNISUAM, Brazil

**Adriana Stagnaro**

Universidad de Buenos Aires,  
Argentina

**Jorge Steiman**

Universidad Nacional de San Martín,  
Argentina

**César Tcach**

Universidad Nacional de Córdoba,  
CONICET, Argentina

**Daniel Weidner**

Humboldt Universität zu Berlin, ZfL  
Berlin (Zentrum für Literatur und  
Kulturforschung), Germany

**María Inés Mudrovcic**

Universidad Nacional del Comahue,  
CONICET, Argentina

**Jorge Martínez**

Universidad Nacional de Tucumán,  
CONICET, Argentina

**Mauro Mamani Macedo**

Universidad Nacional Mayor de San  
Marcos, Peru

**Gloria Edelstein**

Universidad Nacional de Córdoba,  
Argentina

**Gonzalo Espino Relucé**

Universidad Nacional Mayor de San  
Marcos, Peru

**Francisco Miguel Espino Jiménez**

Universidad de Córdoba, Spain

**Alejandro Espinosa Yáñez**

Universidad Autónoma Metropolitana  
-Unidad Iztapalapa-, Mexico

**Álvaro Fernández Bravo,**

Universidad de San Andrés, CONICET,  
Argentina

**Manuel Fernández Cruz,**

Universidad de Granada, Spain

**Leonardo Funes,** Universidad de

Buenos Aires, CONICET, Argentina

**Mercedes Leal,** Universidad Nacional  
de Tucumán, Argentina

**James Loucky,** Western Washington  
University, United States

**María Eduarda Mirande,**

Universidad Nacional de Jujuy,  
Argentina



**Diseño y Diagramación** María Noelia Mansilla Pérez  
Víctor Enrique Quinteros

**Corrección de textos** Estela Picón  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Traductores** Ángeles Urrizaga  
Universidad Nacional de Salta, Argentina  
Laura Inés Bottiglieri,  
Universidad Nacional de Salta, Argentina

**Evaluadores del Dossier N° 35** Dra. María José Barros Cruz  
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile  
Dr. Omar Rincón  
Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia  
Dra. Itzelín Mata  
ITESO, Universidad Jesuítica de Guadalajara, Méjico  
Dr. Felipe Oliver Fuentes  
Universidad de Guanajuato, Méjico  
Dra. América Becerra  
Universidad Autónoma de Nayarit, Méjico  
Dr. Daniel Gutiérrez Trápaga  
UNAM, Universidad Nacional Autónoma de Méjico, Méjico  
Dra. Mayra Borbón  
UAM, Universidad Autónoma Metropolitana, Méjico  
Mtra. Anastasia Ayasi  
Columbia University, New York, Estados Unidos  
Dra. Liliana Falcón  
Colegio de la Frontera Norte, CONACYT, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, Baja California, Méjico

**Dr. Miguel Cabañas**

Michigan State University, Estados Unidos

**Dr. Ramón Gerónimo Olvera**

Universidad Autónoma de Chihuahua,  
Méjico

**Dr. Vladimir Guerrero**

Universidad Autónoma de Chihuahua,  
Méjico

**Dra. Tatiana Navallo**

Universidad de Montreal, Canadá

**Mtra. Silvana D'Ottone**

Universidad Católica de Chile, Chile

**Dr. Dámaso Rabanal**

Universidad de Valdivia, Chile

**Dr. Hugo Del Castillo Reyes**

UNAM, Universidad Nacional Autónoma  
de Méjico, Méjico

**Dr. Danilo Santos**

Universidad Católica de Chile, Chile

**Dra. Deborah Saientz**

Universidad Nacional de Tucumán,  
Argentina

**Dra. Carolina Abdala**

Universidad Nacional de Tucumán,  
Argentina



# ÍNDICE

## DOSSIER

### MUJERES EN EL NARCO: ENTRE EL ESTEREOTIPO Y LA SUBVERSIÓN

Coordinado por **Ainhoa Vásquez Mejías** e **Ingrid Urgelles Latorre**

Presentación	13
Mujeres en el narco: entre el estereotipo y la subversión <i>Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre</i>	
Mujeres víctimas y mujeres empoderadas en la narcocultura audiovisual popular <i>Gabrielle Pannetier Leboeuf</i>	31
El “no femenino” en la narcoserie La Reina del Sur <i>Jacqueline Johana Peña Cañas</i>	49
Prepagos transatlánticas: emancipación y trabajo sexual en Sin tetas no hay paraíso <i>Anaïs Ornelas Ramírez</i>	67
Buchonas y empoderamiento distópico: el caso de Fernanda y Anita como las novias en el narcotráfico <i>Catalina Gallardo Arenas</i>	83
La subversión femenina en el mundo del narco en Perra Brava de Orfa Alarcón <i>Mónica Torres-Torija</i>	97
El dolor y los dilemas éticos de Anita en Pistoleros de Paula Castiglioni <i>Melina Armenta Salazar</i>	110
Jefas de perfil bajo en el narcomundo: El caso de la “invisible” Loles <i>Alejandra León Olvera</i>	122

## ARTÍCULOS

Formación de postgrado en docencia: un ámbito de reflexión sobre la práctica profesional <i>María Alejandra Rueda</i>	136
--	-----

## RESEÑAS

Historia y justicia. Cultura, política y sociedad en el Río de la Plata (Siglos XVI-XIX) Barrera, Darío. Prometeo. Buenos Aires. 2019. 739 páginas **154**  
*Facundo José Maiza*

La sombra de Orión. Montoya, Pablo. Penguin Random House Grupo Editorial. Bogotá. 2021. 436 páginas **156**  
*Eluney Vargas Fonseca*

## CONTENTS

### DOSSIER

#### THE WOMEN OF THE NARCO WORLD: BETWEEN THE STEREOTYPE AND THE SUBVERSION

Coordinated by **Ainhoa Vásquez Mejías** and **Ingrid Urgelles Latorre**

Foreword	13
The Women of the Narco World: between the Stereotype and the Subversion <i>Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles Latorre</i>	
Victimized and Empowered Women in Popular Audiovisual Narcoculture <i>Gabrielle Pannetier Leboeuf</i>	31
The Feminine “No” in the Narcoseries La Reina del Sur <i>Jacqueline Johana Peña Cañas</i>	49
Transatlantic Prepagos: Emancipation and Sex Work in Sin tetas no hay paraíso <i>Anaïs Ornelas Ramírez</i>	67
Girlfriends, Buchonas and Dystopian Empowerment: The Case of Fernanda in Perra Brava, and Anita in Pistoleros <i>Catalina Gallardo Arenas</i>	83
The Subversion of Women in the World of Drug Trafficking in Perra Brava by Orfa Alarcón <i>Mónica Torres Torija G.</i>	97
Anita’s Pain and Ethical Dilemmas in Pistoleros by Paula Castiglioni <i>Melina Armenta Salazar</i>	110
Low-Profile Female Bosses in the Narco World: The “Invisible” Women of the Organizations <i>Alejandra León Olvera</i>	122

### ARTICLES

Postgraduate in teacher training: an area of reflection professional practice <i>María Alejandra Rueda</i>	136
---	-----

## REVIEWS

- History and justice. Culture, politics and society in the Río de la Plata (16th - 19th centuries) Barrera, Darío. Prometheus. Buenos Aires. 2019. 739 pages  
*Facundo José Maiza* **154**
- The Shadow of Orion. Montoya, Pablo. Penguin Random House Grupo Editorial. Bogotá. 2021. 436 pages  
*Eluney Vargas Fonseca* **156**

**DOSSIER**  
**MUJERES EN EL NARCO: ENTRE EL  
ESTEREOTIPO Y LA SUBVERSIÓN**

## PRESENTACIÓN

# Mujeres en el narco: entre el estereotipo y la subversión

## FOREWORD

### The Women of the Narco World: Between the Stereotype and the Subversion

Ainhoa Vásquez Mejías\*  
Ingrid Urgelles Latorre\*\*

#### Las mujeres en el narcomundo: el estereotipo

Las mujeres hemos estado irremediabilmente atrapadas en estereotipos. Como señalaba Marcela Lagarde ([1990] 2005) en su libro *Los cautiverios de las mujeres*, hemos sido encerradas en una identidad creada por otros que nos define como sumisas, ingenuas, tiernas y pasivas. Más importante que todo lo anterior, una subjetividad que se nos construye a partir de la dependencia y que ha provocado que se nos mantenga excluidas de los espacios de decisión y de los pactos patriarcales, pues siempre hay otros dispuestos a hablar y resolver sin considerar nuestra voz y nuestras acciones. El negocio del narcotráfico es justo uno de esos pactos patriarcales de los que hemos sido relegadas. El estereotipo de género implica que las mujeres somos incapaces de ejercer violencia, a menos que estemos locas (otro cautiverio), mientras son ellos a los que se les permite actuar con agresividad y participar en este tipo de grupos donde pueden demostrarles a los otros hombres sus capacidades de dominio, poder, astucia y valentía.

El narcotráfico es un mundo de hombres o, al menos, es lo que nos han hecho creer. Nombres masculinos tenemos por montones: Pablo Escobar, Amado Carrillo Fuentes, Miguel Ángel Félix Gallardo, Rafael Caro Quintero, Joaquín Guzmán Loera y una lista interminable de capos y sicarios que, además, han sido elogiados en múltiples representaciones culturales: son protagonistas de narcocorridos, narcopelículas, narcoseries, etc. Ellos son los meros machos que desafían las normas, al Estado, violentos pero solidarios con sus pueblos, la imagen perfecta de bandidos generosos y/o justicieros.

---

\*México. Universidad Nacional Autónoma de México. Doctora en Literatura Latinoamericana por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora e investigadora del Colegio de Letras Hispánicas y miembro del Sistema Nacional de Investigadores Mexicanos. Coinvestigadora del Proyecto Fondecyt N°1220316 “El relato narcoandino: narrativas del narcotráfico en la triple frontera de Chile, Perú y Bolivia”. [ainhoavasquez@filos.unam.mx](mailto:ainhoavasquez@filos.unam.mx)

\*\*Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. Abogada y Doctora en Literatura Latinoamericana. Profesora Asistente Adjunta. Coinvestigadora del Proyecto Fondecyt N°1220316 “El relato narcoandino: narrativas del narcotráfico en la triple frontera de Chile, Perú y Bolivia”. Miembro del Grupo de Investigación “Intertextos entre el Derecho y la Literatura” del Colegio de Jurisprudencia de la Universidad San Francisco de Quito. [igurgell@uc.cl](mailto:igurgell@uc.cl)

De las mujeres, en cambio, sabemos muy poco. Siempre relegadas al ámbito doméstico, a la mayoría las identificamos como novias, esposas, amantes y madres de estos narcos poderosos. Cautivas en el rol pasivo de objeto sexual y familiar, siempre dependiente de los hombres y sin posibilidad de rebelarse contra este estereotipo.

Esa es la imagen que nos han vendido los medios y que hemos terminado por creer y aceptar. También lo han creído las mismas mujeres que nacen en el seno de una narcocultura, pues ven que son ellos los que dominan por completo el negocio. Así lo explica, por ejemplo, Regina, una mujer sinaloense, en entrevista con Ernestina Lizárraga y Beatriz Yazuko (2018):

pues sí, pero yo lo que veo, por ejemplo, cuando yo estaba más chica, lo que si yo me daba cuenta era que en mi mente, mi mente siempre, crearon la imagen o la idea de que las drogas eran para los hombres (En su rostro hace una expresión que parece indicar nunca se creyó lo anterior), eran para los hombres, eran los hombres eran los que traficaban, los hombres las consumían, e nunca las vi (*sic*), a pesar de que vivíamos en un contexto de que con drogas, nunca las conocí; siempre tuvo mi papá la precaución de no involucrarnos en un trato directo pues, aparte que éramos chicos, a pesar de que siempre sus amigos en casa, siempre cuidó mucho ese punto él (p. 29).

De esta forma, pareciera que las mujeres, por más que nazcan en un ambiente vinculado al narcotráfico, como es el caso de Sinaloa, siguen siendo excluidas de este mundo y solo definidas por subordinación a los hombres que las rodean. A ellas se les permitiría un movimiento muy reducido en los espacios criminales, siempre asociadas a los hombres como sus esposas, hijas o amantes. Baste revisar el libro *Las jefas del narco* (2012), coordinado por Arturo Santamaría y que en su subtítulo promete contarnos sobre mujeres que han ascendido en el crimen organizado y que, en realidad, no se despegan del estereotipo de un sujeto femenino dependiente del masculino. Es decir, lejos de realmente ostentar el título de jefas, son personajes que han logrado obtener algo de autoridad en el narcomundo gracias a que ciertos hombres, con quienes tienen alguna relación amorosa o filial, han aceptado compartir el poder con ellas.

Ya lo decía Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca Córdoba (2016), así como Liliana Ovalle y Corina Giacomello (2006), resulta casi imposible, y con mayor razón en el mundo criminal, desaparecer la imagen de bondad de las mujeres. Incluso parece inconcebible ponderar a mujeres que no sean sumisas, sacrificadas y abnegadas, sin agencia. Coherente con ello, las mujeres en el narcotráfico siguen siendo relegadas a cumplir con funciones muy limitadas que incluyen ser algo de alguien poderoso o víctimas del negocio, el eslabón más débil y sacrificable que ingresa por decisión de otros, nunca por voluntad propia. Subyace en esto la teoría

...de que las mujeres no participan de forma voluntaria y protagónica en el crimen y menos en acciones violentas relacionadas con este fenómeno, pues se espera de ellas un comportamiento ajustado a los cánones patriarcales, que establecen que los liderazgos y las acciones violentas son asunto de hombres. (Tickner et al., 2020, p. 29).



Así, los escasos papeles que pueden desempeñar son el de burreras o mulas (quienes ponen su cuerpo para trasladar la droga y muchas veces mueren producto de ello<sup>1</sup>), madres (que entran al negocio porque tienen hijos que mantener), esposas<sup>2</sup> o amantes<sup>3</sup> y esclavas sexuales. En algunos casos, principalmente cuando ya han cumplido con el rol de sexoservidoras por mucho tiempo, se las relega a otros ámbitos en que son, aun, más vulnerables: “se convierten en seres desechables, sicarias, pasadoras de droga, halcones, cobradoras de extorsión, emboscadoras de vehículos oficiales” (Balderas, 2016, p. 5). Cuando logran un poco de dominio, quizás puedan liderar algún grupo de sicarios (Maya Lozano, 2015, p. 2), sin embargo, esto no es algo común y ellas, las sicarias, vuelven a ser relegadas al cautiverio simbólico al que referíamos respecto a Marcela Lagarde. Tal como ha trabajado Sayak Valencia (2016), el sujeto femenino dentro de la narcocultura sigue estando atrapada y excluida en ámbitos estereotípicos, en estos cautiverios de las mujeres, como madre y/o esposa, como prostituta (buchonas) o loca (sicarias).

Quizás, dentro de estos múltiples roles de subordinación que cumplen, sean las buchonas y las sicarias quienes tengan mayor agencia, pues, al menos, pareciera que ingresan al narcomundo producto de una decisión más consciente y no porque otros las obliguen. Alejandra León (2019) define a las buchonas como mujeres que: “tienen un tipo de estética y corporalidad muy definida; sus cuerpos pueden estar intervenidos quirúrgicamente y/o sometidos a tratamientos de belleza, esto con la finalidad de que cumplan con el estereotipo de mujer deseada dentro de la cultura del tráfico de drogas” (p. 32). Si bien dependen de un hombre en lo económico, ya que no dejan de ser amantes, novias o esposas de los narcos poderosos, saben que su cuerpo es capital erótico (León, 2019) y, por tanto, una herramienta para adquirir capital económico y cultural (Mata, 2013). Las sicarias, por otra parte, adquieren un rol más activo dentro del narcomundo porque no necesariamente están subordinadas a otros sujetos masculinos y, además, ejercen violencia, algo que no ocurre en ninguno de los otros papeles asignados tradicionalmente. Estos casos, por supuesto, son muchos más escasos que todos los anteriores.

Las buchonas y las sicarias desafiarían, entonces, en cierta forma, los roles asignados estereotípicamente a las mujeres que ingresan en el narcomundo, porque tienen una mayor agencia y porque no son involucradas por otros hombres, sino que entran por su propia voluntad. No obstante, es necesario entender que todo esto no es más que una representación, ya que en la realidad existen muchas mujeres que deciden cumplir un papel activo dentro del narcotráfico sin intervención de terceros. Señala Judith Acosta (2012) que,

---

<sup>1</sup> “Se tratan de “correos humanos” que transportan los estupefacientes de un lado a otro, y que constituyen el eslabón más débil o de mayor subordinación dentro la cadena del narcotráfico” (Tickner et al., 2020, p.15).

<sup>2</sup> “La mujer se ve obligada, en la mayoría de los casos, a proseguir con el negocio del marido porque es la fuente de ingresos que sostiene a la familia” (Santamaría, 2012, p.45). Es decir, incursionan en el negocio porque sus parejas las involucran, no por deseos propios.

<sup>3</sup> “En muchos casos son las parejas sentimentales – principalmente hombres– quienes reclutan a las mujeres para empezar a delinquir, generando así una motivación atada a una relación emocional” (Tickner et. al., 2020, p.11).

El principal hallazgo que surgió a partir de las entrevistas realizadas es que las mujeres que trafican drogas no siempre lo hacen impulsadas por una pareja sentimental. De las doce mujeres entrevistadas, sólo cuatro fueron introducidas al narcotráfico por hombres, tres por su pareja sentimental y una más por amistades del sexo masculino. Lo anterior permite desmitificar la idea de que una pareja sentimental siempre es la causa principal de la participación femenina en este tipo de delitos (p.135).

Un segundo hallazgo interesante en la tesis de Acosta es que varias de las mujeres entrevistadas fueron invitadas por otras mujeres. Ello implica asumir un nuevo rol de las mujeres en el crimen organizado y del que muy poco se conoce y refiere. Las mujeres también pueden ser victimarias y ser ellas las instigadoras para que otras ingresen al narcomundo. Estas interpretaciones más recientes estarían ya resquebrajando “dos suposiciones dominantes acerca de la incidencia de las mujeres en el crimen organizado: que estas solo ejercen roles subordinados y por obligación, y que si cometen actos violentos no es por decisión autónoma sino por manipulación, control por parte de los varones, o alguna desviación emocional.” (Tickner et al., 2020, p. 7). Aumentar sus ingresos, probarse a sí mismas que son capaces de realizar ciertas actividades, poner a prueba sus límites y su valentía, entre otras razones del tipo, son también frecuentes en las mujeres al momento de decidir ingresar al crimen organizado (Acosta, 2012). Es por ello que ha llegado el momento de ir más allá de la superficie y reconocer que también las mujeres son propietarias de la violencia, que tienen agenciamiento y que, muchas veces, pueden ejercer el rol de victimarias, actuar con violencia y resaltar en el crimen organizado. Esto es algo que se está visibilizando actualmente, pero no es algo nuevo.

## Las mujeres en el narcomundo: la subversión

“Las mujeres en el narcotráfico cumplen con diferentes roles y en muchas ocasiones son algo más que ‘víctimas’” (Fernández, 2014, p. 2). Esta sentencia de Juan Antonio Fernández que podría resultar obvia, en realidad no lo es. Como hemos venido refiriendo, el estereotipo de género implica reproducir también el estereotipo de género en las mujeres involucradas en el mundo del narco. Así, lo común es considerar que cualquier sujeto femenino que se acerque a las filas del crimen organizado lo hará por amor, por lazos familiares, por necesidades económicas extremas, es decir, sin voluntad propia. Lo segundo es que siempre, irremediablemente, terminará siendo víctima de ello, pues el rol pasivo implica que jamás actúe con violencia. La historia, en cambio, nos demuestra todo lo contrario, ya que tenemos más de un caso de mujeres poderosas que han sido líderes del negocio y sin estar subordinadas a los capos machos.

Nos remontamos a los lejanos principios del siglo XX en Ciudad Juárez. Ignacia Jasso “La Nacha”, a pesar de ser inicialmente reconocida por ser la esposa de un líder, Pablo González, “El Pablote”, conocido como el “Rey de las drogas”, pronto trazó su propia historia. Cuando el Pablote fue asesinado en 1930 fue ella quien tomó las riendas de lo que años después se convertiría en un incipiente cártel de Juárez; lo que, a opinión del académico Juan Carlos Ramírez-Pimienta (2021), es signo inequívoco de que ella era el cerebro de la organización desde antes de la muerte de su esposo (p. 243). “La Reina de

la morfina”, como fue conocida la Nacha era, en realidad, mayormente una distribuidora local. Como señala Ramírez-Pimienta (2021),

me parece que la empresa de Jasso funcionaba más como una suerte de expendio donde adquirir droga en México, una tiendita. Ahora bien, tal vez el epíteto de tiendita no haga justicia a la magnitud del negocio de la Nacha y, en ese sentido, quizá sea más certero hablar de una suerte de bodega que igual vendía al mayoreo que al menudeo. Es decir, no es tanto que ella o su organización enviaran la droga a Estados Unidos, sino que los compradores cruzaban hacia Ciudad Juárez para surtirse (p. 287).

Una de las razones por las que “La Reina de los criminales”, otro de los apodos que le puso la prensa de la época, tuvo tal éxito y logró operar durante tantos años, fue por la protección recibida por agentes estatales. Policías y personeros del gobierno protegían su negocio a cambio de una cuantiosa cantidad de dinero (Fernández, 2014). Este detalle no es menor, pues, en palabras de Ramírez-Pimienta (2021), ello implicó que Ignacia Jasso descubriera muy tempranamente cuál era el papel que debía jugar en la narcocultura y en la frontera, sacando provecho de sus relaciones con autoridades de diversos niveles para garantizar su impunidad (p. 298). Esto le permitió continuar con el negocio durante muchas décadas, ya que, incluso cuando fue encarcelada en las Islas Marías, su socia Consuelo Sánchez y sus hijas pudieron seguir operando el negocio sin contratiempos (Fernández, 2014, p. 3). La Nacha murió en libertad ya muy vieja, pero siguió vendiendo droga en Ciudad Juárez hasta el último de sus días (Santamaría, 2012, p. 31).

Aunque indudablemente la vida de “La Reina de la morfina” daría para, al menos, una serie de Netflix, su historia no ha sido aún lo suficientemente representada. En el narcocorrido “El corrido del hampa” (1935), se la menciona de esta manera: “También la Nacha mentada,/que ha sido una hembra muy fina,/la ley no la ha desterrado,/siempre en Juárez se ha quedado/traficando la morfina” (citado en Ramírez-Pimienta, 2021, p. 313). También esta hembra muy fina fue personaje de la película *Toke*, dirigida por John McDougal en 1973; sin embargo, tal como en el narcocorrido solo es un personaje secundario, entre los múltiples criminales que se retratan para hablar de la frontera. A pesar de la importancia que esta mujer tuvo para la incipiente narcocultura, y su posición de liderazgo, permanece mayormente invisibilizada, apenas como una mención recurrente en libros sobre la historia del crimen organizado.

María Dolores Estévez Zulueta, “Lola la Chata”, es otra de las mujeres jefas de las que hemos escuchado mucho, pero no se ha profundizado nada. “La reina del hampa en México”, como fue apodada por la prensa de la época, comerciaba cocaína y marihuana en el barrio de La Merced, en la Ciudad de México. Indica Santamaría (2012) que fue su esposo quien la inició en la compraventa de coca, pero que ella pronto lo sobrepasó por su talento para los negocios (p. 31). Según Fernández (2014), en cambio, se involucró en el negocio de las drogas porque era hija de una narcotraficante de morfina y marihuana. Agrega, además, que, durante el período de la Revolución, Lola se fue a Ciudad Juárez, donde aprendió del tráfico internacional, aunque luego regresó a la Ciudad de México con los conocimientos necesarios para levantar su propio negocio (p. 3).

Estévez Zulueta, al igual que “La Nacha”, mostró un talento especial para saber con quién relacionarse y dónde buscar protección para operar sin grandes dificultades. Su segundo esposo fue un expolicía, que para Santamaría (2012) se llamaba José Trinidad Jaramillo y para Fernández (2014), Enrique Jaramillo. Asegura Fernández que este exagente era ya un exitoso narcotraficante con sede en Pachuca, lo que permitió ampliar la red de contactos. Además, su posición como antiguo policía también le favoreció en cuanto a la impunidad de la que gozó durante mucho tiempo. A pesar de ello, en 1945 “el Presidente Manuel Ávila Camacho promulgó un decreto para la Secretaría de Gobernación y organismos policiacos de todo México, con el fin de que arrestaran a la enemiga pública número uno” (Fernández, 2014, p. 2). Ello le valió estar presa en las Islas Mariás, aunque fue liberada años después, para volver a ser arrestada y trasladada a la Cárcel de Mujeres, donde finalmente murió. En los períodos que pasó en la cárcel, y posterior a su muerte, fueron sus hijas las que siguieron con el negocio: “Con el tiempo, las hijas de éstos y el resto de la familia siguieron sus pasos; de ahí surgieron tres generaciones de mujeres narcotraficantes” (Fernández, 2014, p. 3); sin embargo, tampoco tenemos mayores referencias respecto a Lola o a ellas. Como representación solo nos queda como personaje secundario de la novela *Cities of the Red Night* (1981) de William Burroughs.

Según Santamaría (2012), Manuela Caro fue la primera y la más importante jefa del narco en Sinaloa durante los años cuarenta (p. 31) y la iniciadora de la estirpe de los Caro, que posteriormente se haría muy célebre por Rafael Caro Quintero. Se distinguía por traficar goma de opio, asegura Santamaría, mientras Carlos Monsiváis (1994), en su libro *Los mil y un velorios: Crónica de la nota roja en México* agrega que, además, fue la precursora en el transporte aéreo de la droga al preparar las pistas de aterrizaje. Sin embargo, casi nada sabemos de ella. Luis Montoya, Rigoberto Rodríguez y Juan Antonio Fernández (2009), simplemente añaden que fue “la más grande mafiosa que se recuerde en la historia del narcotráfico en Culiacán, que monopolizó por más de veinte años la producción de opio, teniendo como centro de operaciones la colonia Tierra Blanca, el paraíso de la droga por cerca de cuarenta años ininterrumpidos” (p. 43). No obstante, más allá de las menciones, Manuela Caro sigue en el anonimato.

Tal vez un poco más de presencia escénica ha tenido Enedina Arellano Félix, principalmente porque es un personaje importante de la serie *Narcos México* en su segunda y tercera temporada (2020-2021). Apodada la “Narcomami” es la única mujer entre muchos hombres poderosos, sanguinarios y muy reconocidos: Ramón, Francisco y Benjamín, sus hermanos y líderes del cártel de Tijuana en los años ochenta. En la serie se la considera una pionera en el tráfico de drogas hacia Estados Unidos, aun rebelándose contra sus hermanos. Hoy que todos ellos han sido asesinados y encarcelados, se dice que es la que encabeza la organización en la actualidad: “Hábil para los negocios, licenciada en Contaduría Pública, discreta, inteligente e implacable ha provocado un resurgimiento de la “empresa familiar”, actualmente se encuentra en la lista de los más buscados por la DEA, pero gracias al completo hermetismo que maneja no hay fotos actuales y mucho menos se deja ver en eventos públicos” (Maya Lozano, 2015, p. 9). Agrega Santamaría (2012) que, aunque no se sabe a ciencia cierta que ella sea la líder del cártel, es claro que ocupa un rol fundamental en la organización: toma las decisiones fundamentales, es responsable de las finanzas y es quien establece alianzas con otras bandas criminales (p. 42).

Más adelante en la historia y en un lugar especial encontramos a Sandra Ávila Beltrán, conocida por los medios como “La Reina del Pacífico”. Entrevistada por el periodista Julio Scherer (2008) ya en prisión, ella reconoce ser familiar de narcotraficantes poderosos, pero no líder. Fue apresada en el año 2007 acusada de ser la encargada de las relaciones públicas del cártel de Sinaloa, a cargo del Chapo Guzmán, así como de introducir cocaína a México procedente de Colombia y de compraventa de inmuebles para el lavado de dinero (p. 168). Más allá de los vínculos con narcotraficantes que ella misma indica ser ciertos (en la entrevista, incluso, cuenta que su primer novio fue narco y la secuestró para que dejara de estudiar ciencias de la comunicación), nos interesa la lectura que realiza la académica Gabriela Polit Dueñas (2016) de esta entrevista.

La conversación que Ávila Beltrán sostiene con Julio Scherer, más allá de indagar y resquebrajar los estereotipos de género respecto a las mujeres involucradas en el narcotráfico, busca perpetuarlos. Abundan en el libro las referencias a que es una mujer guapa, bien vestida, con mucha joya y que le gusta el lujo; sin embargo, nada hay de su papel como supuesta cabeza de una organización criminal: “En ese desplazamiento del sujeto de la narrativa, él hace evidente el silencio respecto a la experiencia de lo que significa ser mujer en el mundo del narco y reproduce así el espacio para las fantasías colectivas alrededor de ese tema” (Polit Dueñas, 2016, p. 166). Así, para el periodista, Sandra Ávila sigue siendo una víctima de las circunstancias, incapaz tanto de ser victimaria como de hablar más allá de su experiencia en relación con los hombres que la han rodeado: “ni la imagen hegemónica del mundo narco como un mundo regido por hombres agresivos, ni la idea de que las mujeres cumplen papeles secundarios y homogéneos son cuestionadas. Por el contrario, al no contar lo que el subtítulo del libro promete (es la hora de contar), la narrativa sobre la vida de Sandra Ávila Beltrán las afianza” (Polit Dueñas, 2016, p. 177).

Todas estas mujeres han tenido una relevancia indiscutible como jefas en la industria del narcotráfico en México, así como otras han sobresalido en otros países. También, una de las más visibles porque, al menos, tenemos narcoserie, es Griselda Blanco, conocida como “La viuda negra”. Fue una de las primeras mujeres en integrar el incipiente cártel de Medellín, aunque trabajaba más bien en solitario en el tráfico de cocaína. Según indican Tickner et al. (2020), “La madrina de la cocaína”, “fue quien inventó la figura de las llamadas ‘mulas’ para transportar marihuana y cocaína al mercado estadounidense” (p. 15), pero, además de ello, fue responsabilizada por la ola de violencia vinculada con el narcotráfico que azotó Miami a mediados de los setenta. En la narcoserie, protagonizada por Ana Serradilla, se agrega que también fue quien comenzó con la contratación de las pandillas de sicarios para cometer asesinatos en la vía pública. Aunque Blanco murió asesinada en el 2012 su vida ha sido mucho más pública y ha llamado mucho más la atención que las de las otras mujeres que hemos revisado. Incluso, tuvimos una película para la televisión protagonizada por la actriz Catherine Zeta-Jones: *Cocaine Godmother* (2018).

En cambio, una de las mujeres que debiera ser protagonista de múltiples narcoseries y narcopelículas, y que a lo largo de la historia pasó inadvertida, es Amanda Huassaff-Hurb, turca-chilena que lideró uno de los primeros cárteles internacionales. De Amanda se dice que no solo era la encargada del clan que inundaba de cocaína al Nueva York de los años cincuenta, sino que además era la regenta de los prostíbulos que operaban en el puerto de Valparaíso (Fernández Labbé, 2009). Aún más, era la responsable de controlar



la instalación de laboratorios clandestinos en el territorio nacional, ya que se traía la hoja de coca desde Bolivia y Perú, pero en Chile, Amanda y sus hijos contrataban a los expertos que la convertían en cocaína mediante un proceso químico. Menciona Ricardo De la Cruz Fica (2019) que “en lo más alto, se encontraba Amanda Huasaf, mujer que según las investigaciones del periódico *El Clarín* fue una de las principales: “financistas y “cerebros” de todas las operaciones entre 1959 y 1966” (p. 36). Ante la pregunta de cómo es posible que una mujer se convirtiera en líder de una de las organizaciones criminales más fundamentales de Latinoamérica, el académico responde que supo utilizar el estereotipo de género a su favor, es decir, “se le reconocía un carácter amable, siempre se le veía muy bien vestida, con sofisticados peinados, además de siempre haber estado acompañada de mujeres más jóvenes” (De la Cruz Fica, 2019, p. 37). Esto trajo como consecuencia que sus prostíbulos siempre fueran visitados por autoridades, políticos, empresarios y turistas extranjeros, que le permitieron establecer la complicidad y contribución para traficar la droga.

Que reconozcamos la existencia de todas estas mujeres que fueron pioneras en la industria del narcotráfico no implica hacer una apología a este delito. La intención, más bien, es derribar los estereotipos de género y reconocer que las mujeres también pueden ser jefas, que históricamente también han sido capaces de utilizar su inteligencia, capacidad y valentía, pero también la violencia para fines ilegítimos. Todas estas mujeres que encabezaron bandas criminales, incluso, cárteles de droga, no lo hicieron por necesidad, por amor o por estar vinculadas a hombres que las obligaron. Son mujeres que tomaron sus propias decisiones, que ingresaron en el negocio ejerciendo su propia voluntad y, por ello, desafiando los roles impuestos tradicionalmente por la sociedad. El castigo es que han sido invisibilizadas, mientras la mayor cantidad de hombres delincuentes sí tienen una representación considerable en narcocorridos, narcocine, narcoseries, narcoliteratura. Así, la conclusión a la que llega la académica Gabriela Polit Dueñas (2016) respecto a la crónica realizada por Julio Scherer (2008) a Sandra Ávila es la misma para todas las mujeres de poder en un mundo masculino: el silencio impera, el estereotipo gana y sus verdaderas historias siguen en el anonimato. Esta es la realidad no solo de las mujeres en el narcomundo, sino también la de las académicas que nos dedicamos a su investigación. Es por eso que en este dossier intentamos reconocer a todas las mujeres pioneras que nos han abierto un camino en los estudios de la narcocultura, así como nosotras mismas abrir una gran carretera donde pronto transitemos todas.

## Las académicas pioneras en el narcomundo

Desde una esfera muy distante o incluso opuesta a la criminalidad vinculada a la industria del narcotráfico, nos encontramos a una serie de académicas que han desarrollado investigaciones sobre la narcocultura y el tráfico de drogas en México y Colombia durante ya varias décadas. Estudios imprescindibles en el ámbito de los análisis literarios y culturales que involucran el fenómeno del narco y que, al igual que la presencia de las mujeres, en casi todas las esferas, muchas veces han quedado invisibilizados por la mayoritaria presencia de hombres en la academia. Con el objeto de legitimar y destacar sus investigaciones queremos abordar en este apartado los aspectos más relevantes de sus propuestas.

Uno de los referentes más destacados hoy en día cuando se trata de hablar sobre el fenómeno del narcotráfico es el de la investigadora y filósofa Sayak Valencia. La gran aceptación de su texto *Capitalismo Gore* (2010) lo ha transformado en un clásico de las ciencias sociales, y muchas de las autoras y autores que trabajan temas de narcocultura acuden a citarlo. Si bien su trabajo se circunscribe a la frontera norte mexicana, su modelo teórico ha sido aplicado en diversos contextos geopolíticos en los que se atraviesa la violencia del narco. De este modo, en su libro, Valencia elabora una lectura acerca de los fenómenos de la violencia con atención especial a su natal Tijuana. Desde ámbitos teóricos que se sostienen en lecturas foucaultianas, de la necropolítica de Achille Mbembe y del transfeminismo, la autora analiza el narco asociándolo a una radicalización del capitalismo, fenómeno que ella denomina *Gore* en esta etapa de experimentación con la violencia. Así, por capitalismo Gore, la teórica entiende “el derramamiento de sangre explícito e injustificado (como el precio que paga el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes)” (p. 25). Para Valencia, la mercancía es el cuerpo (su destrucción) y el negocio más rentable es la muerte. Estas prácticas y su ejecución en determinadas localizaciones geopolíticas tienen que ver con las distopías de la globalización y el ejercicio de la violencia obedece a una lógica concebida desde “estructuras o procesos planteados en el núcleo mismo del neoliberalismo, la globalización y la política” (p. 26). En la misma línea, rebautiza a los sujetos criminales bajo el nombre de subjetividades endriagas y propone una especie de terapéutica para transformar esta situación dolorosa. No obstante, más que otorgar una solución, la importancia de este texto radica en la comprensión de que *Gore* y Capitalismo no se contraponen, sino que la violencia extrema es el modo en que el capitalismo se desarrolla en el llamado “tercer mundo” y en las fronteras entre éste y el “primer mundo”.

Si bien la autora ha sido mayoritariamente reconocida por los postulados de su libro de 2010, nos interesa mostrar parte de sus investigaciones más recientes en el área y que también representan un aporte para los estudios de narcocultura. De este modo, en un artículo de 2016 utiliza las categorías de Sontag del *fascinante fascismo* para pensar el consumo de la violencia visual o régimen necro-escópico de la narcocultura y plantea cómo éste estetiza la violencia y se vende al mercado global. En su trabajo “Capitalismo gore: narcomáquina y performance de género” (2017), vincula el papel de las masculinidades a la noción de capitalismo gore. Plantea que la construcción del Estado mexicano como un Estado machista producto del estrecho vínculo entre masculinidad hegemónica e identidad nacional, sumado a las demandas económicas del neoliberalismo y el colonialismo subyacente, producen un “cóctel molotov para la construcción de subjetividades “capitalísticas” que en este ensayo denominamos “sujetos endriagos” (p. 373). Y serán estos sujetos endriagos quienes conformen las filas del capitalismo gore. A modo de conclusión, Valencia se pregunta de qué modo los feminismos pueden proponer otros modelos para la creación de subjetividades que se alejen de la distopía gore y, como una respuesta posible, plantea al transfeminismo como “práctica política y categoría epistemológica que produce algunos ejes de resistencia que buscan redireccionar/subvertir la subjetividad endriaga” (p. 381). Finalmente, y a modo de actualización de sus planteamientos del 2010, Valencia incorpora a su reflexión ciertos ámbitos de la vida cotidiana contemporánea que no pertenecían a la narcocultura como: la cultura pop, la *celebrity culture*, la publicidad y las plataformas visuales. En su trabajo “Narcomodernidades: de endriagos a CEO’s” (2021), habla de que la narcocultura pasó de ser una subcultura periférica a “un dispositivo cultural



que amasa grandes capitales, construye ideales biopolíticos del género y la sexualidad, genera adeptos [...] [y] abre nichos de mercado legal a través de la mercadotecnia” (p. 40), todo en la llamada era “pos-Chapo Guzmán”. En definitiva, estudia el desplazamiento de la narcocultura de la economía ilegal a la legal.

Continuando con los aportes para la comprensión del fenómeno desde las ciencias sociales, acudimos a los conceptos de la investigadora en Ciencias Sociales, Rossana Reguillo. En su reconocido artículo “La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación” (2011), acuña el término narcomáquina, siguiendo a Arendt en sus postulados sobre los campos de exterminio Nazi, para referirse al “trabajo de la violencia” que ejerce el narcotráfico. Para Reguillo, y acudiendo a los postulados de Primo Levi, se trata de la “producción de cuerpos para el sacrificio que suponen un fino y sistemático trabajo de disolución de la persona, una reducción paulatina pero brutal a una condición no humana” (Reguillo, 2011). De este modo, el narcotráfico sería una máquina que neutraliza a la persona transformándola en un cuerpo anónimo. Para explicarlo, establece tres realidades: la disolución del sujeto, el problema del residuo anterior de la escena de tortura y la presencia fantasmagórica del narco como ubicuidad ilocalizable. El conteo de muertos producto de la guerra de Felipe Calderón, como señala Reguillo, es inútil puesto que no repone nada y menos que nada a la “humanidad” perdida en los cuerpos mutilados. Para la autora la máquina narco produce fisuras y hace que el lenguaje naufrague en una reflexión claramente inspirada en los campos de concentración.

Así, realiza una tipología de la violencia donde el concepto de “violencia expresiva”, es decir, aquellas “cuyo sentido parece centrado en la exhibición de un poder total e incuestionable que apela a las más brutales y, al mismo tiempo, sofisticadas formas de violencia sobre el cuerpo ya despojado de su humanidad” (Reguillo, 2011), se han ido incrementando en detrimento de la violencia utilitaria. La autora propone el narcoñol como una suerte de lengua de la máquina narco y una contra-máquina en un sentido deleuziano que produzca líneas de fuga ante el bloqueo que la máquina instala contra la singularidad de lo humano y el triunfo de la cifra. Reguillo apuesta valientemente por la capacidad intelectual “crítica, artística, periodística, ciudadana de levantar, hacer visible”, de denuncia del “crimen ontológico” de esta narco máquina abstracta y prosigue esta denuncia en contra de la gramática del horror. Como una actualización a su concepto de “narcomáquina” del año 2011, la autora publica recientemente el libro *Necromáquina: cuando morir no es suficiente* (2021), en el que compila ensayos, crónicas y artículos para plantear la idea de que las prácticas de violencia se han sistematizado tanto por parte de agentes del crimen organizado como por el Estado, haciendo directa alusión a la necropolítica.

Una precursora en los estudios desde el mundo de la literatura, es la investigadora colombiana Margarita Jácome quien publica en el año 2009 el texto fundacional de la crítica literaria sobre relatos de sicarios *La novela sicaresca: testimonio, sensacionalismo y ficción*. En este realiza un recorrido panorámico por la literatura de la violencia asociada al narcotráfico y sintetiza el campo de la sicaresca en la producción de la narrativa colombiana. Toma el concepto previamente acuñado por Héctor Abad Faciolince (1994), para referirse a aquellas novelas surgidas en Medellín y que tienen como asunto la historia de un sicario, para realizar una pertinente discusión del sistema. Para ello, elige tres novelas ejemplares como *La virgen de los sicarios* (1994), *Sangre ajena* (2000) y *Rosario*

Tijeras (1999) y ofrece un set parcial de entrevistas a varios de los autores estudiados. En este estudio, Jácome propone que esta narrativa corresponde a un género novelesco “llamaremos novela sicaresca al corpus conformado por textos novelados sobre los jóvenes asesinos al servicio del narcotráfico en Colombia” (p. 13) y plantea que se trata de un subgénero literario derivado de la literatura del narcotráfico. La autora considera que la particularidad que tiene la sicaresca es su cercanía con el testimonio y ahí precisamente radicaría su diferencia con el género de la narcoliteratura (p. 60). Pese a lo anterior y a que la producción de novelas sicarescas en Colombia estaría llegando a un supuesto fin, Jácome actualiza la propuesta en su artículo del año 2012 “Reconfiguración” en el que existe un tránsito del personaje sicario del protagonista a uno secundario. En definitiva, los trabajos de Margarita Jácome son ineludibles al momento de estudiar la producción novelesca colombiana en torno al narcotráfico, pues esta investigadora, además de realizar un acucioso trabajo de recopilación, es una de las mayores conocedoras de este subgénero literario.

Otra investigadora que estudia la violencia en la novela colombiana es la poeta, ensayista y crítica literaria Luz Mary Giraldo en su libro *En otro lugar: migraciones y desplazamientos en la narrativa colombiana* (2008). Si bien su trabajo estudia las narraciones referidas al desplazamiento y exilio producto de la violencia del conflicto armado interno, toca de manera tangencial aquellas novelas que han sido incluidas en el corpus de la sicaresca o narcoliteratura. Como una variante del formato, ha considerado que las novelas *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Sangre ajena* (2000) de Arturo Alape o *Rosario Tijeras* (2000) de Jorge Franco, pueden comprenderse dentro de aquellas narraciones que “aunque directamente no se refieren al desplazamiento, expresan las consecuencias de ese estado de violencia, desalojo, desprotección e indefensión que, con el paso de los años, ha generado una nueva sociedad que en algunos de sus miembros adopta formas degradantes de supervivencia” (p. 17). Si bien Giraldo no realiza investigaciones ligadas directamente a la temática del narcotráfico, este se encuentra comprendido en los episodios de violencia de la historia colombiana y, por ello, son abordados en gran parte de sus trabajos.

Para seguir con los estudios literarios desde Colombia en relación a la violencia, la académica María Helena Rueda ha centrado sus investigaciones precisamente en la representación de esta al interior de textos desde comienzos del siglo XX. En su reconocido libro *La violencia y sus huellas: una mirada desde la narrativa colombiana* (2011), explora el vínculo que se produce entre la ética y la representación escritural de la violencia, tanto en relatos de ficción como de corte testimonial. La autora se pregunta si la perspectiva que ofrecen los relatos sobre la violencia en Colombia propicia o no una reflexión ética, entendiendo este concepto desde la teorización de Alain Badiou. De este modo, dicha reflexión ética puede tener efectivamente una incidencia real sobre la práctica misma de la violencia en una sociedad específica, siempre que la lectura se produzca en un contexto nacional preciso y con una mirada crítica que comprenda “los vínculos del texto con las circunstancias específicas en que ocurre la violencia” (p. 13). El estudio de Rueda se centrará entonces en determinar de qué modo la literatura logra desentrañar las estructuras que subyacen a la violencia y cómo confronta al lector con una perspectiva ética, en el sentido de que le hace preguntarse por “las motivaciones y las consecuencias de los actos violentos en una sociedad particular” (pp. 22-23). Al igual que el caso de la investigadora

Luz Mary Giraldo, Rueda no trabaja directamente el narcotráfico; sin embargo, de forma tangencial analiza novelas que refieren a este asunto, pues es una parte importante de la violencia que se ha producido en Colombia. Así, en su libro analiza textos de autores que están comprendidos dentro del canon de la sicarésca y la narcoliteratura como Fernando Vallejo, Laura Restrepo, Alonso Salazar o Darío Jaramillo.

Por otra parte, la escritora e investigadora ecuatoriana Gabriela Polit Dueñas explora, en diversos artículos, el mundo del narcotráfico y la cultura atravesando tanto los mundos de México como de Colombia. Uno de sus trabajos más importantes en torno a esta problemática está contenido en su libro *Narrating narcos: Culiacán and Medellín* (2013). En esta investigación, la académica realiza un estudio comparado de las narrativas producidas en ambas ciudades que ostentan el patrimonio del narcoimaginario latinoamericano. Uno de los ejes en que se centra esta investigación es en la de argumentar por qué la narcocultura se enuncia desde estos dos lugares, remitiendo al narco culichi o a su par colombiano, el traqueto. Asimismo, la investigación gira en torno a los campos culturales de ambas ciudades y cómo se han visto afectados por el narcotráfico. Para ello, trabaja con las obras literarias, pero también con testimonios y entrevistas a diversas voces, entre ellos, a Élmer Mendoza, escritor sinaloense, o Javier Valdés, el reconocido periodista que, años más tarde, sería asesinado en Culiacán. El libro presenta la pregunta por el drama de la violencia y su contexto y cómo es representada a partir de la imagen del autor, quien construye estas representaciones desde lo biográfico, ya que su escritura se sitúa en un contexto urbano de violencia que ha impactado la escena cultural de estas ciudades. Polit plantea que, si bien la retórica internacional ha estado marcada por la versión maniquea del narcotráfico de EEUU, la literatura, en cambio, puede mostrar la complejidad de estos conflictos, además de ser un discurso desde la memoria, ya que implica la construcción de la narración local desde el testimonio de otros, construyéndose como un discurso colectivo aunado en la voz del escritor.

En un artículo del año 2014, Polit profundiza algunas de las ideas que expone en su libro y plantea interesantes reflexiones acerca de la representación del narcotráfico. Para ello, propone que la lectura que se realice de estos materiales debe ser “cautelosa”, pues “lo que se consume como narcotráfico responde, entre otras cosas, a una serie de convenciones, de formas establecidas y de fórmulas que garantizan su comercialización” (p. 178). Así, el éxito de la circulación del bien cultural en el mercado local y global dependerá de la construcción de un estereotipo que se vincule a un uso exacerbado de la violencia. En definitiva, plantea que la representación del narcotráfico se ha convertido en una “suerte de *marca, made in América Latina*” (p. 178).

Asimismo, establece ciertas diferencias en la representación literaria que se hace del fenómeno en Medellín y Culiacán, asunto que ya había abordado en su libro del 2013. En el caso colombiano, las primeras representaciones del narco datan de principios de los años 90 y se centran en la figura de jóvenes sicarios de las comunas que actúan como una suerte de chivos expiatorios que requerirían de una traducción de los autores, pues su lenguaje, que es el lenguaje de la violencia, sólo se entendería por las clases medias y acomodadas, a través de una mediación. En el caso de México, Polit plantea que los escritores pensaron lo narco intentando alejarse de las versiones maniqueas que hacían los discursos oficiales sobre el norte del país. De este modo, y desde un punto de vista ético, los relatos exponen zonas grises que los lectores deben rellenar, además de condensar el uso

del lenguaje a través del lenguaje vernáculo. En definitiva, a lo largo de sus investigaciones, Gabriela Polit ofrece interesantes reflexiones acerca de los vínculos de la cultura con el fenómeno del narcotráfico, por lo que sus trabajos son imprescindibles para cualquier estudio de la narcocultura, siendo precursores en sus planteamientos.

La investigadora croata Diana Palaversich es otra de las académicas pioneras en los estudios de la narcocultura y habla de ellos como un fenómeno que ha pasado desde la periferia del norte de México al centro de atención, y examina cómo ha invadido distintas esferas culturales. Para sus fines, realiza una historia breve de la novelística narcoliteraria y otorga una respuesta al periodismo cultural que observa con pasmo este fenómeno literario que, muchas veces, es acusado de ser exclusivamente un producto a consumir. Para esto, problematiza aquellos comentarios que ponen en duda la calidad estética de las narconovelas y que erigen como ideal de representación a la prosa depurada o lírica como la del escritor Yuri Herrera. Y en este afán por responder a las críticas, Palaversich (2012a) señala que “a pesar de la calidad muy variable de la narconovela [...] es precisamente en el ámbito literario donde se registra la exploración más rica y compleja del fenómeno narco que se aborda desde una variedad de géneros literarios, perspectivas narrativas y posturas ideológicas” (p. 54).

Del mismo modo, aclara que la narcoliteratura no es un suceso nuevo en la literatura mexicana o una invención editorial reciente, sino que tiene una trayectoria que data de 1967 con la publicación de *Diario de un narcotraficante* de Pablo Serrano. Asimismo, distingue un primer momento de la narcoliteratura que constituiría una literatura regional antihegemónica escrita en oposición a la cultura canónica urbana de México y un segundo periodo que se produce a finales de la década de los 90 con la incorporación de estos textos a grandes conglomerados editoriales que finalmente decanta en una desterritorialización de los relatos del narcotráfico, pues ya no sólo se produce en el norte, sino también fuera del país con autores como Pérez Reverte o Don Winslow. Palaverich se aventura a proponer a la novela *Contrabando* (2008) del escritor chihuahuense Victor Hugo Rascón Banda como una suerte de novela totalizante del fenómeno del narcotráfico y reivindica su lugar en el canon de la narcoliteratura mexicana. Así, concluye su trabajo señalando que esta narrativa “representa un lugar privilegiado para estudiar cómo el narcotráfico afecta el imaginario nacional, y de qué manera las percepciones literarias del mismo entran en conflicto o diálogo con discursos locales y globales sobre este fenómeno” (p. 63). Nos parece que se trata de un texto iluminador y contestatario que busca reivindicar el valor de la literatura periférica, más allá de su valor estético.

Más adelante y en una ampliación de su trabajo sobre Rascón Banda, Palaversich refiere a un “acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco” (2012b), en cuanto se narra la tragedia de las víctimas y ya no sólo la seducción que ejerce el sicario en muchos de los relatos narcoliterarios, principalmente colombianos. De este modo, la sitúa en paralelo a la novela *Los ejércitos* de Evelio Rosero (2007) en el modo ético y estético de retratar la violencia.

Otra académica que lleva bastantes años escribiendo sobre el tema es la investigadora Cecilia López Badano. Sus trabajos se centran en el análisis de distintas novelas que representan la violencia del narcotráfico en Latinoamérica. Centrando sus estudios en relatos tanto de México o Colombia, como de Argentina o Estados Unidos,

la investigadora explora en diversos artículos (2015, 2016) el modo en que la violencia cotidiana irrumpe en la ficción. De este modo, ha trabajado con novelas como *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos (2010), *La conspiración de la fortuna* de Héctor Aguilar Camín (2005), *Trabajos del reino* de Yuri Herrera (2004), *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda (2008), *Perra brava* de Orfa Alarcón (2010), entre otros. En 2015 compila uno de los aportes colectivos imprescindibles para los estudios de la narcocultura, *Periferias de la narcocracia: ensayos sobre narrativas contemporáneas*. En este libro, se incluyen textos de diversos investigadores que examinan cómo la violencia del narcotráfico es representada en distintos productos culturales, desde novelas, hasta películas, canciones, series o telenovelas. De hecho, la investigadora publica un trabajo sobre la serie *Breaking Bad* (2008-2013), formulando la pregunta acerca de por qué su protagonista, pese a ser un criminal, genera empatía entre los espectadores.

Por su parte, Aldona Bialowas Pobutsky, académica de Oakland University, ha realizado interesantes y novedosos aportes en el campo de los estudios de narcocultura colombiana, centrándose en la figura de Pablo Escobar. De este modo, en su más reciente libro *Pablo Escobar and Colombian Narcoculture* (2020), explora la imagen del capo desde su impacto en la cultura popular y los discursos sociales que se han construido sobre él. Para Bialowas, la figura de Escobar es deconstruida, ya sea para impugnar su leyenda o para reemplazarla por un contra-mito. Para ello, recurre a una serie de ejemplos entre los cuales se destaca la serie *El patrón del mal* (2012), que para la académica “representa una “épica nacional sin precedentes en la cultura pop colombiana” (p. 3)<sup>4</sup>. De la misma forma, para la académica también es central el estudio de la producción cultural y la proliferación de la “marca” Escobar a través del marketing que ha alcanzado mercados globales como el de las líneas de ropa, los restaurantes y bares, la televisión y *streamings* como *netflix* o *hulu*, los *tours* en Colombia o el “pabloturismo”, música, entre muchos otros.

Lisa Quaas, investigadora y académica alemana, ha reflexionado desde la antropología literaria, acerca de la representación y funciones de la narcoliteratura. En su libro *Narkoprosa* (2019), Quaas se pregunta si existen rasgos estilísticos y funciones narrativas comunes en las obras latinoamericanas que abordan la temática del narcotráfico que permitan hablar de una corriente literaria. Para ello, la investigadora hace uso de un corpus compuesto de ciento sesenta y seis obras, que van desde el año 1967 al 2013 y que comprende textos tanto de México y Colombia, como de Bolivia, España, Chile, Argentina y Cuba. Es importante destacar que se trata del trabajo de recopilación de corpus más amplio y exhaustivo a la fecha. Para Quaas, la narcoprosa es un espacio vital de reflexión y análisis de lo extraño en la modernidad global. En su investigación llega a la conclusión de que efectivamente se producen funciones y rasgos comunes y propone la existencia de dos subcorrientes de la narcoprosa o dos formas dominantes de procesar el imaginario de lo narco: narcorrealismo (1980-2000) u obras de orientación factual que cuentan experiencias y acontecimientos reales y narconovelas trasgresoras (2000-2013) donde domina lo ficcional y las publicaciones mexicanas, con cambios en el mercado editorial y la recepción.

Elena Ritondale, investigadora italiana, ha centrado sus estudios en la representación de la violencia en la literatura de la frontera norte mexicana, específicamente en autores

---

<sup>4</sup> La traducción es nuestra.



de Tijuana de los últimos treinta años. A partir del estudio de escritores como Rosina Conde, Luis Humberto Crosthwaite, Heriberto Yépez, Regina Swain, Mayra Luna y Rafa Saavedra, plantea una perspectiva teórica en el análisis de la violencia representada que va desde la biopolítica, hasta los estudios poscoloniales y fronterizos. En su reciente libro *Representación de la(s) violencia(s) en la posmodernidad mexicana: vida y muerte pública* (2021), basado en su tesis doctoral, hipotetiza acerca de las conexiones entre las violencias públicas y privadas representadas en los relatos de estos autores. En segundo nivel de análisis, la autora vincula esta conexión con el contexto neoliberal y con la historia de México y América Latina (p. 12), y se asienta sobre un marco teórico que incluye nociones de género, nación y criminalidad desarrolladas por Rita Segato, Héctor Domínguez y Sayak Valencia, entre otros. Se trata de un trabajo muy vigente y necesario a la hora de estudiar las violencias que se producen en contextos fronterizos en los que la pregunta por la representación y sus funciones es inevitable.

Finalmente, otra investigadora que ha trabajado con autores del norte de México y el espacio de la frontera, es la académica de la Universidad de Chihuahua, Mónica Torres-Torija. Desde los estudios literarios, ha analizado la obra de Eduardo Antonio Parra (2016a), Alejandro Páez Varela (2018), Jesús Gardea y la denominada “literatura del desierto” (2016b). Su trabajo ha estado centrado principalmente en estudiar los imaginarios espaciales que rodean a estas obras y, a propósito de la obra de Páez Varela se plantea si “es posible repensar el norte como un espacio de significación geopolítica que desborda los imaginarios del narco, la inmigración, el feminicidio y la precariedad de las ciudades y comunidades nortenas” (Torres-Torija, 2018, p. 208).

Todas las académicas aquí citadas llevan varias décadas dedicadas a los estudios sobre el fenómeno del narcotráfico, sus violencias y los productos culturales que han intentado representarlo. Como en todos los ámbitos de la sociedad, la academia proviene de una marcada estructura patriarcal que muchas veces invisibiliza las voces de las mujeres dándole el monopolio de la palabra a los colegas masculinos. Con esto, no queremos decir que no existan trabajos de excelentes académicos sobre el tema, es tan sólo que hemos aprovechado esta instancia para reconocer los años de esfuerzo y dedicación de tantas mujeres intelectuales que han reflexionado de manera tan fecunda sobre un tema que es de gran relevancia para la sociedad actual. Esperamos que estas breves reseñas de sus trabajos sean lo suficientemente contundentes para que inspiren a las nuevas generaciones de mujeres estudiantes y las guíen en el camino de la investigación académica. Desde ya, les estamos profundamente agradecidas a las “pioneras”, como las hemos llamado, por allanar el camino para nosotras y las que vendrán, así como agradecemos también a las colegas que se sumaron a este dossier y que iluminan nuevas aristas en el fenómeno del narco: Gabrielle Pannetier Leboeuf, Jacqueline Johana Peña Cañas, Anaïs Ornelas Ramírez, Catalina Gallardo Arenas, Melina Armenta Salazar y Alejandra León Olvera.

## Bibliografía

- Acosta, J. (2012). *Mujeres en el tráfico minoritario de droga en la frontera México-Estados Unidos: exclusión, poder y riqueza*. [Tesis de Maestría, Colegio de la Frontera Norte].
- Balderas, O. (2016). Sobrevivir a lo imposible: mis 7 años como esclava sexual de los zetas y Cártel del Golfo. *VICE News*, 10 de agosto, 2016, <https://www.scjn.gob.mx/sites/default/files/igualdad-genero/2017-05/1erLugarReportajesEscrito%202016.pdf>
- Bialowas, A. (2020) *Pablo Escobar and Colombian Narcoculture*. U of Florida P.
- De la Cruz Fica Gómez, R. (2019). *El “imperio de la droga” del clan Huasaf”: dimensión social, política y mediática del tráfico de cocaína en Chile (1959-1966)*. [Tesis de Licenciatura, Universidad Andrés Bello]
- Fernández, J.A. (2014). Las mujeres en el narcotráfico. *Clivajes*, (1), 1-11.
- Fernández Labbé, M. (2009). Del ficticio entusiasmo: el mercado de las drogas en el tránsito a la prohibición en Chile. 1920-1960. *Historia crítica*, (39), 62-83.
- Giraldo, L.M. (2008). *En otro lugar: Migraciones y desplazamientos en la literatura colombiana contemporánea*. Pontificia Universidad Javeriana.
- Jácome, M. (2009). *La novela sicaresca: Testimonio, sensacionalismo y ficción*. Eafit.
- . (2012) Reconfiguración del sicario en *Felicidad quizás* de Mario Salazar Montero y *Los restos del vellocino de oro* de Alfredo Vanín. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 3(5), 98-111.
- Lagarde, M. ([1990] 2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- León Olvera, A. (2019). *La feminidad buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana*. [Tesis de Doctorado, Colegio de la Frontera Norte].
- Lizárraga, E. y Yazuko, B. (2018). Mujeres y los tres períodos de narcotráfico en Sinaloa, México. *Sociología Hoy*, (26), 25-44.
- López-Badano, C. y Ruíz Tregallos S. (2016). Narconarrativas De Compensaciones Ficcionales (y Condenas neoliberales) *Trabajos Del Reino*, De Yuri Herrera; *Perra Brava*, De Orfa Alarcón. *Mitologías Hoy*, (14), 191-212.
- López-Badano, C. (2015) *Periferias de la narcocracia: Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Corregidor.



- Mata, I. (2013). El cuerpo de la mujer vinculada al narcotráfico como narración de sus relaciones sociales. [Tesis de Maestría, ITESO].
- Maya Lozano, A.L. (2015). Mujeres y su papel en la narcocultura en México (de la Guerra contra el Crimen Organizado de Felipe Calderón hasta nuestros días). *Acta de XI Jornadas de Sociología*. Universidad de Buenos Aires.
- Monsiváis, C. (1994). *Los mil y un velorios: crónica de la nota roja en México*. Debate.
- Montoya, L.; Rodríguez R. y Fernández, J.A. (2009). Arraigo Histórico del Narcocorrido en Culiacán. *Acta Universitaria*, 19(1), 40-50.
- Ovalle, P. y Giacomello, C. (2006). La mujer en el narcomundo. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino. *La Ventana*, 1(24), 297-318.
- Palaversich, D. (2012a) Narcoliteratura ¿de qué más podríamos hablar? *Tierra adentro*, (167), 54-63.
- . (2012b) ¿Cómo hablar del silencio? *Contrabando y Un vaquero cruza la frontera en silencio*, dos casos ejemplares del acercamiento ético en la literatura mexicana sobre el narco. *Ciberletras: Journal of Literary Criticism and Culture*, (29), <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciber-letras/v29/palaversich.html#6>
- Polit Dueñas, G. (2013). *Narrating narcos: Culiacán and Medellín*. Pittsburg U.P.
- . (2014). De cómo leer el narcotráfico y otras advertencias. *Apuntes de investigación del CECYP*, 24(2), 177-185.
- . (2016). Dejemos en paz a la Reina. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 161-181). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Quaas, L. (2019). *Narkoprosa*. De Gruyter.
- Ramírez-Pimienta, J.C. y Tabuenca-Córdova, M.S. (Coord.). (2016). *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*. Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Ramírez-Pimienta, J.C. (2021). *Una historia temprana del crimen organizado en los corridos de Ciudad Juárez*, Universidad Autónoma de Sinaloa, Universidad Autónoma de Chihuahua.
- Reguillo, R. (2011) La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación. *E-misférica*, (8.2), <https://hemi.nyu.edu/hemi/es/e-misferica-82/reguillo>

- . (2021). *Necromáquina: cuando morir no es suficiente*. Iteso.
- Ritondale, E. (2021). *Representación de la(s) violencia(s) en la posmodernidad mexicana: vida privada y muerte pública*. Sapienza università Editrice.
- Rueda, M. (2011) *La violencia y sus huellas. Una mirada desde la narrativa colombiana*. Iberoamericana Vervuert.
- Santamaría, A. (Coord.). (2012). *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*. Grijalbo.
- Sherer, J. (2008). *La Reina del Pacífico: es la hora de contar*. Grijalbo.
- Tickner, A. et al. (2020). *Mujeres y crimen organizado en América Latina: más que víctimas o victimarias*. Universidad del Rosario.
- Torres-Torija, M. (2016a) El locus de la violencia en Los límites de la noche de Eduardo Antonio Parra. *Tenso diagonal*, (2), 9-24.
- Torres-Torija, M; Moreno, I y Olvera, R. (2016b). *Los placeres de la escritura en Jesús Gardea*. Universidad Autónoma de Chihuahua.
- . (2018). Cartografía de la violencia en la Trilogía del desencanto de Alejandro Páez Varela. *Visitas al patio*, (12), 207-225.
- Valencia, S. y Sepúlveda, K. (2016). Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: Psico/bio/necro/política y mercado gore. *Mitologías hoy*, (14), 75-91.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.
- . (2016). Género(s) y narcocultura. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuena Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 239-262). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- . (2017) Capitalismo Gore: Narcomáquina y performance de género. En A. Santiago Guzmán, E. Caballero Borja y G. González Ortuño (Comp.). *Pensamientos Silenciado. Mujeres Intelectuales: feminismo y liberación en América Latina y el Caribe*, (pp. 371-387). CLACSO.
- Valencia, S. y Falcón, L. (2021) Narcomodernidades: de endriagos a CEO's. En D. Santos, A. Vásquez, I. Urgelles (Eds.). *Narcotransmisiones: neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*, (pp.39-52). El Colegio de Chihuahua.

## Mujeres víctimas y mujeres empoderadas en la narcocultura audiovisual popular

### Victimized and Empowered Women in Popular Audiovisual Narcoculture

Gabrielle Pannetier Leboeuf\*

Recibido: 31/08/2021 | Aceptado: 18/10/2021

#### Resumen

Este artículo estudia la hiperviolencia ejercida sobre y por las mujeres en la narcocultura audiovisual fronteriza, con un enfoque en películas México-estadounidenses de bajo presupuesto del narcocine de serie B o *videohome* como *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), entre otras, y en videoclips de narcocorridos como *Fuiste mía* (Gerardo Ortiz, 2016). Los objetivos de este trabajo son identificar las dinámicas de género en juego en el uso de la violencia necropolítica por parte de los personajes del corpus escogido a partir del análisis narrativo y formal de secuencias y, más específicamente, contrastar las posibilidades de empoderamiento de los personajes femeninos en contextos de narcoviencia. En un primer tiempo, se indaga en las dinámicas violentas de dominación intergénero en las obras seleccionadas; con el concepto de necroempoderamiento (Valencia, 2010), se reflexiona luego sobre las estrategias femeninas brutales de transformación de una situación de vulnerabilidad en posibilidad de autopoder a través de prácticas necropolíticas generalmente asociadas con la masculinidad. Lo que se demuestra es que este universo audiovisual del narcotráfico fronterizo, además de reconducir los patrones heteropatriarcales tradicionales de la narcocultura en lo que atañe a roles de género con la presencia frecuente del personaje femenino víctima de la violencia, deja también paradójicamente un espacio para los papeles femeninos alternativos y fuertes, aunque no totalmente emancipados de las estructuras androcéntricas de opresión.

**Palabras clave:** narcocine, narcocorridos, representaciones femeninas, violencia de género, necroempoderamiento.

#### Abstract

This article studies the hyperviolence inflicted on and by women in the audiovisual narcoculture of the border. More specifically, it focusses, on the one hand, on Mexican American low budget narcocinema B movies or *videohomes*, such as *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio*

\* Canadá. Université de Montréal y Sorbonne Université, Faculté des Lettres. Maestra en Estudios hispánicos por Université de Montréal. Docente en Cine y literatura hispanoamericanos y en Español. Departamento de literaturas y lenguas del mundo (Université de Montréal), Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains. Becaria de estudios superiores de Canadá Joseph-Armand Bombardier (2016-2019). gabrielle.pannetier.leboeuf@umontreal.ca

(Enrique Murillo, 2008), among others, and, on the other hand, on narcocorridos videoclips, such as *Fuiste mía* (Gerardo Ortiz, 2016). The objective of this study is twofold. First, we identify the gendered dynamics at play in the characters' use of necropolitical violence through a sequence analysis at both narrative and formal levels. Second, we more concretely contrast the possibilities of empowerment of the female characters in narcoviolence contexts. We begin by interrogating the violent dynamics of intergender domination in the productions of the selected corpus. Through the concept of necroempowerment (Valencia, 2010), we then rethink the brutal strategies displayed by female characters; these transform a position of vulnerability into one of potential power, a gain through necropolitical practices that are generally associated with masculinity. We demonstrate that these audiovisual representations of border narcotrafficking are somewhat paradoxical. They revive narcoculture's traditional heteropatriarchal gender roles, frequently casting female characters as victims of violence. Yet, they also create a space for alternative and strong female roles; these are not, however, totally emancipated from the androcentric structures of oppression.

**Keywords:** narcocinema, narcocorridos, female representations, gendered violence, necroempowerment.

En 1973, Camelia la Tejana mata a su amante Emilio Varela con siete disparos en un callejón oscuro de Los Ángeles: se escucha la historia de ambos lados del Río Bravo. No se trata de un suceso más de la nota roja, sino de la trama narrativa de uno de los famosos "narcocorridos", estos corridos o narrativas populares en forma de canciones épicas o baladas que cuentan hechos reales o ficticios relacionados con el tráfico de drogas. El narcocorrido *Contrabando y traición*, escrito en 1972 por Ángel González y popularizado por la banda norteña Los Tigres del Norte, es uno de los narcocorridos más exitosos del siglo XX. Narra la historia de una pareja de contrabandistas, Emilio Varela y Camelia la Tejana, que cruza la frontera con kilos de marihuana escondidos en las llantas de su carro. Una vez en posesión del dinero de la entrega del cargamento, Emilio anuncia a Camelia que la abandona porque otra mujer, supuestamente el verdadero amor de su vida, lo está esperando en San Francisco; despechada y traicionada, Camelia asesina a su amante. El personaje de Camelia, al demostrar su capacidad para tomar las riendas de su vida y para invertir la situación de victimización en la que la colocaba Emilio con su traición, no ha dejado de causar fascinación a lo largo de los años y ha alimentado el imaginario fronterizo por su agencia (*agency*, ver Butler, 1997) y por su poder de acción y de decisión. A través de la apropiación de la hiperviolencia para entrar en un espacio de poder antes vedado, dicho personaje pone a prueba los estereotipos de género esperados en una cultura del narcotráfico paradójicamente reconocida como regida por códigos machistas, y se forja en la cultura popular un espacio similar al de sus antecedentes femeninos de los corridos de la Revolución mexicana como La Adelita. En el imaginario colectivo, Camelia prefigura de alguna manera todos los personajes femeninos de ficción violentos e involucrados en el narcotráfico, del mismo modo que el personaje literario, cinematográfico y televisual de Rosario Tijeras se convertirá décadas después en otra referencia importante para pensar los personajes femeninos involucrados en este negocio multimillonario.

Cincuenta años después del éxito comercial de *Contrabando y traición*, el protagonismo femenino narco parece estar más en boga que nunca en las producciones

audiovisuales México-estadounidenses —tanto en los éxitos comerciales del cine, de la televisión y del Internet como en las producciones populares de bajo presupuesto. Partiendo de esta constatación, ¿qué lugar hay para los personajes femeninos en los productos culturales del narcotráfico del siglo XXI, y qué relación une estos personajes a la violencia del universo narco? ¿Qué Camelias existen en la narcocultura<sup>1</sup> audiovisual de hoy?

En el presente trabajo, estudiaremos la hiperviolencia necropolítica<sup>2</sup> que los personajes de narcotraficantes masculinos de nuestro corpus ejercen sobre los personajes femeninos, así como la apropiación de las mismas estrategias violentas por parte de los personajes femeninos para empoderarse y subir los escalones de los cárteles. Con este análisis, buscamos llegar a una mayor comprensión de las dinámicas de poder y de dominación intergénero de la narcocultura audiovisual popular y comprobar las posibilidades reales de empoderamiento que tienen los personajes femeninos de las narcopelículas y de los videoclips de narcocorridos a través de la narcoviolencia tanto en el universo diegético como en los mecanismos formales de las producciones estudiadas.

Nuestros motivos para estudiar narcocine *videohome*<sup>3</sup> y videoclips de narcocorridos<sup>4</sup> a menudo tildados de productos audiovisuales “ilegítimos” por la academia y la crítica en vez de cine comercial o cine de arte son varios. Por un lado, al contrario de películas mexicanas comerciales y taquilleras sobre narcotráfico que circularon en festivales, que han sido repetitivamente analizadas, estudiadas, criticadas y debatidas en múltiples plataformas y que han dado lugar a una gran cantidad de artículos, memorias y tesis, el narcocine *videohome* ha sido muy poco estudiado tanto académicamente como por la crítica, dada la dificultad del acceso a este tipo de películas que pertenecen a una

---

<sup>1</sup> Entendemos por narcocultura una subcultura popular que ha nacido de la generalización del tráfico de drogas en México, y especialmente en su frontera norte, así como en Colombia y en otros lugares del mundo. La narcocultura representa un punto de articulación económico, cultural, social y simbólico de una comunidad que convierte la cultura y la estética del narcotráfico en estilo de vida en varias esferas de la sociedad (Héau-Lambert, 2014, p. 160; Rincón, 2013, p. 1-3; Sibila y Weiss, 2014, p.1; Valencia, 2016, p. 24).

<sup>2</sup> Movilizamos en este artículo el concepto de necropolíticas propuesto por el investigador camerunés Achille Mbembe (2003) y reactualizado para el contexto fronterizo mexicano actual desde una perspectiva de género por la filósofa Sayak Valencia (2010) para pensar las diferentes manifestaciones del poder violento y asesino desplegado por el narcotráfico.

<sup>3</sup> El llamado narcocine es un cine popular de muy bajo presupuesto nacido en los años setenta que se caracteriza por largometrajes de ficción, también conocidos como *narcopelículas*, que ponen en escena eventos o personajes vinculados con el tráfico de estupefacientes, y cuya historia se desarrolla de manera general en el norte de México o en el sur de los Estados Unidos, en la frontera. Estas películas de acción cuentan la vida, las hazañas bélicas o las realizaciones violentas de los narcotraficantes, y suelen inspirarse en las historias y en los títulos de los narcocorridos más en boga, con los que mantienen una conexión fuerte (Mercader, 2012, p. 222-224; Vincenot, 2010, p. 36, 42). El narcocine pertenece a la industria redituable del *videohome*, bautizada así por verse exclusivamente en casa sin pasar por las salas de cine y por su difusión situada totalmente al margen de los circuitos cinematográficos oficiales. Cada narcopelícula *videohome* se produce con rapidez en tan solo unas semanas (Vincenot, 2010, p. 43).

<sup>4</sup> Los llamados corridos son piezas musicales que dan cuenta de la actualidad vista desde los márgenes. En la década de los setenta, cuando se consolidaron los cárteles de drogas, los corridos norteros se interesaron por este fenómeno que estaba transformando el panorama de la frontera y empezaron a dar cuenta de él en la cultura popular de manera recurrente: nacían lo que llamamos hoy los *narcocorridos*.

industria paralela no reconocida por la oficial. Además, se trata de un género a menudo despreciado por los investigadores debido a su carácter de serie B y a la “falta de estética” o de “trabajo artístico” que se le reprocha por la premura de su producción. Los videoclips también, a pesar de su popularidad y de su fácil accesibilidad, han sido ignorados por los investigadores por su pertenencia a la cultura de masas o a la “baja cultura”, juzgada poco interesante en términos de contenido y de estética. Sin embargo, consideramos que estas manifestaciones de la cultura popular merecen ser estudiadas con la misma atención que las manifestaciones de la llamada “alta cultura”, aunque podemos rechazar esta dicotomía. Las narcopelículas y los videoclips de narcocorridos gozan de una creciente popularidad entre las clases medias y desfavorecidas mexicanas y chicanas; por lo tanto, las representaciones de género de dichas producciones pueden tener un impacto considerable sobre el imaginario de millones de personas. Consideramos que esta situación justifica que sean estudiados como objetos culturales en debida forma.

### **Representaciones femeninas tradicionales en la narcoindustria audiovisual popular: las víctimas femeninas de la narcoviencia**

Antes que nada, cabe recordar que la narcocultura del siglo XX ha sido ante todo masculina: los protagonistas han sido en su gran mayoría masculinos, y las historias, normalmente inventadas por directores o corridistas también hombres, se han solido contar desde un punto de vista masculino para un público también pensado como tal. El narcocine *videohome* y los videoclips de narcocorridos han contribuido a la circulación de unas representaciones de género a veces simplificadas y fácilmente reconocibles por el público, recuperando en este sentido las tradiciones retóricas de estereotipificación del cine clásico, de las telenovelas y de los videoclips (Mercader, 2012, p. 213).

Entre los tipos de personajes femeninos que aparecen frecuentemente en el universo audiovisual narco, destaca el de la víctima de la violencia necropolítica masculina. La víctima femenina representada en las narcopelículas y en los videoclips narco es generalmente golpeada o físicamente brutalizada, insultada o verbalmente disminuida, cuando no es simplemente asesinada por narcotraficantes, ya sea por puro placer, como resultado de su derramamiento de rabia ingobernable o para destruir psicológicamente a sus enemigos matando a sus hijas, madres, esposas, amantes, hermanas o amigas. Al respecto, la geofísica María Salgado ha calificado estos últimos asesinatos operados por los cárteles de “feminicidios por pertenencia al enemigo”; se trata de asesinatos cuyo objetivo es causarle daño al cártel enemigo con el asesinato de mujeres que son cercanas a sus miembros y que, desde un punto de vista machista y patriarcal, les “pertenecen” (León Olvera, 2019, p. 132). Este fenómeno da lugar a diversas formas de desprotección y de precariedad de la vida femenina basadas en la adhesión de los narcotraficantes al mandato de masculinidad que reconoce la crueldad como un elemento constitutivo de la construcción sexo-genérica de la hombría y que se apoya, por lo tanto, en la disminución de la empatía de los sujetos masculinos (Segato, 2021 [2018], p.14-15)<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Acerca de la asociación entre la crueldad y el mandato de masculinidad, Segato propone lo siguiente: “La masculinidad está más disponible para la crueldad porque la socialización y entrenamiento para la vida del sujeto que deberá cargar el fardo de la masculinidad lo obliga a desarrollar una afinidad significativa -en una escala de tiempo de gran profundidad histórica- entre masculinidad y guerra, entre masculinidad y crueldad,



Varias narcopelículas recientes presentan ejemplos de personajes de víctimas femeninas procedentes de familias de narcotraficantes, sean sus hijas, sus esposas, sus viudas o sus madres. En la película *El de los lentes Carrera* (Oscar D. López, 2014), inspirada en el narcocorrido homónimo de Revolver Cannabís, Ángel, un narcotraficante que se distingue por sus lentes de marca Carrera, secuestra al personaje de Senia, la hija del poderoso capo Pablo Mayorga. En otra película, *La escolta personal* (Eleazar García Jr., 2011), la esposa de un capo “pesado” nombrado Eduardo Lascuráin es víctima por enésima vez de un intento de asesinato a balazos y es salvada por dos rancheros humildes. Otro ejemplo de movilización del personaje de la víctima familiar se encuentra en el filme *Narcojuniors 2* (Enrique Murillo, 2010), en el que Sara, la viuda del capo Montemayor y madre de los hermanos protagonistas, es secuestrada, violada, torturada y ejecutada al final de la película por los enemigos de su difunto marido narco<sup>6</sup>. Por limitaciones de espacio, nos detendremos en esta última película en nuestra ejemplificación.

En *Narcojuniors 2*, tan pronto como Evaristo Montero, el enemigo del difunto padre de los hermanos narcotraficantes protagonistas de la película y del marido de Sara Montemayor, tiene a esta secuestrada, la golpea fuertemente, lastimándola en la cara y en las costillas (Figura 1); Sara acaba gravemente herida. En la secuencia final del filme, en un enfrentamiento armado entre Montero y los hijos de Sara, esta última es asesinada de tres disparos en el abdomen por Montero.

Figura 1




---

entre masculinidad y distanciamiento, entre masculinidad y baja empatía. Las mujeres somos empujadas al papel de objeto, disponible y desechable, ya que la organización corporativa de la masculinidad conduce a los hombres a la obediencia incondicional hacia sus pares –y también opresores-, y encuentra en aquellas las víctimas a mano para dar paso a la cadena ejemplarizante de mandos y expropiaciones” (2021 [2018], p. 15).

<sup>6</sup> *El chingón de los chingones* (José Luis Vera Alamillo, 2000), *En preparación* (Enrique Murillo, 2010) y *La familia michoacana 2: Los caballeros templarios* (Javier Cruz Osorio, 2013) presentan otros casos de asesinatos o de tentativas de asesinatos de hijas, esposas y novias embarazadas de narcotraficantes enemigos.



El personaje de Sara en *Narcojuniors 2* moviliza los estereotipos de la víctima, especialmente los estereotipos sonoros, que dialogan con lo que Silverman (1988) califica de “voz femenina” en el cine, es decir, los sonidos producidos por la voz femenina que subrayan auditivamente la debilidad, la vulnerabilidad y la fragilidad femeninas (p. 61): Sara grita de miedo o de rabia, suplica para que los hombres a punto de violarla la dejen en paz, solloza y llora. Los sonidos femeninos en la trama sonora resaltan la vulnerabilidad del cuerpo femenino, haciendo eco a los análisis que hace Silverman de la banda de sonido en películas en las que se problematizan las relaciones violentas entre géneros. Dicha victimización de los personajes femeninos contribuye a la reproducción audiovisual del orden represivo de géneros (Lagarde, 1994, p. 24), que construye el ser mujer sobre los cuerpos femeninos, en este caso presentados como frágiles. El mandato de masculinidad se apoya precisamente en esta construcción de los cuerpos femeninos como violentados y vulnerables, ya que el pacto masculino, en palabras de Segato, “necesita de víctimas sacrificiales” (2016, p. 157).

Sara no es la única mujer violentada en el círculo de los Montemayor: Marian, la novia de Diego Montemayor, después de ser brutalizada, atada, secuestrada e instrumentalizada para manipular a los hermanos, es asesinada fríamente por Montero, con el único objetivo de causarle sufrimiento a Diego. De hecho, parece ser bastante común que el dolor o la muerte de un personaje femenino tenga como únicas funciones narrativas las de permitir la demostración de fuerza y/o de crueldad de un narcotraficante y de ser el detonador del dolor y de la rabia del protagonista masculino que acaba de perder a un ser querido que estaba bajo su protección, como en el caso de los hermanos Montemayor que pierden a una novia y a una madre. Los dispositivos formales como la banda sonora, los tipos de planos o los ángulos de cámara no apelan al *pathos* ni buscan conmover al espectador durante los asesinatos o inmediatamente después, sino únicamente cuando los protagonistas masculinos se acercan a los cadáveres de sus seres queridos. De hecho, en la película de Murillo, cuando Montero está a punto de matar a Marian, se escucha una canción electrónica de acción, con ritmo marcado y percusiones. La misma música electrónica y rítmica sigue cuando Montero le dispara a Marian en la cabeza, y cuando el plano deja ver su cadáver yaciendo en la ruta. Sin embargo, la música cambia drásticamente cuando Diego Montemayor llega en su carro y se acerca a su novia fallecida para tomarla en sus brazos en la secuencia siguiente: la música electrónica da paso a una canción lenta, melódica y triste. En este caso, lo que la forma cinematográfica presenta como trágico es más la pérdida que Diego sufre que la muerte de Marian en sí, lo que la música también induce.

Ahora bien, en la cultura audiovisual del narcotráfico, algunos personajes femeninos vulnerables y sometidos a la hiperviolencia masculina no solo sufren de la violencia necropolítica ejercida por los enemigos, sino también a veces de violencia familiar o doméstica ejercida por el propio marido o amante narcotraficante. Esta violencia puede también ser sexual, puesto que es un lugar común de la narcocultura de tradición machista y patriarcal presentar a las mujeres como objetos de placer o bienes de consumo que se poseen y se exhiben para lucir su poder<sup>7</sup>. Esta impresión de posesión les hace creer

---

<sup>7</sup> Dicha cosificación y sujeción de las mujeres a la condición de mercancía se puede entender a la luz de las pedagogías de la crueldad conceptualizadas por Segato como la serie de “actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas” (2021 [2018], p. 13).

a algunos narcotraficantes que tienen todos los derechos sobre los cuerpos femeninos, que les deben disponibilidad —lo que invalida la noción de consentimiento—, y que les deben también exclusividad.

Llama mucho la atención en este sentido el videoclip del corrido *Fuiste mía* (2016), del cantante Gerardo Ortiz, muy famoso por sus narcocorridos, por poner en escena un feminicidio, en el que el personaje del traficante asesina a su novia. Después de presentar al personaje encarnado por Ortiz y a su novia besándose en la ducha y al lado de la piscina en las primeras secuencias del clip, los planos siguientes muestran a Ortiz que regresa a casa y que descubre a su novia en la cama con un amante. Ortiz, enfurecido, saca entonces una pistola de su cajón y mata al amante de un disparo en la cabeza. Luego, ata a su novia en el baño, abusa sexualmente de ella besándola y acariciándola, y se la lleva fuera de su casa. La hace subir a la cajuela de su carro agarrándola del cuello, prende fuego al carro con gasolina y se aleja del coche, sonriendo (Figura 2).

Figura 2



En productos audiovisuales del narco como el videoclip *Fuiste mía*, los personajes femeninos, en algunos casos cosificados por la impulsión del capitalismo *gore* (Valencia, 2010) a reducir a las personas a objetos de consumo, pueden ser un instrumento a través del cual los personajes de narcotraficantes hacen muestra de su masculinidad violenta y tóxica al derramar su furia. A través de la misoginia, de la dominación intergénero y de la hiperviolencia, dichos narcotraficantes se autodefinen y alcanzan sus ideales de masculinidad mediante la agresividad y el poder necropolítico de dar la muerte o de infligir heridas. Al igual que otros narcotraficantes que sienten la necesidad de demostrar constantemente su valor, el personaje encarnado por Ortiz decide recobrar cierto sentido de dignidad y de pertenencia a los valores narco, inspirar el respeto y afirmar su masculinidad tras la criminalidad y la violencia interpersonal —proceso que Valencia

(2010) llama “necroempoderamiento” masculino, y que se ejerce en su forma más misógina a través de la violencia de género-. En este sentido, las producciones narcoculturales como los narcocorridos y sus videoclips constituyen una de las herramientas importantes en la construcción sexo-genérica de la masculinidad y de la feminidad narco con parámetros androcéntricos y heteronormativos (Núñez Noriega y Espinoza Cid, 2007, p. 106), y una plataforma de difusión de una masculinidad performada que cumple con las expectativas necropolíticas del género masculino en el crimen organizado.

La violencia sufrida por algunos personajes femeninos del narcocine y de los videoclips de narcocorridos no solo es una manifestación de la violencia de género que pueden ejercer los personajes de traficantes, sino que esta violencia de género se combina también con una violencia de clase. En efecto, la fortuna de los narcotraficantes los coloca en una posición de poder y de prestigio social que les permite comprar su tranquilidad con las autoridades y que les deja pocos recursos a los personajes de mujeres para denunciar las violencias sufridas. Por ende, los personajes femeninos que dependen económicamente de los traficantes o que simplemente no se benefician de los mismos recursos que ellos pueden encontrarse en una situación de mayor vulnerabilidad y hasta de indefensión en algunos casos, ya que carecen tanto de los medios económicos para defenderse como de los contactos que el dinero de las operaciones ilícitas permite que los traficantes adquieran.

En algunas ficciones, la violencia puede ser la solución privilegiada para hacerse respetar o para cobrar justicia por mano propia, como es el caso en el videoclip de Ortiz, en el cual el protagonista supuestamente hace justicia al asesinar a su novia y al amante de esta por la desgracia que le han causado. Nava (2003) señala que la violencia masculina en contra de las mujeres en los corridos puede ser interpretada como un castigo legítimo y merecido que se inflige a las mujeres que atentaron contra el orden social patriarcal (p. 127-138) y que se atrevieron a desviar de lo que Sayak Valencia (2014) llama las coreografías sociales del género, es decir, los comportamientos de género valorados, naturalizados y promovidos como “coreografías” transmitidas por los medios de comunicación y por las industrias culturales como el cine (p. 76). Como lo subraya Segato, la violencia feminicida sería un ejercicio necropolítico socialmente aceptado de justicia, un acto protegido y hasta alentado por el sistema narco patriarcal, y una estrategia para hacer respetar los códigos y las normas de género castigando la rebeldía femenina y las conductas consideradas como reprobables (2021 [2018], p. 44). En este sentido, el asesinato de personajes femeninos por sus parejas narco no representa ninguna afrenta al sistema de valores de los narcotraficantes, sino un castigo lógico y ejemplar que preserva dichos valores (Nava, 2003, p. 134-136).

### **Hacia nuevas feminidades audiovisuales narco: los personajes femeninos necroempoderados**

Ahora bien, adoptando la perspectiva de género de Marcela Lagarde (1994), según la cual la atribución de un carácter “masculino” o “femenino” a algunas características es el resultado de un pacto social culturalmente construido pero mutable (p. 24-25), no creemos que la subordinación femenina sea una fatalidad en los productos audiovisuales populares del narcotráfico, y consideramos que el reconocimiento de las formas de poder y de agencia de los personajes femeninos en la cultura audiovisual –aunque imperfectas y criticables– es imprescindible para evitar perpetuar con nuestras lecturas la misma

victimización y el mismo encerramiento de las mujeres en roles subordinados que estamos criticando como investigadoras e investigadores feministas.

Los personajes femeninos de la narcocultura mexicano-estadounidense, pese a la violencia del universo narco, pueden también salir del rol de víctima en el que se los confina muchas veces, y pueden instrumentalizar la violencia en su propio beneficio para ocupar otras funciones de poder. Mercader (2012) expone la dualidad de los personajes femeninos en las películas de narcocine de serie B sobre narcotráfico; según la autora, estos personajes recrean parcialmente la imagen cinematográfica prototípica de la mujer como objeto del deseo masculino, pero dejan también entrever en sus gestos y maneras de hablar las huellas de un nuevo rol social más activo atribuido a la mujer en el mundo del narcotráfico en las últimas décadas (p. 231).

Dos de los personajes femeninos recurrentes más significativos en la puesta en jaque de los clichés, que corresponden a lo que Valencia (2016) llama los “modelos aspiracionales de feminidad necroempoderada” (p. 32), son el de la jefa de cártel todopoderosa y amenazante que se mantiene económicamente a sí misma y el de la sicaria que participa con sus acciones violentas en la economía del llamado capitalismo *gore*. La mayoría de las veces, la jefa lidera un grupo de hombres y es temida y respetada, como es el caso de las protagonistas de narcopelículas como *La Reyna del Pacífico* (Miguel A. Saldaña, 2009), *La hija del capo mayor* (Bernabé Melendrez, 2011), *La Recia* (Alonso O. Lara, 2011), *Las dos Michoacanas* (Alonso O. Lara, 2011), *La jefa de Tijuana 2* (Bernabé Melendrez, 2012) o *La chingona de las Hummers* (Bernabé Melendrez, 2013), y de videoclips de narcocorridos como *La dama de la troca colorada* (Rossina Silva La Párribeña, 2010). En cuanto al arquetipo de la sicaria violenta y despiadada, está presente en películas como *La Suburban de las monjas* (Eduardo Martínez, 2008), *4 damas en 300* (Bernabé Melendrez, 2011), *La Emperatriz* (Max Hernández Jr., 2015), *La dama del Corvette* (Alonso O. Lara, 2016), y *Las viudas del capo* (John Gabito Ángel, 2016), para listar algunas, así como en videoclips como *Muchos enemigos* (*El Chapo Guzmán*) (El Ánima de Sinaloa, 2013).

Las jefas de cártel y las sicarias, a veces conceptualizadas como *femmes fatales* o como mujeres fálicas por la simbología de las armas que llevan (Bialowas Pobutsky, 2005, p. 17, 27-28; Tiznado Armenta, 2017, p. 197), se apropian de los códigos necropolíticos narco para empoderarse y ascender socialmente a través de la violencia, fenómeno que podemos entender a la luz de la propuesta conceptual de Valencia (2010) de pensar la instrumentalización de la violencia para la adquisición de poder o la movilidad social como formas de necroempoderamiento (p. 3). Si Vásquez Mejías (2020) dice de las narcoseries que permiten, a pesar de sus imperfecciones, cuestionar los estereotipos y los roles de género tradicionales (p. 39-68), lo mismo se puede afirmar de las narcopelículas y de los videoclips de narcocorridos de la frontera México-estadounidense.

En este sentido, el personaje de la capa transgrede aquellas normas de género heteropatriarcales vehiculadas por la narcocultura que insisten en la fragilidad y en la sumisión o pasividad femeninas: esta es decidida, activa, fuerte, competitiva, poderosa y violenta (Bialowas Pobutsky, 2009, p. 274; Tiznado Armenta, 2017, p. 197; Vásquez Mejías, 2016, p. 212). Para Bialowas Pobutsky (2009), el personaje de la jefa o capa desestabiliza los límites convencionales del universo machista del narco, normalmente un dominio exclusivo de hombres, para superar la posición de subordinación y de

dependencia preasignada a las mujeres en las estructuras sociales de los cárteles (p. 273-274). El personaje de la sicaria también se aleja de los patrones de género tradicionales de la narcocultura por su rol activo en las tareas más crueles y exigentes físicamente de las operaciones narco, que le permiten resignificar la construcción del género femenino asociada al narco. Desde un punto de vista narrativo, las narcotraficantes de alto rango y las mujeres de armas en la ficción audiovisual mexicano-estadounidense no son meros objetos de espectáculo o puras fuentes contemplativas de interrupción o pausa de la trama que permiten la admiración y el placer visual de los personajes y del público masculinos, al igual que los personajes descritos por Mulvey en 1975. Al contrario, siguen una línea narrativa propia en vez de hacer avanzar la de los personajes masculinos y son la clave del desarrollo y de la resolución de la trama.

Más allá de la desestabilización de los roles de género inducida narrativamente por las acciones de los personajes de la jefa y de la sicaria en la ficción audiovisual narco, la transgresión de las expectativas de género que se lleva a cabo a través del necroempoderamiento femenino se traduce también en algunas películas o videoclips de manera formal. Por ejemplo, en la película *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio* (Enrique Murillo, 2008), un plano holandés con angulación a ras de suelo en ligero contrapicado induce la desestabilización que se ejerce en los roles de género cuando Sabrina Solano, la hija de un poderoso traficante, mata a su novio proveniente de otro cártel y a su cómplice para vengar la muerte de su padre y huir con el dinero obtenido en una venta de cocaína (Figura 3). En este caso, el desequilibrio comunicado por el plano holandés se puede interpretar en función de la línea narrativa que acaba de bascular, pero también se puede ver como una desestabilización de las coreografías sociales del género y como una reversión de las jerarquías. La combinación del contrapicado y de la elevación del personaje de Sabrina por la angulación del plano comunican en este sentido el poder del personaje, que sobresale visualmente en el desierto.

Figura 3





Dicho sea esto, todo parece indicar que la liberación femenina de las jerarquías de género lograda a través de la participación violenta de varios personajes femeninos de narcocine y de narcocorridos en el narcotráfico sigue incompleta. En este sentido, cabe recordar que los personajes de poderosas narcotraficantes son en varios casos las hijas, las hermanas, las esposas o las madres de traficantes poderosos; su posición en el cártel depende entonces de sus lazos familiares con un hombre, por lo que la emancipación femenina de las estructuras de dominación intergénero solo es parcial. Tanto en *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio* como en *La hija del capo mayor*, *La chingona de las Hummers* y *4 damas en 300*, los personajes femeninos entran inicialmente en el narcotráfico porque sus padres son traficantes respetados. Son también los lazos familiares los que empujan al personaje de *La Emperatriz* a entrar en el sicariato.

Las sicarias, si bien son poderosas y respetadas, siguen trabajando en muchos de los casos estudiados para un narcotraficante aún más poderoso, que es generalmente un hombre, lo que lleva a pensar que ellas no siempre son las beneficiarias directas de la violencia que ejercen. A modo de ejemplo, en *La dama del Corvette*, Aurora tiene poder letal, pero sigue trabajando para uno de los narcotraficantes más poderosos de la región, Don Chayo. El personaje de Camelia en *Las viudas del capo* siempre obedece, por su parte, a las órdenes del capo Antonio Quintero y daría su vida por él; las cuatro sicarias de *La Suburban de las monjas* hacen los mandados de Don Pascual, y las *4 damas en 300* están al servicio del hombre que llaman “El Coronel”. En *La Emperatriz*, el personaje de Claudia Ochoa Félix, “la Emperatriz Ántrax”, es una despiadada sicaria que trabaja para la organización criminal de Los Ántrax, pero sigue recibiendo órdenes de su patrón y trabajando para el jefe del cártel de Sinaloa. Lo mismo ocurre con las sanguinarias sicarias con pasamontañas, AK47 y armas blancas del videoclip *Muchos enemigos (El Chapo Guzmán)*, que ponen sus talentos para matar al servicio de un traficante.

Además, en algunos elementos de nuestro corpus, la mujer ambiciosa que se vuelve violenta y que cambia las reglas del juego es matada al final de la película o del videoclip, como si fuera castigada por su transgresión. En *Narcojuniors 2*, por ejemplo, Lucía, la mujer que había sido cómplice del asesinato de su amante, el capo Reynaldo Montemayor, y que también había traicionado a sus nuevos socios por ambición y por dinero, es ejecutada por estos mismos socios, que quisieron vengarse de ella. En *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio*, Sabrina es asesinada en la última escena por el hermano y la hermana del amante que había matado. A pesar de que los personajes de Sabrina y Lucía se caractericen como mujeres transgresoras de las normas de género, ambas películas de Enrique Murillo parecen reafirmar el poder de los valores patriarcales narco mediante la expresión de la violencia vengadora sobre los cuerpos femeninos. La muerte de las transgresoras pone fin al desequilibrio que su empoderamiento y su participación en un negocio normalmente masculino habían creado, como para que los espectadores masculinos queden tranquilos al constatar el regreso del orden “natural” de las cosas. Incluso cuando los personajes de traidoras logran triunfar al final de la película o del clip, su traición reconduce el estereotipo machista de que las mujeres son sirenas o mantis religiosas de las que hay que desconfiar y que pueden provocar la pérdida de los hombres, remitiendo a la creencia judeocristiana en el pecado original de Eva.

En *La dama del Corvette*, la sicaria Aurora insiste para que la disocien de todas las demás “pirujitas estúpidas”, recuperando sus palabras, y construye su reconocimiento



como sicaria a partir del desprecio hacia las demás mujeres en el negocio. Por lo tanto, si logra empoderarse, su discurso machista reconduce los estereotipos de género heteropatriarcales sin que ella desarrolle una verdadera conciencia de género, ya que Aurora se presenta como una excepción de éxito que confirma la regla de la sumisión y de la cosificación femeninas. Además, la forma cinematográfica parece cuestionar su discurso de excepcionalidad frente a las demás mujeres cosificadas: numerosos primeros planos y ralentíes al inicio de la película sexualizan el cuerpo de la sicaria para la mirada espectral —pensada como masculina— (Figura 4). De hecho, el necroempoderamiento no impide la sexualización de los personajes femeninos más fuertes. Mondaca Cota y Valencia subrayan en este sentido la vigencia de la cosificación de los personajes femeninos del universo de ficción narco, que responde a patrones tradicionales de feminidad sin lograr sobrepasarlos completamente (Mondaca Cota, 2015, p. 2444; Valencia, 2016, p. 33). Más allá de la ropa ajustada, de los escotes profundos, de las minifaldas y de los tacones altos, la cámara y el montaje, particularmente a través del primer plano, del *zoom* sobre partes sexualizadas del cuerpo, del *trávelin* ascendente y del *ralentí*, contribuyen a menudo a estos patrones de sexualización femenina.

Figura 4



Si bien las mujeres, en la ficción como en la vida real, logran subvertir algunos estereotipos de género y empoderarse, el contexto social y humano en el que lo hacen no deja de ser desolador. Por todo lo expuesto, podemos afirmar, tal como lo hace Vásquez Mejías (2016), que los personajes femeninos necroempoderados de la narcocultura resquebrajan los roles tradicionales de género, sin romper definitivamente con ellos (p. 228). A pesar de ello, creemos pertinente reconocer que este resquebrajamiento de los estereotipos, por muy imperfecto y problemático que sea, ya representa un avance en términos de agencia para industrias audiovisuales heteropatriarcales y machistas como son el narcocine de serie B y los videoclips de narcocorridos, que tienen todavía mucho camino por delante antes de ofrecer representaciones femeninas totalmente satisfactorias en términos de deconstrucción de estereotipos.

## Conclusiones

El análisis de nuestro corpus nos permitió comprobar que coexisten dos fenómenos divergentes en la construcción sexo-genérica de la feminidad en la cultura popular audiovisual fronteriza del narcotráfico en México: 1) la consolidación del personaje de mujer víctima de la narcoviencia en los videoclips y en las películas narco; 2) la presencia marcada paralela y paradójica de personajes fuertes y en cierta medida empoderados que toman las riendas de las organizaciones o que se involucran en las tareas más violentas del narcotráfico como el sicariato. Cabe subrayar, sin embargo, que el volumen impresionante y la velocidad de producción vertiginosa del narcocine y de los narcovideoclips impiden hablar en términos de tendencias absolutas; en este sentido, cualquier análisis de este corpus debe tener en cuenta la posible inestabilidad en las representaciones.

El primero de los tipos de personajes estudiados, la víctima indefensa de la violencia, reconduce muchos clichés machistas enraizados en mentalidades patriarcales y simboliza una valoración de actitudes de género percibidas como “tradicionales” (el macho proveedor poderoso y violento frente a la mujer en casa disminuida y vulnerable, por ejemplo), así como una confirmación del narcopoder heteropatriarcal. Por su parte, la jefa o capa poderosa y la sicaria violenta movilizan estrategias femeninas de ascenso económico y social en el narcomundo a través del miedo y de las armas, sacando provecho de las oportunidades de empoderamiento que les ofrece su ambiente violento dominado por la narcocultura. Al hacerlo, desafían el supuesto monopolio masculino de la agresión, así como las coreografías sociales del género femenino. En medio de los códigos sangrientos y duros del narcotráfico, el poder de estos personajes femeninos parece ejercerse principalmente por medio de la hiperviolencia, aunque podemos cuestionar el carácter emancipador de estas prácticas puestas al servicio de la industria *gore*.

A la luz de estas observaciones, creemos que los personajes femeninos tradicionales y subordinados y los personajes necroempoderados aparecen de manera paralela y sirven incluso de contraste uno frente al otro. Por lo tanto, las posibilidades femeninas de necroempoderamiento no significan que las jerarquías de género se hayan borrado en la ficción popular narco. Tal como lo subrayan Ramírez-Pimienta y Jiménez Valdez, las “mujeres-capo”, en la vida real como en la ficción, siguen siendo pocas, y la mayoría de las mujeres que participan en el narcotráfico ocupan funciones más modestas, menos remuneradas y más riesgosas (Jiménez Valdez, 2014, p. 111; Ramírez-Pimienta, 2010, p. 346). Además, incluso en los casos en los que los personajes femeninos del narcotráfico son fuertes y empoderados, parecen no liberarse completamente de la esfera de influencia masculina. Por ejemplo, la jefa debe muchas veces su ascenso en el mundo narco a algún hombre con el que está emocionalmente vinculada, y la sicaria sigue trabajando casi siempre para un hombre narcotraficante con más poder que ella. Es más, tanto las jefas como las sicarias siguen siendo sexualizadas en su mayoría por la cámara y por el montaje. Finalmente, existe también la posibilidad de que los personajes femeninos ambiciosos adquieran su poder a través de la adopción de comportamientos machistas y de la reproducción de sistemas androcéntricos de opresión.

En este sentido, no se puede olvidar que el necroempoderamiento femenino se apoya en esquemas patriarcales basados en la hiperviolencia. En el universo difícil del narcotráfico, la recuperación de patrones patriarcales y la conformación de los

personajes femeninos desde los códigos masculinos machistas y violentos es la principal vía a la que tienen acceso para triunfar, y solo a través de un *performance* masculino de violencia y frialdad pueden los personajes femeninos alcanzar una posición de mando (Karam Cárdenas, 2017, p. 564; Mondaca Cota, 2015, p. 2440; Ruiz Tresgallo, 2017, p. 166; Valenzuela Arce, 2003, p. 149, 155-156). Por lo tanto, consideramos, al igual que la historiadora Arlette Farge (2012), que no por alcanzar el grado de violencia que se atribuye a la masculinidad hegemónica y tóxica es una mujer emancipada o feminista (p. 12), e invitamos a la prudencia a la hora de pensar la facultad emancipadora de la violencia, de los crímenes y de los homicidios narco. Sobre este aspecto, Breny Mendoza advierte que la reivindicación del derecho de las mujeres a matar en nombre de la igualdad de género reproduce ciegamente estructuras masculinas y androcéntricas de opresión, y desplaza el régimen necropolítico de género hacia ciertas mujeres privilegiadas en vez de desactivarlo, reproduciendo formas de poder y de dominación que perpetúan las injusticias (2010a, p. 283; 2010b, p. 320).

Algunas preguntas quedan aún por hacer, y muchas pistas siguen abiertas para la investigación. Por una parte, la reflexión sobre el impacto que tiene la clase social de los personajes femeninos sobre sus posibilidades diferenciadas de empoderamiento a través de la violencia, por ejemplo, debe ser profundizada. Un estudio etnográfico de Howard Campbell (2008) realizado con mujeres trabajando para el cártel de Juárez demostró que las consecuencias de la participación femenina en el tráfico de drogas dependían de la clase social y de la posición jerárquica ocupada en la organización: si bien las mulas y las acompañantes de los traficantes solían ser más victimizadas tras su participación en el narco, las mujeres de clases sociales más altas y ocupando puestos más elevados sí solían conseguir la independencia y la emancipación deseadas y empoderarse a través del narcotráfico. Por lo tanto, no se puede subestimar la profunda dimensión de clase en juego a la hora de pensar las diferencias en las oportunidades de emancipación y de toma de poder de los personajes femeninos de nuestro corpus.

Finalmente, una reflexión profunda sobre la conceptualización de la agencia y del empoderamiento tiene que llevarse a cabo para determinar si estos conceptos, que han sido desarrollados en la academia blanca anglosajona, son los más pertinentes para describir el mayor protagonismo y los fenómenos de apropiación de poder y de autonomía vividos por los personajes femeninos mexicanos de los productos audiovisuales populares fronterizos del narcotráfico, ya que las condiciones de existencia de los personajes femeninos de la frontera son considerablemente diferentes de las condiciones vividas por los sujetos descritos por el feminismo blanco del que originan ambos conceptos. Tal vez sea necesario desarrollar nuevos conceptos o por lo menos encontrar nuevas definiciones cultural y geográficamente situadas a los conceptos existentes que den cuenta de las particularidades de las situaciones de precariedad vividas en la frontera México-estadounidense.

## Bibliografía

- Bialowas Pobutsky, A. (2005). Towards the Latin American Action Heroine: The Case of Jorge Franco Ramos' *Rosario Tijeras*. *Studies in Latin American Popular Culture*, 24, 17-35.
- . (2009). Pérez Reverte's *La Reina del Sur* or Female Aggression in *Narcocultura*. *Hispanic Journal*, 30(1/2), 273-284.
- Butler, J. (1997). *Excitable Speech: A Politics of the Performative*. Routledge.
- Campbell, H. (2008). Female Drug Smugglers on the U.S.-Mexico Border. Gender, Crime and Empowerment. *Anthropological Quarterly*, 81(1), 233-267.
- Farge, A. (2012). Préface. En C. Cardi & G. Pruvost (Dir.), *Penser la violence des femmes* (pp. 9-12). La Découverte.
- Franco Ramos, J. (1999). *Rosario Tijeras*. Planeta.
- Héau-Lambert, C. (2014). El narcocorrido mexicano: ¿la violencia como discurso identitario? *Sociedad y discurso*, (26), 155-178.
- Jiménez Valdez, E. I. (2014). Mujeres, narco y violencia. Resultados de una guerra fallida. *Región y Sociedad*, (4), 101-128.
- Karam Cárdenas, T. (2017). Recursos semióticos en los videoclips del narcocorrido contemporáneo. En N. G. Pardo Abril & L. E. Ospina Raigosa (Comps.), *Miradas, lenguajes y perspectivas semióticas. Aportes desde América Latina* (pp. 560-575). Federación Latinoamericana de Semiótica, Universidad Nacional de Colombia e Instituto Caro y Cuervo.
- Lagarde y de los Ríos, M. (1994). Perspectiva de género. *Diakonia*, (71), 23-29.
- León Olvera, A. (2019). *La feminidad buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana*. [Tesis de Doctorado, Colegio de la Frontera Norte].
- Mbembe, A. (2003). Necropolitics (trad. Libby Meintjes). *Public Culture*, 15(1), 11-40.
- Mendoza, B. (2010a). Reflexiones teóricas para un movimiento feminista de la no violencia. En B. Mendoza (Ed.). *Ensayos de crítica feminista en Nuestra América* (pp. 273-289). Herder.
- . (2010b). Los desafíos de los feminismos transnacionales en la nueva era del terror. En B. Mendoza (Ed.). *Ensayos de crítica feminista en Nuestra América* (pp. 303-324). Herder.

- Mercader, Y. (2012). Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico. *Tramas*, (36), 209-237.
- Mondaca Cota, A. (2015). El discurso del cuerpo femenino en la narcocultura. *Discurso, Semiótica y Lenguaje*, vol. XXVII Encuentro nacional Querétaro, 2431-2455.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16(3), 6-18.
- Nava, G. (2003). “Pongan cuidado, muchachas, miren cómo van viviendo”. Los feminicidios en los corridos, ecos de una violencia censora. *Revista de literaturas populares*, 3(2), 124-140.
- Núñez Noriega, G. & Espinoza Cid, C. E. (2017). El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría *queer*. *Estudios de género de El Colegio de México*, 3(5), 90-128.
- Ramírez-Pimienta, J. C. (2010). Sicarias, buchonas y jefas: Perfiles de la mujer en el narcocorrido. *The Colorado Review of Hispanic Studies*, (8-9), 327-352.
- Rincón, O. (2013). Todos llevamos un narco adentro –un ensayo sobre la narco/cultura/ telenovela como modo de entrada a la modernidad. *MATRIZes*, 7(2), 1-33.
- Ruiz Tresgallo, S. (2017). Jefa de jefes: Construcciones hegemónicas del género y el narcotráfico en el narcocorrido “La Reina del Sur” de los Tigres del Norte. *Religación. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 2(8), 163-176.
- Segato, R. L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficante de sueños.
- . (2021 [2018]). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Prometeo Libros.
- Sibila, D. A. & Weiss, A. J. (2014). Narco Culture. *The Encyclopedia of Theoretical Criminology*, 1-4.
- Silverman, K. (1998). *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Indiana University Press.
- Tiznado Armenta, K. (2017). *Narcotelenovelas: la construcción de nuevos estereotipos de mujer en la ficción televisiva de Colombia y México a través del relato de una realidad social*. [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona].
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. Melusina.
- . (2012). Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo. *Relaciones internacionales*, (19), 83-102.



- . (2014). Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción no-violenta del tejido social en el México contemporáneo. *Universitas Humanística*, (78), 65-88.
- . (2016). Estado, narcocultura y coreografías sociales del género en México. *Letras femeninas*, 42(1), 22-36.
- Valenzuela Arce, J. M. (2015 [2002]). *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. El Colegio de la Frontera Norte.
- Vásquez Mejías, A. (2016). De muñecas a dueñas. La aparente inversión de roles de género en las narcoserries de Telemundo. *Culturales*, 4(2), 209-230.
- . (2020). *No mirar. Tres razones para defender las narcoserries*. Universidad Autónoma de Chihuahua, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Vincenot, E. (2010). Narcocine : la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain. *Violence et société dans le cinéma latino-américain contemporain*, (213), 31-54.

### **Audiografía y videografía**

- Bucio León, Y.L., León Arrieta, L. & Bucio Bedolla, L. (productores) y Gabito Ángel, J. (director). (2016). *Las viudas del capo* [cinta cinematográfica]. México: La Unión Films.
- Casas, C. (productora) y López, O. D. (director). (2014). *El de los lentes Carrera* [cinta cinematográfica]. México: Producciones Frontera Films y Loz Brotherz Films.
- Castañeda, M., Castañeda, S. & Gómez, A (productores) y O. Lara, A, (director). (2011). *La Recia* [cinta cinematográfica]. México: Castañeda Films.
- Castañeda, S. & Castañeda, M. (productores) y O. Lara, A. (director). (2011). *Las dos Michoacanas* [cinta cinematográfica]. México: Diamante Films y Castañeda Films.
- El Ánima de Sinaloa. (2013). Muchos enemigos (El Chapo Guzmán). *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=XUOG7fMIgJY>.
- Flores, J. A. (productor) y Melendrez, B. (director). (2011a). *4 damas en 300* [cinta cinematográfica]. México: Flores Productions.
- Gaer, P. (productora) y Hernández Jr., M. (director). (2015). *La Emperatriz* [cinta cinematográfica]. México: Producciones Gaer.
- Garza, R. (productora) y Melendrez, B. (director). (2011). *La hija del capo mayor* [cinta cinematográfica]. México: John Solis Films y Garza Films.



- . (2013). *La chingona de las Hummers* [cinta cinematográfica]. México: Garza Films.
- Gutiérrez, B., Alba, M. & Moreno, S. (productores) y García Jr., E. (director). (2011). *La escolta personal* [cinta cinematográfica]. México: Richie's Productions y Baja Pictures Inc.
- Huizar, L. & Huizar, V. (productor) y Cruz Osorio, J. (director). (2013). *La familia michoacana 2: Los caballeros templarios* [cinta cinematográfica]. México: Diamante Films.
- López, D. (productor) y Murillo, E. (director). (2008). *El Chrysler 300: El corrido de Chuy y Mauricio* [cinta cinematográfica]. México: Imperial Films and Music Inc. y Baja Films Internacional.
- López, D. (productor) y Saldaña, M. A. (director). (2009). *La Reyna del Pacífico* [cinta cinematográfica]. México: Baja Films Internacional.
- López, O. D. (productor) y Murillo, E. (director). (2010a). *En preparación* [cinta cinematográfica]. México: Baja Films Internacional y Baja Pictures Inc.
- . (2010b). *Narcojuniors 2* [cinta cinematográfica]. México: Baja Films Internacional y Baja Pictures Inc.
- Los Tigres del Norte. (1974). Contrabando y traición. *Contrabando y traición*. FonoVisa.
- O. Lara, A. (productor y director). (2016). *La dama del Corvette* [cinta cinematográfica]. México: Ola Studios.
- Ortiz, G. (2016). Fuieste Mía. *YouTube*, Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=YWluGL1\\_TH0](https://www.youtube.com/watch?v=YWluGL1_TH0).
- Pérez Arroyo, F. & Silva, R. (productores) y Vera Alamillo, J. L. (director). (2000). *El chingón de los chingones* [cinta cinematográfica]. México: Diamante Films.
- Sánchez, A. L. & Martínez, E. (productores) y Martínez, E. (director). (2008). *La Suburban de las monjas* [cinta cinematográfica]. México: E.M. Producciones, Plus Entertainment & Plus Latino.
- Silva, R. (productor) y Melendrez, B. (director). (2012). *La jefa de Tijuana 2* [cinta cinematográfica]. México: Producciones Silva.
- Silvina, R. (2010). La dama de la troca colorada. *YouTube*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=3NTOJ4h-sIE>.

## El “no” femenino en la narcoserie *La Reina del Sur*

### The Feminine “No” in the Narcoseries *La Reina del Sur*

Jacqueline Johana Peña Cañas\*

Recibido: 24/08/2021 | Aceptado: 13/10/2021

#### Resumen

Las narcoseries como productos culturales de ficción construyen una realidad intermediada. Entre el contenido altamente explícito de violencia, las mujeres protagonistas soportan el peso patriarcal por sus decisiones y acciones. En ese sentido, se propone el “no femenino” como categoría de análisis de género que constituye una afrenta a la masculinidad hegemónica, ya que le discute y desafía. Ese “no” recibe castigo y disciplinamiento por parte de un hombre o grupo de hombres que buscan restituirse como sujeto masculino dominante. Por lo tanto, la narrativa de las narcoseries proporciona elementos discursivos que apoyan a analizar las múltiples violencias contra las mujeres y las relaciones de subordinación al orden patriarcal, las cuales son representadas desde una construcción tradicional (víctima/objeto) y desde una “contranarrativa” (falso empoderamiento/ mujer fálica), pero al final, víctimas de sus decisiones y las circunstancias. Para ello, se eligió analizar por medio de la metodología del análisis textual la narcoserie *La Reina del Sur* emitida en el 2011 y producida por Telemundo, que ha sido una de las más exitosas del género con alto rating de audiencia. La segunda temporada ganó el Emmy a mejor programa estelar de habla no inglesa y se encuentra a la espera de la tercera entrega.

**Palabras clave:** narcoserie, “no femenino”, silenciamiento/empoderamiento, análisis del discurso, patriarcado.

#### Abstract

Narcoseries as fictional cultural products construct a mediated reality. As part of the highly explicit content of the violence, the female protagonists carry the patriarchal weight of their decisions and actions. In this sense, the feminine “no” is proposed as a category of gender analysis that constitutes an affront to hegemonic masculinity, since it discusses and questions it. That “no” receives punishment and discipline from a man or group of men who seek to reestablish

---

\* El Salvador. Universidad Carlos III de Madrid (UC3M). Doctoranda en investigación en medios de comunicación por la UC3M. Docente en la Especialización en estudios de impacto social en obras de infraestructura vial, género y Derechos Humanos en la Universidad de El Salvador. Instituto de Estudios de Género de la UC3M; Red Iberoamericana de Investigación en Narrativas Audiovisuales y parte del Centro de Estudios Latinoamericanos (ZILAS) de la Universidad Católica de Eichstätt-Ingolstadt, Alemania. jacquelinejohana33@gmail.com

themselves as a dominant male subject. Thus, the narrative of the narcoseries provides discursive elements that support the analysis of the multiple violence against women and the relations of subordination to the patriarchal order, which are represented from a traditional construction (victim / object) and from a “counter-narrative”, (false empowerment / phallic woman), but in the end, victims of their decisions and circumstances. To do this, it was decided to analyze the narcoseries *La Reina del Sur* broadcast in 2011 and produced by Telemundo, which has been one of the most successful of the genre with high audience rates, using the textual analysis methodology. Season 2 won the Emmy for Outstanding Non-English Speaking Lead Program and is awaiting the third installment.

**Keywords:** narcoserie, feminine “no”, silencing/empowerment, speech analysis, patriarchy.

## Introducción

La violencia contra las mujeres es un problema histórico, global y estructural. Es un sistema perpetrado por todos los actores sociales, incluyendo los medios de comunicación tradicionales y emergentes de las nuevas tecnologías a través de su contenido. Uno de esos productos culturales es las narcoseries, las cuales han ganado el interés de la audiencia más allá de las fronteras hispanoamericanas y han construido una forma de narrarnos, de contarnos e identificarnos por medio del melodrama, convirtiéndose en parte de la matriz cultural de la población que las consume.

Pero cuando analizamos la construcción social de los discursos que se transmiten, nos percatamos que presentan resistencias a los derechos humanos de las mujeres y refuerzan la pedagogía de la violencia contra lo femenino. Es así como los procesos por alcanzar la autonomía femenina en las decisiones siguen siendo cuestionados y violentados, ante lo cual nos podríamos preguntar ¿cómo es castigada la protagonista femenina que toma decisiones sobre su vida? Esta pregunta toma relevancia al analizarla desde el “no” femenino como categoría de análisis de género, donde el “no”

encarna la oposición de las mujeres ante la solicitud de un hombre, lo cual constituye una representación de la autonomía femenina en sus decisiones. Esta actitud genera significaciones ideológicas donde el poder masculino es discutido y desafiado, por ello el castigo y disciplinamiento es altamente violento por un hombre moralmente dañado que busca restituirse como sujeto masculino dominante. Pero a esta actitud individual se suma la complicidad del Estado y los medios de comunicación (Peña, 2020, p. 7).

La hipótesis que se esgrime es que el “no” femenino se concibe como un detonante de la violencia que justifica y reprocha la actitud confrontativa de las mujeres, quienes deben ser humilladas y violentadas para la restitución de la masculinidad herida. Para el análisis textual, herramienta que ayuda a comprender las “expresiones ideológicas condicionadas” (Santander, 2011, p. 212) que subyacen en el texto visual, se ha seleccionado *La Reina del Sur*, una narcoserie con alto rating de audiencias y una

de las más exitosas<sup>1</sup>, con el objetivo de comprender la construcción de los argumentos que castigan a las mujeres por el “no” hacia un hombre, negándoles su derecho a decidir.

## Estado de la cuestión

El fenómeno narco no es un objeto de investigación lejano a las Ciencias Sociales en América Latina. La irrupción e impacto que ha generado el cultivo, procesamiento y tráfico de estos estupefacientes en el tejido social es palpable en toda la estructura institucional y, por supuesto, cultural. Lo narco se ha vuelto parte de la vida diaria en América Latina, generando imaginarios que se han materializado en diferentes productos culturales.

A continuación de lo anterior, entre los primeros teóricos en entablar un diálogo entre esta realidad y la academia es Omar Rincón, quien en el texto del 2009 “Narco. estética y narco.cultura en Narco.lombia” establece que este fenómeno es una estética que cruza la cultura y la historia misma de su país: Colombia. Este se ve representado en diversos productos culturales que son disfrutados por la sociedad, siendo “la más común entre las comunidades desposeídas que se asoman a la modernidad y solo han encontrado en el dinero la posibilidad de existir en el mundo” (Rincón, 2009, p. 192); por lo tanto, se afirma que las narcoestéticas representan una aspiración de clase.

Sin embargo, las vivencias de la narcocultura son diferentes si nos referimos a mujeres o a hombres, ya que existe una estratificación de roles de género definidos dentro de la organización y fuera de esta. A pesar de que tiene una base cultural común, es vivida y sobre todo representada de forma diferenciada. Por ejemplo, en el texto: “Capos, reinas y santos—la narcocultura en México desde los narcocorridos” se presenta una clasificación de las mujeres en los narcocorridos, que incluye a la mujer trofeo, las “burreras o mulas”, las hijas y esposas del narco, hasta la “pesada” (refiriéndose a las jefas del narcotráfico) (Maihold y Sauter, 2012, p. 84-85), pero sin generar una crítica clara sobre las mismas. Asimismo, se analiza cómo el gobierno mexicano ha intentado censurar estos productos culturales infructuosamente.

En cuanto a la narconarrativa televisada que refiere a las mujeres, encontramos el análisis de una de las primeras narco novelas exitosas con protagonistas femeninas en el texto: “*Sin tetas no hay paraíso*: normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico” donde se estudia la relación entre la cirugía estética y la identidad femenina a través del análisis del tratamiento que realiza la narconovela de la cirugía de los senos y la prostitución adolescente como un camino para el ascenso social por medio del mundo narco (Aguirre, 2010, p. 121).

Otro texto que analiza esta narconovela es “Narcotelenovelas, Gender, and Globalization in *Sin tetas no hay paraíso*” de Miguel Cabañas (2012) en el que se examina el “discurso hegemónico sobre la guerra contra las drogas y la moralidad de la clase

---

<sup>1</sup> Según Nielsen Televisión Index (NTI) los primeros capítulos de la narcoserie *La Reina del Sur* fue de “779.000 de mujeres en edades comprendidas entre los 18 y 49 años y a 755.000 hombres del mismo rango de edad; además, su estreno fue visto por 895.000 adultos de entre 18 y 34 años”. Más información en el enlace [elmundo.es https://www.elmundo.es/america/2011/03/03/estados\\_unidos/1299189810.html](https://www.elmundo.es/america/2011/03/03/estados_unidos/1299189810.html)

media (así como) una crítica a la victimización de las mujeres por los narcotraficantes y la hipermasculinidad de estos últimos” (p. 74). El autor plantea que este producto cultural provee una experiencia común a los televidentes que se miran en los sujetos desterritorializados, los cuales sirven para discutir sus rutinas diarias, pero que mantiene el discurso sobre los cuerpos sexuados de las mujeres bajo la vigilancia patriarcal.

Asimismo, encontramos un texto que explora las “Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico” de Yolanda Mercader (2012), quien interpreta el papel histórico de las mujeres en los films sobre narcotráfico desde una perspectiva de género. Plantea que entre 1976 y 1983 el narcotraficante era circunstancial y las mujeres tenían un papel secundario, como víctima o compañera; entre 1984 y 1994 aparecen los narcotraficantes como personajes principales y las mujeres comienzan a involucrarse en el negocio; para 1995 *a la fecha* (la cursiva es de referencia de la autora) los narcotraficantes ostentan un poderío económico y presencia hegemónica socialmente, mientras las mujeres oscilan como objeto de posesión y lideresa de su propia organización. El papel del gobierno se fue transformando también, de autoridad que combate el crimen al de corrupción constante (Mercader, 2012, p. 214).

Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuenca (2016) presentaron un compilado, *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura*, donde, a través de distintos ensayos, analizan la relación entre las mujeres y el narcotráfico en México. La reflexión gira en torno a la injerencia de las mujeres como objeto/sujeto de consumo y producción en la narcocultura, lo que permite comprender la trascendencia de lo narco en la cultura mexicana desde distintas producciones culturales (p. 7).

En este compilado, Dosinda Avilés (2016) presenta un ensayo sobre “*La Reina del Sur*: problemas éticos de un protagonismo excesivo”, donde plantea tres niveles de cuestionamiento ético en la narcoserie: a nivel estatal (por la dualidad de posiciones, por un lado de prohibición legal/formal y por el otro, la permisibilidad por medio de la corrupción); en la esfera social (por una tácita aceptación de los valores narco desde las políticas neoliberales) y a nivel personal (desde la exaltación de los valores del individualismo imperante) como resultado: tolerancia a la criminalidad y debilitamiento del Estado, especialmente del sistema de justicia (Avilés (2016, p. 56-57).

Por otro lado, Karina Tiznado Armenta (2017), en su tesis doctoral “Narcotelenovelas: la construcción de nuevos estereotipos de mujer en la ficción televisiva de Colombia y México”, a través del relato de una realidad social, analiza la figura de la mujer como protagonista de estas ficciones, las similitudes y diferencias con las protagonistas de la novela clásica, tomando como referencia las producciones mexicanas y colombianas. Entre las conclusiones del estudio se menciona: 1) que la narcoserie rompe con el mito del amor romántico tradicional; 2) las mujeres buscan el ascenso social por medios ilícitos, y se resaltan las cualidades negativas de los personajes; 3) las protagonistas terminan mal: muerte, cárcel, destierro o pobreza (p. 236-239). Ante estos elementos, la investigación destaca que las narcoseries construyen nuevos estereotipos de mujeres frente a las mujeres en la novela tradicional latinoamericana.

Desde los estudios de género también se ha analizado este fenómeno social. En el artículo “El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría queer” se estudia la “relación con los hombres, la masculinidad y la

sexualidad en México” donde los autores proponen que a partir de un análisis empírico se considera a la narcocultura como un “dispositivo de poder sexo-género cuyo quehacer es fundamental para la reproducción de su capital económico y simbólico” (Núñez y Espinoza, 2017, p. 90).

Es Ainhoa Vásquez Mejías la que analiza las narcoseries desde otra perspectiva, con un carácter irruptivo del orden de género con “machos empáticos y mujeres que no son princesas y un fin moral” (Vásquez, 2017, p. 4). En sus diferentes aportes considera que las narcoseries invaden el gusto de la audiencia gracias al melodrama, pero que tienden a difuminarse con el formato de guión de la novela clásica (Vásquez, 2017, p. 202). Para la autora este tipo de contenido brinda la posibilidad de cuestionar la realidad latinoamericana y generar una catarsis de la “vida que llevamos y la violencia que estamos sufriendo” (Vásquez, 2020, p. 128).

Ante este recorrido del trabajo realizado por múltiples autores y autoras sobre las narcoseries, nos podremos preguntar: ¿qué son? En primera instancia, son un fenómeno que nace en el cine y la televisión entre los siglos XX y XXI bajo el paradigma de ficción y violencia, escenario donde se relata la vida y acciones de los actores armados en Colombia. Se infiere que el origen de la narcoestética visual se encuentra en el cine colombiano de violencia (Vilches, 2017, p. 200). Pero es hasta que el “problema narco” ya no se identifica como algo exclusivo de Colombia<sup>2</sup>, sino de México y de América Latina, cuando se comienza a considerar que “ya era un problema (simbólicamente) superado, resultaba posible contarla en televisión” (Rincón, 2015, p. 95).

Cuando las historias televisivas en contextos narcos en las que la parte medular de la trama era el tráfico de estupefacientes (Renjel, 2016, p. 94) comenzaron a cautivar a las audiencias, es cuando los investigadores sociales comienzan el debate de comenzar a catalogarla como novela o como serie, más allá de los capítulos o el horario de la transmisión. Según Rincón (2015) la diferencia entre la telenovela y la serie clásica está en

- a) que tienen verdad documental y tono casi neorrealista sobre este fascinante pero cotidiano mundo prohibido del narco, y así se olvida el amor como eje;
- b) la vitalidad del lenguaje y de la estética lleva a que no haya moral salvadora o dignificante, como existe en las telenovelas convencionales; por el contrario, aparece esa moral posmoderna del todo vale para tener billete y ser exitoso;
- c) el tono no es de melodrama sino de tragedia anunciada, pero con modulación de comedia;
- d) los personajes responden a la estética del grotesco del nuevo rico, del sujeto aspiracional de la sociedad de mercado, ese que desde sus modos de vestir y actuar ya produce escalofrío o risa;
- e) su ritmo es frenético, su exceso es alucinante y sus lenguajes, realistas, con lo que se derrota la lentitud y solemnidad de la telenovela (p. 95).

---

<sup>2</sup> Según Omar Rincón (2015) este fenómeno se generó gracias a la política implementada por el gobierno de Álvaro Uribe (2002-2010), quien lideró un proceso de desmovilización de los paramilitares, pero sin trastocar las estructuras narco, sino al contrario, generando procesos de blanqueo de fortunas (p. 95).



Para Ainhoa Vázquez Mejías (2020), las narcoseries mantienen un diálogo en su estructura narrativa entre la novela clásica, la *soap opera* estadounidense y el melodrama televisado, pero la línea amorosa propia del melodrama se desdibuja y se oponen a la lucha clásica del bien sobre el mal, ya que en las narcoseries “no hay personajes que puedan circunscribirse por completo al polo del bien o del mal, sino, al contrario, fluctúan entre ambos. El final feliz tampoco existe, porque el amor es derrocado por la violencia” (p.23).

## **Narcoseries, Netflix y violencia contra las mujeres**

Luego de explorar un poco sobre los estudios realizados acerca del rol de las mujeres en las narcoseries, hay que tomar en consideración las formas en las que estos productos llegan a los espectadores. Tradicionalmente han sido consumidos a través de los medios de comunicación usuales, los cuales se encuentran en un proceso de hibridación con la web, y aparecen las plataformas digitales como Netflix que, más allá de permitir el acceso al “contenido existente [dan] la posibilidad de revivir, pre-vivir y post-vivir los acontecimientos gracias al juego pre formativo y discursivo” (Peña, 2017, p. 52) que brindan los ordenadores y los dispositivos móviles.

Es ahí donde las narcoseries se vuelven escenarios que posibilitan conocer cómo la construcción de la identidad (ideología) colectiva e individual se mira a sí misma, gracias, en parte, a la influencia de los medios de comunicación (tradicionales y emergentes) y el contexto socioespacial (territorio/urbanidad) en el que se desarrollan los individuos que lo consumen y, por ende, forman parte de la cultura social.

Este proceso de mediación constante transita entre tres lugares: la cotidianidad familiar (unidad básica de audiencia, convertida además en el lugar primordial de reconocimiento), la temporalidad social (la organización entre el tiempo productivo y de ocio) y la competencia cultural (que gracias a sus géneros da cuenta de las diferencias sociales que atraviesan a la sociedad que las produce y que las consume) (Martín Barbero, 1987, p. 233). Estas forman parte de una estética de reconocimiento que se ha visto trastocada con la accesibilidad a las nuevas tecnologías, gracias a la cual existe una disputa por los espacios y tiempos de consumo individuales frente a las familiares.

Esta hibridación entre las antiguas y nuevas lógicas de producción y usos genera una nueva experiencia del melodrama, el cual es quizá el “modo de expresión más abierto al modo de vivir y sentir de nuestra gente” (Martín Barbero, 1987, p. 243). Es así como las narcoseries constituyen un producto cultural que forman parte del imaginario colectivo, en el cual nos reconocemos e interpelamos la realidad que nos circunda.

Es la hibridación entre la iconografía, el lenguaje y el cuerpo (la vida online/off line) que, desde la convergencia, construye reconocimiento e identidad que se entrecruzan con las lógicas de la “estratagema de lo ideológico” (Martín Barbero, 1987, p. 247), que al mismo tiempo puede ser un mecanismo para recuperar la memoria popular, pero también reforzar las estructuras tradicionales de opresión, exclusión, discriminación y violencia contra las mujeres desde las narconarrativas.

Justamente, estas narrativas que reproducen deslegitimación estatal también fortalecen desde su estética “las masculinidades hegemónicas” (Núñez y Espinoza, 2017)

donde el poder es el eje central, así como la cultura del honor, y construyen desde la sexualidad las identidades masculinas, en las que la narcoestética juega con la dicotomía victimario/víctima. En relación con la violencia contra las mujeres y el “no femenino” como desafío a la masculinidad hegemónica (Peña, 2020), se han visualizado dos puntos de entrada en la investigación: las mujeres en la narrativa tradicional como víctima/objeto (las cuales se involucran en el narcotráfico como consumidoras, por su condición económica o dependencia afectiva); y la “contra narrativa”, que presenta a las mujeres como jefas del narcotráfico (con un falso empoderamiento, mujeres fálicas, pero hipersexualizadas) (Vásquez, 2017; Tiznado, 2017; Rodríguez, 2017; Karam Cárdenas, 2019).

Por un lado, la narrativa tradicional juzga y estigmatiza a la mujer desde el peso moral y la deslegitimación de su voz, y por el otro lado, como víctimas de sus decisiones, pero que al final del día ambos “modelos de mujer” son utilizados como iconos moralizadores que disciplinan a las demás desde la “microfísica sexista del poder” (Barjola, 2018) que construye relatos para mantener y perpetuar el *status quo*. Para comprender el proceso, en el siguiente acápite se presenta un ejercicio de análisis textual de un capítulo de *La Reina del Sur*, donde se desglosan algunas categorías encontradas.

Figura 1. Portada de la narcoserie



## Teresa: la suerte de una mujer atada a la del hombre

Al buscar la narcoserie *La Reina del Sur* nos encontramos con su portada, donde se muestra a una mujer sensual desde el estereotipo de “femme fatale”, la protagonista sentada en un sillón rojo, en una posición donde son sus piernas las que sobresalen por el resto del cuerpo. Su vestido ajustado negro, zapatos de tacón alto y descubiertos, así como sus brazos reclinados hacia atrás, remiten a una mujer con poder. Esta imagen contrasta con las fotografías en blanco y negro del expediente carcelario con el número de detención y apellido. Remite al símil de “mujer peligrosa”.

La portada incluye la clasificación: para mayores de dieciséis años, y las palabras claves: “drogas y sustancias tóxicas”, “miedo o angustia”, “violencia”, “violencia sexual”. Hay que tener en consideración que estas palabras marcan el camino de búsqueda de los consumidores de estos productos culturales que adentran al tipo de contenido que se presentará, el cual cumple la premisa de las tres “S”: sexo, sangre y sensacionalismo (Imbert, 2004, p. 97), sobre todo violencia sexual para atraer a las audiencias.

Ahora bien, para comprender el soporte melodramático que se desarrollará en toda la trama es necesario analizar el primer capítulo. En él nos presentan a Teresa Mendoza, la protagonista y la heroína en constante transformación, pero que traspasa la categoría de héroe tradicional, el cual busca la purificación, la madurez, la superación de sus traumas para redescubrirse, lo que lo conduce a cambiar su motivación de lucha interior hacia un bien común y el amor (Gutiérrez, 2012, p. 52). Teresa, al contrario, solo busca sobrevivir.

Las características del hilo dramático se desarrollan desde el amor romántico heterosexual y patriarcal idealizado hacia un hombre: el Güero. Este hombre encaja con el arquetipo “príncipe azul”: alto y cabello castaño claro, ojos azules, quien “rescata” a la protagonista de ser cambiadora de pesos a dólares en las calles a convertirla en su pareja, un amor que perdurará incluso después de la muerte (Gómez, 2013, p. 15). Pero que le advierte sobre el peligro de su relación:

Figura 2. Teresa y el Güero



- Teresita hoy es un día muy importante porque va a conocer a Don Epifanio Vargas, al hombre que le debo todo lo que soy, pues es mi padrino, y uno que otro capo por ahí muy importante.
- Y eso.
- Y eso. En el momento que la vean ahí, ya no hay vuelta de hoja. La van a identificar como mi mujer.
- Y luego.
- Y luego. Pues, la van a ligar con mi suerte. Porque si a mí me va muy bien, a usted también. Pero si me va mal... le va ir requetegacho. Así que todavía está a tiempo para rajarse, mi reina.
- (Teresa lo piensa, y ve a un grupo de hombres hablando). No pues qué rajarse, ni ocho cuartos (le abraza) no lo voy a dejar ir solo a esa dis' que reunión de trabajo, pa' que se encuentre con una teibolera, ¡he! (le besa), para luego es tarde (y avanzan)”; (capítulo 1, temporada 1; minuto 25:39).

Al ser asesinado el “Güero” en el primer capítulo, su recuerdo la acompañará en toda la trama. Mientras realiza la huida, recuerda constantemente las palabras de su amante y maestro, quien representa el “individuo eminente, perfeccionado” y ella, la aprendiz y discípula (Reyes, 1965, p. 292), que gracias a sus consejos y entrenamiento sobrevive a la cacería de los miembros del Cártel de Sinaloa.

Por medio del recurso flashback, vemos cómo cada paso que da la protagonista es enlazado con recuerdos de amor, protección y cariño del Güero, quien intentó protegerla, alentarla y darle los recursos para su escape, constituyéndose en el verdadero héroe de Teresa.

Ahora bien, otro elemento encontrado es la hipersexualización de la protagonista. Esta característica es visible en sus ropas, siempre ajustadas, escotadas o cortas. En la escena del “entrenamiento” (de la heroína), cuando el Güero le enseña a usar un arma, aparecen las piernas de Teresa con un short corto y botas vaqueras. Luego, devela una blusa ajustada, corta y con escote pronunciado, mostrando su ombligo.

La primera escena, también con contenido erótico, se desarrolla en la tina, y se vuelve a repetir con otra tónica en el capítulo 6 con Marcos Cáceres, regente que trafica permisos de trabajo en Melilla, España.

La siguiente escena decisiva es la de la violación como recurso de sometimiento específico de mujeres. Mientras el Güero era quemado en la avioneta, Teresa iba a ser asesinada por un sicario, el Pote, pero fue abusada por el Gato. La escena comienza con golpes para “suavizarla”, para luego abusarla, mientras Teresa, por medio del recurso del flashback, recuerda momentos felices con el Güero.



Figura 3 y 4. Entrenamiento de Teresa



Figura 5. Escena de violación



Según Rita Segato (2016), antropóloga feminista, la violación, más allá de ser un acto de violencia sexual es la expresión de una

estructura simbólica profunda que organiza nuestros actos y nuestras fantasías y les confiere inteligibilidad. En otras palabras: el agresor y la colectividad comparten el imaginario de género, hablan el mismo lenguaje, pueden entenderse ... por tanto, las violaciones (son) verdaderos actos que acontecen *in societate*, es decir, en un nicho de comunicación que puede ser penetrado y entendido (p. 38).

Es así como la audiencia participa en el sometimiento de la voluntad de la víctima, y es, en palabras de Segato, “expropiada del control sobre su espacio-cuerpo” (p. 38). Los espectadores se convierten en testigos de una escena que será recordada en otros momentos, como un pensamiento de tortura de guerras pasadas. Luego, Teresa, para defenderse, dispara en el rostro a su agresor, para luego emprender la huida, semidesnuda por un techo.

Figura 6 y 7. Huida de Teresa





Para finalizar el capítulo uno de la serie, se realiza la reunión entre Teresa con Don Epifanio Vargas, con quien intercambia su vida por una agenda (por instrucciones del Güero, quien le mencionó más de una vez que su suerte estaba ligada a su hombre, aunque ella no estaba involucrada en el narcotráfico, por ser su pareja ya era sospechosa de ser cómplice). Esa misma referencia se menciona cuando Don Epifanio menciona que la dejaría ir, porque no sabe nada, “las mujeres siempre buscan sacarle información a su hombre”, mencionó el Ratas, sobrino del capo.

Bajo la pedagogía de crueldad (Segato, 2013), don Epifanio le menciona a Teresa “no tienen nada contra ti, pero deben dar el ejemplo”; es decir, violencia disciplinante por medio del cuerpo de las mujeres, como la muerte de un socio del Güero quien se casó con una amiga de Teresa y fueron asesinados junto a sus hijos por los sicarios.

Por ello, don Epifanio le asegura que no le podrá resguardar la vida: “esa gente no puede permitir que una hembra quiebre a uno de sus hombres. Con una bala los hiciste el hazme reír de Culiacán”, refiriéndose a la supuesta muerte del Gato. Ella se defiende mencionando que fue víctima de violación, ante lo cual Don Epifanio accede a ayudarla.

A pesar de múltiples problemas, persecuciones, huidas y un arresto, Teresa huye a Melilla, España, una zona fronteriza y con graves problemas de corrupción y abandono estatal.

### El “no femenino” y la reinstauración de la masculinidad herida

Teresa termina de mesera en el bar Yamila en Melilla, España. Un hombre se interesa en ella automáticamente, oscila entre 60 y 65 años, bigote, bajo de estatura y gordito. Marcelo Cáceres, con el Coronel y el Try (dueño del bar), son los que controlan el tráfico ilegal de personas en la zona; de él dependen los permisos de trabajo de todas las personas que laboran en el bar.

Teresa le desprecia en varias ocasiones, el dueño del bar le insta a tratarlo con una sonrisa, pero ella se niega. Luego, Cáceres le invita a una copa, ella se niega y él le dice “algún día necesitará ayuda, ahí te pareceré atractivo”.

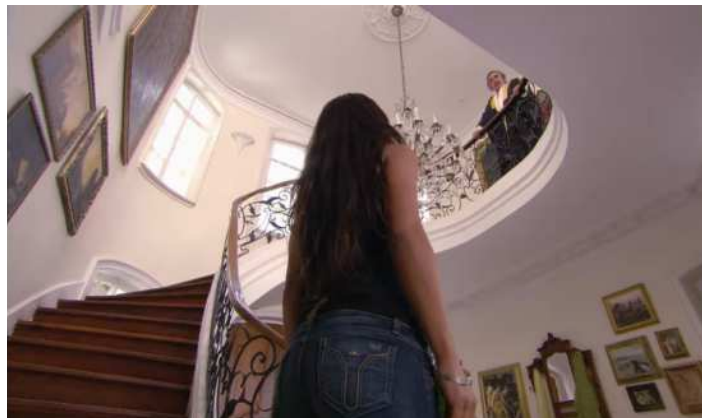
Figura 8. Teresa y Marcelo Cáceres



Justamente, en capítulos posteriores se ve como una de las trabajadoras sexuales, por celos, implanta hachís en casa de Teresa, quien es encarcelada con promesa de ser deportada, pero Cáceres ofrece su “ayuda” a cambio de favores sexuales. Esto se debe no tanto al deseo sino al ansia de venganza por haber sido rechazado.

En el capítulo 6 de la serie vemos a Teresa siendo conducida en un auto, llegar a una casa ostentosa e ingresar en la sala de espera. Por medio de un juego de planos en picada y contrapicada se muestra a Teresa en el primer piso, y en el segundo piso, en lo alto de una escalera, se presenta Cáceres vestido con un abrigo tradicional saudí observando a la protagonista, como demostración simbólica de poder.

Figuras 9, 10 y 11. Teresa llega a casa e Marcelo Cáceres



Ella sube, y él le ordena ducharse, ya que ha estado en la cárcel. Como una analogía a la primera escena del capítulo uno, la muestra en una tina dándose un baño. Con plano medio se presenta a Cáceres, quien la acaricia mientras ella demuestra molestia y repulsión. Luego la lleva a la habitación principal, ambos en bata, le muestra en un diván una vestimenta para baile exótico y le exige que lo utilice, así como maquillajes y perfume de su esposa.

Figura 12. Teresa y Marcelo Cáceres



Teresa le recrimina y le increpa, mencionando que “por qué no termina de una sola vez”; a lo que él le responde “porque no es tan fácil Teresita, tuve que mover muchas fichas para sacarte de la cárcel y que no te deportaran a México”. Con un movimiento brusco la toma por el cuello y la coloca frente a un espejo mientras le menciona que no es más que una cajera de un bar, mientras él es el hombre más poderoso de Melilla, y que ella ha tenido los “cojones” de humillarlo y eso se paga. Le exige que llegue a la piscina, vestida y maquillada como lo que es, “una zorra” (temporada 1, capítulo 6, minuto 25:12).

Luego, con un plano amplio, se muestra a Cáceres en bata, esperando en un salón con piscina que simula un harem, con telas colgantes, alfombra, los colores tierra predominan y contrastan con el mayordomo vestido de etiqueta occidental, a quien le ordena solicitar a su invitada que se apresure, ya que le lleva esperando un largo rato. Este se retira.

Es ahí donde el funcionario recuerda, gracias al recurso del *flashback*, las veces que fue rechazado por Teresa en el bar Yamila. Con un juego de cámaras con planos medios se presenta a Teresa como camarera, siendo interceptada por Cáceres que la intenta tomar del brazo para solicitarle que beba con él un trago, y frente a todos los presentes, le rechaza con un movimiento de su brazo. Cáceres permanece de pie atónito.

De vuelta en el presente, Teresa entra en el recinto vestida como bailarina exótica, con un plano amplio y un barrido de abajo hacia arriba que inicia con el reflejo de Teresa

en la piscina y le recorre para presentarla de cuerpo entero. Cáceres se le acerca y le dice que está bien, pero que la ha esperado demasiado. Luego le exige que se acerque y baile para él, a lo que ella responde que no puede, él insiste en la orden; mientras le habla la rodea y la toca en los brazos y hombros. La música de fondo es arábica y ella danza de mala gana. La observa sentado frente a ella, quien se encuentra de pie, como en una tarima que da la sensación de dar un espectáculo. Esta escena se desarrolla entre planos amplios, medios, americano y primer plano.

La protagonista procede a quitarse la falda y quedarse en ropa interior. Cáceres le dice que se quite el sostén, se le acerca, le ofrece un almohadón y ella le pide que espere. Mientras se acerca, él le quita la prenda íntima, la toma de los brazos y le menciona que es bella. En la escena se muestra, desde un plano americano, el cuerpo de espaldas de la protagonista, mientras que con primeros planos se presenta su rostro molesto. Sin embargo, ella no reacciona. Luego, Cáceres le coloca las manos sobre los hombros y le dice “ya sabes lo que debes hacer” y la obliga a desaparecer del encuadre.

Con la analogía del sexo oral, la siguiente escena muestra, en un plano amplio, a Teresa y Cáceres en una cama; él le acaricia los hombros y comienza a hacer alarde de sus dotes sexuales, para luego mencionar que se irá a dar una ducha. La trama conduce luego a la audiencia a una escena de acción donde Santiago López Fisterra, contrabandista de tabaco, es perseguido. Volviendo a Teresa, al salir del baño en bata, encuentra a Cáceres desnudo y abrazando un cojín. Ella le menciona que se irá y toma su ropa, él le dice que no ha terminado aún y le muestra una pastilla de viagra mientras sonrío, ahí la escena termina.

Figuras 13, 14, 15, 16, 17, 18 Teresa en harem de Marcelo Cáceres







Esta desafortunada escena presenta diferentes demostraciones de poder de un hombre que necesita humillar a la mujer por la negación y desprecio, para restituir su masculinidad herida. Al ser Teresa una mujer racializada en un país extranjero y pobre, sin pasado, se convierte en el símbolo de un ser violentado, negándole autonomía en sus decisiones.

Es importante analizar cómo los discursos en las narcoseries refuerzan el orden patriarcal, donde las mujeres deben ser controladas y humilladas no solo en el cuerpo, sino en su voluntad. La escena analizada muestra una pedagogía de la crueldad para forjar seres femeninos dóciles (Segato, 2013, p. 56), y es el “no” manifestado por una mujer el detonante de la humillación e incluso en algunos casos hasta el feminicidio (Peña, 2020). Por ello, es importante seguir explorando desde otros “no” las diferentes manifestaciones de disciplinamiento social femenino.

## Bibliografía

- Aguirre, L. X. (2011). *Sin tetas no hay paraíso*: normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico. *Taller de letras*, (48), 121–128.
- Alvite, D. (2016). *La Reina del Sur*: problemas éticos de un protagonismo excesivo. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 55-88). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Barjola, N. (2018). *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*. Virus Editorial.
- Cabañas, M. (2012). Narcotelenovelas, Gender, and Globalization in *Sin tetas no hay paraíso*. *Latin American Perspectives*, 39(3), 74–87.
- Gómez B. I. (2013). *Los arquetipos de género en las películas infantiles*. Universidad de Oviedo.
- Gutiérrez D. R. (2012). El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico. *Ámbitos*, (12), 43-46.

- Imbert, G. (2004). *La tentación del suicidio. Representaciones de la violencia e imaginarios de muerte en la cultura de la posmodernidad (una perspectiva comunicativa)*. Editorial Tecnos.
- Karam C. T. (2019). Glamour en las construcciones audiovisuales del narcotráfico: “El Chapo” en la serie de Netflix. En A. Estévez (Coord.). *La mediación en el régimen de subjetividad bio/necropolítica: de la minería de datos al consumo comercial de lo violento* (pp. 147-171). UNAM.
- Maihold, G. y Sauter de Maihold, R. M. (2012). Capos, reinas y santos - la narcocultura en México. *iMex. México Interdisciplinario. Interdisciplinary Mexico*, 2(3), 64-96.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Ediciones G. Gili, S.A. de C.V.
- Mercader Y. (2012). Imágenes femeninas en el cine mexicano de narcotráfico. *Tramas*, (36), 209-237.
- Núñez Noriega, G. y Espinoza Cid, C. E. (2017). El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría *queer*. *Estudios de Género de El Colegio de México*, 3(5), 90-128.
- Peña, J. J. (2020). *El “no femenino” y la representación del feminicidio en los medios de comunicación de El Salvador*. [Tesis de Especialización en Género, violencia y Derechos Humanos, FLACSO Ecuador].
- Ramírez-Pimienta, J.C y Tabuenca M.S. (2016). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura*. Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Renjel Encinas, D. (2016). Gustavo Bolívar: el hombre de las narcotelenovelas. *Mitologías hoy*, (14), 93-111.
- Reyes, A. (1965). *Los héroes. Junta de sombras*. Fondo de cultura económica.
- Rincón, O. (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva Sociedad*, (222), 147-163.
- . (2015). Amamos a Pablo, odiamos a los políticos. Las repercusiones de Escobar, el patrón del mal. *Nueva Sociedad*, (255), 94-105.
- Rodríguez, D. M. (2017). *Orden del imperio, discurso televisivo y memoria: “narco-series” y la construcción de la realidad en la sociedad colombiana del siglo XXI*. [Tesis de Doctorado, Universidad de València].
- Santander, P. (2011). Porqué y como hacer análisis del discurso. *Cinta moebio*, (41), 207-224.



- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- . (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Tinta Limón.
- Tiznado Armenta, K. (2017). *Narcotelenovelas: la construcción de nuevos estereotipos de mujer en la ficción televisiva de Colombia y México a través del relato de una realidad social*. [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona].
- Vásquez Mejías, A. (2017). Los narcos también lloran: narcoseries y melodrama. En A. Vásquez Mejías (Ed.). *Narcocultura de norte a sur: una mirada cultural al fenómeno narco* (pp. 201-223) UNAM/ Universidad Autónoma de Chihuahua.
- . (2020). *No mirar. Tres razones para defender las narcoseries*. Universidad Autónoma de Chihuahua, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Vilches M. L. (2017). *Diccionario de teorías narrativas. Cine, televisión, transmedia*. Caligrama.

# Prepagos transatlánticas: emancipación y trabajo sexual en *Sin tetas no hay paraíso*

## Transatlantic Prepagos: Emancipation and Sex Work in *Sin tetas no hay paraíso*

Anaïs Ornelas Ramirez\*

Recibido: 31/08/2021 | Aceptado: 06/10/2021

### Resumen

La telenovela colombiana *Sin tetas no hay paraíso*, sobre una joven trabajadora sexual de Pereira, cuenta con varios *remakes* y secuelas, uno de ellos producido por la cadena española Grundy Televisión. Si bien las historias de narcos y los códigos melodramáticos de la telenovela son innegablemente latinoamericanos, mantienen lazos complejos con España, que hasta ahora han sido escasamente explorados por las y los hispanistas e investigadores en estudios culturales. En este artículo proponemos interrogar las condiciones que permiten a la heroína colombiana ser exportada a las pantallas españolas. Es nuestra intención enfocarnos en la deconstrucción de las coreografías sociales de género presentes tanto en el original como en su adaptación y ponerlas en relación de manera crítica. El estudio comparativo permite articular hispanismo, feminismo decolonial y estudios culturales. Estos intercambios visibilizan el carácter aspiracionista y la fascinación que ejerce aún la antigua metrópolis sobre el continente americano, a la que la estética narco no es insensible.

**Palabras clave:** narcotelenovelas, representaciones de género, agencia, trabajo sexual.

### Abstract

The Colombian *telenovela Sin tetas no hay paraíso* about an aspiring sex worker was remade in Spain in 2008. If *narco*-stories and *telenovelas*'s melodramatic codes have Latin American origins, they also sustain complex relations to Spain, which have until now been ignored by Hispanic and cultural studies. In this article, we interrogate the conditions that enabled this Colombian protagonist's exportation across the Atlantic. We establish a comparative analysis that deconstructs the gendered choreographies present in each *Sin tetas* to link them in a critical manner. The comparison is relevant here as it allows us to articulate a decolonial feminist approach to cultural studies. We will also highlight the ex-metropole's aspirational and fascinating aura, to which the *narco*-universe is also drawn.

**Keywords:** *narcotelenovelas*, *telenovelas*, gendered representation, agency, sex work.

\* México. École Normale Supérieure de Lyon. Maestra en Estudios Hispánicos. Cambridge University, M.Phil en Culturas Audiovisuales. Candidata al doctorado en Estudios Hispánicos y docente en Literatura y Artes Visuales en Sorbonne Université Faculté des Lettres. [anais.ornelas.ramirez@gmail.com](mailto:anais.ornelas.ramirez@gmail.com)

En 2006, el estreno de la telenovela colombiana *Sin tetas no hay paraíso* (Palacio, 2006) bate los récords de audiencia del país. Basada en la novela homónima de Gustavo Bolívar (quien es también el guionista), *Sin tetas* cuenta la historia de Catalina, una adolescente de Pereira, Colombia, que aspira a integrar el círculo de trabajadoras sexuales<sup>1</sup> de su barrio, conformado por sus amigas mayores, que se autodenominan como “prepagos”<sup>2</sup> y son solicitadas por los narcotraficantes locales. Como lo explica Aldona Bialowas Pobutsky (2010), el término prepago hace referencia a un tipo de prostitución específico y reciente que:

según las estadísticas y estudios sociológicos, las damas prepago pocas veces son pobres y en su gran mayoría son jóvenes universitarias y escolares de las clases media y media alta que ejercen el oficio de la prostitución para conseguir lujos, experimentar una aventura, pagar sus estudios universitarios o para promover su carrera profesional (p.4).

A esta vida aspira Catalina, quien viene de un medio-socio económico extremadamente marginalizado. Un solo obstáculo la mantiene apartada de sus aspiraciones: no tiene la talla de busto que exige el gusto narco. Más allá de los récords de audiencia que conoce en su país de origen, la historia de Catalina tiene un éxito inmenso en el mundo hispanohablante. Fue difundida en más de 50 países y cuenta con tres *remakes* y dos secuelas. Constituye un punto de inflexión para las ficciones televisivas de América Latina, ya que marca el inicio de la ola de narcotelenovelas, que conocen un éxito sin precedente desde 2006 (Vásquez Mejías, 2016).

Dentro de este corpus de telenovelas sobre los cárteles, Catalina es una heroína crucial ya que abre la puerta a un nuevo tipo de personajes femeninos ambiguos, lejos de las expectativas de pureza y sacrificio que habían caracterizado a las mujeres del género melodramático hasta entonces. Hacen su aparición a partir de 2006 personajes como las jóvenes prepago de *Sin tetas*, *Las muñecas de la mafia* (Palacio, 2009-2019) o *La prepago* (Posada, 2013); las sicarias como *Rosario Tijeras* (Serrano, 2010) o justicieras como Valentina en *Señorita Pólvora* (Guerra y Ucros, 2015) y las jefas de cárteles ficticios como Teresa Mendoza en *La Reina del Sur* (Wills, 2011- presente) o Griselda Blanco en *La Viuda Negra* (León Ferrer, 2014 - 2016). Esta ola deja su huella en la caracterización de las mujeres en la industria de la telenovela. Gustavo Bolívar dirá incluso que con la historia de Catalina asistimos al “entierro del paradigma Cenicienta” (Orozco Gómez y Vassalo de Lopes, 2013, p. 350), en el cual la joven protagonista esperaba pasiva y virtuosa a ser rescatada por su pretendiente, casi siempre un hombre de clase alta.

---

<sup>1</sup> Utilizamos la expresión “trabajadora sexual” ya que en la narcotelenovela esta actividad es elegida por las jóvenes, enteradas de los riesgos que implica y sin presiones externas. Esta expresión permite subrayar la particularidad de esta producción en relación a las representaciones tradicionales del trabajo sexual en el universo telenovelesco, en donde es ejercido en general por antagonistas diabolizadas.

<sup>2</sup> La expresión “una prepago” es un colombianismo utilizado para designar un tipo de trabajo sexual, considerado aspiracional, cuya fuente principal de ingreso son los narcotraficantes colombianos.

Los y las estudiosxs de *Sin tetas* han subrayado el carácter ambiguo de *Sin tetas*. Para ellxs, esta es original en su denuncia explícita de la cosificación de las mujeres (Rincón, 2011), de la corrupción en el sector político (Bialowas Pobutsky, 2010, p. 3), de la hipocresía de la sociedad colombiana frente al trabajo sexual (Domínguez Montañez, 2013), y del carácter desechable de la vida de las juventudes en el narco (Cabañas, 2012). Sin embargo, estas lecturas sociales, políticas y feministas deben ser matizadas, ya que son contradichas por los numerosos momentos en que el *male gaze* de la cámara se antepone a la denuncia con planos que se detienen sospechosamente sobre los senos, las piernas, los traseros de las jóvenes protagonistas. Catalina es pues, sin duda, una heroína sin par debido a su complejidad, su ruptura con los códigos patriarcales de la virginidad y la bondad femenina, así como por el interés que ha despertado tanto en los medios como por parte del discurso universitario. Es a esta intención de denuncia de la hipersexualización y la misoginia en el narcotráfico, y al surgimiento de una heroína de un tipo nuevo que el original de *Sin tetas* debe su éxito en el continente americano, de Estados Unidos al Cono Sur, pero ¿qué hay de las adaptaciones?

En 2008, Telecinco difunde el *remake* español producido por Grundy Televisión (Calcaterra y Cortés, 2008-2009). Se conserva el mismo título, pero la adaptación presenta fuertes divergencias narrativas: Catalina (Amaia Salamanca) es aquí una joven madrileña de clase media que se reencuentra con un amigo de infancia de quien se enamora. Se trata de Rafael Duque (Miguel Ángel Silvestre), quien se ha convertido en un importante traficante. La rodean sus tres amigas, entre las cuales está Jessica “La Diabla”, quien conoce también al Duque, ya que maneja una red de trabajadoras sexuales que este usa para entretener a sus socios traficantes. La serie tuvo un éxito considerable y fue renovada dos veces, alcanzando un total de 3 temporadas. Isabel Menéndez Menéndez subraya que los años del mandato de José Luis Rodríguez Zapatero, presidente de izquierda y progresista, constituyen un momento televisivo propicio para la proliferación de series protagonizadas por mujeres en España, en la estela de *Sex and the City*, con heroínas que parecieran plenamente desarrolladas en sus vidas profesionales y su sexualidad. Sin embargo, Menéndez Menéndez (2014) afirma que estas caracterizaciones, aunque se presentaban en la época como feministas, tienen muchas dificultades para deshacerse de los prejuicios que pesan sobre las mujeres y su sexualidad. El *remake* de *Sin tetas* se inscribe en este periodo de protagonismo femenino y parece participar del fracaso emancipatorio evocado por la comunicóloga.

Este artículo se centra en la primera temporada de la adaptación europea de *Sin tetas no hay paraíso* y en cómo esta reinterpreta la figura de Catalina, la heroína colombiana. De forma más general, abordamos las “coreografías sociales de género” (Valencia, 2014) que se establecen en el contexto del narcotráfico entre los hombres y las mujeres-trofeo como Catalina. La filósofa mexicana Sayak Valencia emplea esta expresión para referirse a los comportamientos marcados por el género que se naturalizan o se presentan como deseables en las industrias culturales, en particular audiovisuales, afectadas por el narco o que eligen representarlo. Para Valencia “las maneras en que el machismo se explicita hoy en día conforman un abanico complejo que se sostiene y legitima por medio de las coreografías sociales que reproducen y rearticulan la violencia sistémica, la simbólica y la situacional” (Valencia, 2014).

Interrogamos las condiciones que permiten a la heroína original, latinoamericana, ser exportada a España: ¿Mantiene la reinterpretación del personaje el carácter subversivo

de la Catalina de Pereira? ¿Qué elementos visuales y narrativos necesitan ser depurados o añadidos para que la protagonista pueda realizar este recorrido transatlántico? El análisis no solo pretende identificar estas divergencias; es nuestra intención problematizarlas con un enfoque crítico y feminista. La comparación sirve así como un espejo deformante que resalta las coreografías sociales de género, a través de las cuales opera el “proceso de blanqueamiento” (González, 2015) de una heroína, aquí Catalina después de su salto transatlántico, y pone de realce de qué manera la raza y el género actúan en cada contexto para aminorar o reforzar los mandatos patriarcales que pesan sobre los personajes.

## Catalina adaptada, Catalina enamorada

Martínez (2014) afirma que adaptar implica modificar una obra para difundirla a un público diferente del público de destino original, introduciendo referencias culturales que las nuevas audiencias puedan reconocer. A esta definición podemos añadir el matiz que Nancy Berthier (2007) atribuye al *remake*: un producto audiovisual del cual se compra el concepto (aquí la historia de la implicación de un grupo de jóvenes en el mundo del tráfico y el trabajo sexual) para rehacerlo con un *casting* y un equipo que pertenecen al país de la nueva audiencia. La versión española de *Sin tetas* presenta un interés particular ya que responde en efecto a estas dinámicas de adaptación: cambios de escenario, divergencias narrativas y modificación del formato. Esto la separa del resto de las “adaptaciones” de *Sin tetas* (la película colombiana de mismo título y el *remake* telenovelesco *Sin senos no hay paraíso* difundido por Telemundo), los cuales reproducen de manera casi mimética el recorrido de la Catalina original, aunque con un *casting* diferente.

Conviene aquí señalar que el proceso de adaptación que nos concierne implica, antes que nada, un cambio de formato. La telenovela *Sin tetas* fue difundida en Colombia de lunes a viernes de agosto a septiembre de 2006, tiene una duración total de veintitrés episodios de cuarenta minutos cada uno. La serie española cuenta con un total de cuarenta y tres episodios de setenta y cinco minutos difundidos una vez por semana entre enero 2008 y diciembre 2009, con pausas entre cada temporada<sup>3</sup>. Este cambio de formato explica la multiplicación de las intrigas en la adaptación, mientras que el original se focaliza en las jóvenes prepagos<sup>4</sup>. En la serie, los personajes del policía, la madre, el hermano de Catalina y, por supuesto, el enamorado Rafa adquieren importancia.

El cambio de país implica una serie de ajustes narrativos: si Pereira se presentaba como enteramente bajo el control de los traficantes, en Madrid la policía (ausente en la versión original) aparece como una institución respetable de la cual emanan ciertos personajes positivos. Otra diferencia que deriva del cambio de localización es la obsesión por la cirugía estética. En el arco de Catalina en Pereira, conseguir la suma necesaria para dicha cirugía es el recurso principal de la intriga durante al menos la mitad de la telenovela.

---

<sup>3</sup> A lo largo del artículo utilizamos las expresiones: “el original” y “la telenovela” para hablar de *Sin tetas* Colombia y el *remake*, la adaptación o la serie para referirnos al *Sin tetas* España.

<sup>4</sup> Recordemos que este término es empleado en el original tanto por la familia de Catalina, de manera despectiva, como por las jóvenes trabajadoras sexuales para referirse a sus actividades en el seno del narcotráfico de manera neutra.

En Madrid, los estándares de belleza no son dictados por el gusto de los traficantes, los implantes se vuelven ahí un detalle (a pesar del título) del recorrido de la Catalina española. Son presentados como una cuestión de amor propio, mientras que dicha cirugía es un verdadero trampolín social para las heroínas de Pereira. Así, las transformaciones evocadas tienen primordialmente que ver con el desplazamiento geográfico de la intriga. Sin embargo, es notable que la diferencia más significativa, es decir la historia de amor entre Catalina española y El Duque, no tiene que ver con estas necesidades exigidas por la adaptación. Es pues esencial interesarse en esta intriga, ya que revela una elección temática deliberada e influye particularmente en la caracterización de la heroína y, por lo tanto, en la intención de la serie.

Las y los estudiosxs mencionadxs en la introducción se han interesado principalmente en las implicaciones éticas y políticas de la narcotelenovela, en particular en la supuesta glorificación del estilo de vida de las prepagos. Sin embargo, se ha discutido poco sobre la ruptura formal que constituye *Sin tetas* para el género telenovelesco. Como lo subraya Bolívar, se trata de una telenovela sin precedentes, ya que su principal recurso narrativo no recae en una historia de amor, sino que se concentra enteramente en un problema social: la falta de oportunidades profesionales para las jóvenes pereiranas. Es nuestra intención añadir aquí al análisis de esa ruptura de las convenciones formales que *Sin tetas* Colombia no solo carece de una historia de amor que dirija la intriga, sino que además otro tipo de relación viene a suplantar al canon heterosexual: la amistad / rivalidad compleja que se desarrolla entre dos mujeres (Catalina y la Diabla) y que sirve de hilo conductor para la historia y su resolución. Sin embargo, este aspecto innovador no fue mantenido en todas las adaptaciones. La ruptura del esquema tradicional basado en la relación amorosa no tiene lugar en España, donde la intriga principal está enteramente dedicada a la pareja Rafa-Cata y las peripecias que deben atravesar para estar juntos.

Una secuencia del primer episodio de la serie revela los contrastes entre las dos caracterizaciones de Catalina. Vemos a la Catalina española trabajando en una tienda de lujo, donde su supervisora, avatar de la madrastra cruel, la maltrata y amenaza con obligarla a pagar de su salario un artículo de joyería que dañó por accidente. La cámara efectúa un paneo desde un par de zapatos hacia la figura de Catalina, en uniforme de vendedora, los brazos cubiertos por los vestidos que debe acomodar. El movimiento de la cámara establece un contraste entre el lujo y el estatuto de trabajadora de Catalina. Durante el intercambio acalorado con la encargada, la cámara enfoca a Rafael, en plano medio, entrando a la tienda. Se establece un contraste entre este plano, que permite ver todo el cuerpo de Rafa en el cuadro, mientras que en planos anteriores las mujeres estaban siendo filmadas con planos americanos que las achicaban. Rafa se acerca y propone comprar la brocha si es Catalina quien le cobra.

Así, el momento en que la joven lo identifica como su amigo de infancia sucede en el contexto de una transacción comercial. Durante el pago, el sonido extradiegético (un piano meloso) acompaña el intercambio, una melodía que se convertirá en la pista *leitmotiv* de las secuencias románticas entre Cata y Rafa. Una vez finalizada la compra, Rafa le ofrece la brocha a Catalina y se va, de nuevo enmarcado por un plano medio. Esta secuencia, que nos reenvía de manera certera al esquema Cenicienta, marca el tono para el arco del romance entre Cata y Rafa. El reencuentro busca emocionar a la espectadora, estableciendo entre los personajes un lazo que precede a la intriga y que, por lo tanto,



antecede a las actividades ilegales de Rafa, dando un estatus de pureza a la relación. Este reencuentro señala también, de manera muy explícita, una relación de poder ligada al género, la clase y la diferencia de edades que seguirá acentuándose a lo largo de la serie.

La historia de amor está estructurada por clichés que pertenecen a coreografías sociales de género conservadoras. Se alimentan de lo que el pensamiento feminista designa como “el mito del amor romántico” (Herrera, 2010). En el triángulo amoroso conformado por El Duque, Cata y su amiga Jessica, es notable la presencia de arquetipos que confirman la permanencia de construcciones patriarcales sobre las relaciones amorosas. Por un lado, Cata y Jessi encarnan la dicotomía virgen/puta<sup>5</sup>. En efecto, es antes que nada la virginidad de Catalina lo que le confiere el estatus de potencial mujer legítima de Rafa, mientras que Jessica, por su sexualidad sin complejos, queda relegada al mundo del trabajo sexual y del placer sin sentimientos.

Por otro lado, la relación entre el Duque y Cata recuerda la configuración literaria del héroe byroniano y el ángel de luz sacrificial, quien a pesar de las transgresiones del primero, busca salvarlo y sacrifica su vida por esta causa. Esta caracterización nos viene de los topos en boga durante el periodo del romanticismo español. Así, la función de Catalina en la adaptación es servir de indicador de la complejidad de Rafa, existe como recordatorio de la inocencia infantil de este y se da por misión recuperar su alma corrupta. Entre todos los personajes de la serie, solo Catalina y su madre lo llaman “Rafa”, el resto lo conoce como El Duque, ya que interactúan con su faceta de traficante. Este le hará numerosas promesas a Catalina de abandonar el tráfico de drogas cuando haya reunido una cierta suma.

En el nombre de esta esperanza de purificación del amado, Catalina se presta para ser su coartada y evitarle un arresto y va hasta perdonarle un episodio durante el cual, rodeado por las autoridades, la utiliza como escudo humano para escapar de la ley. La configuración de las relaciones sexo-afectivas del *remake* hace figurar unas coreografías sociales de género donde las características masculinas presentadas como atractivas en Rafa son el poder, la violencia, su actitud estoica y la potencialidad de un lado más vulnerable, que solo una mujer pura podría revelar<sup>6</sup>. Si bien ciertas configuraciones menos patriarcales figuran en la adaptación, por ejemplo la relación entre la madre de Cata y un costurero, una pareja igualitaria y respetuosa, su potencial crítico queda neutralizado por la presentación de este personaje como emasculado por su profesión, que evoca la domesticidad. Toda desviación de la norma de la masculinidad hegemónica está ligada a una feminización de los personajes (Tortajada, 2011).

---

<sup>5</sup> Naomi Wolf (1997) está entre las primeras pensadoras feministas en haber enunciado una crítica a esta noción freudiana, mostrando cómo la revolución sexual paradójicamente reforzó la barrera entre la virgen y la puta, dejando en el imaginario colectivo lo peor de ambos arquetipos.

<sup>6</sup> Rafael posee todas las características de la masculinidad hegemónica en el patriarcado tal y como la define Raewyn Connell: una forma idealizada de masculinidad que legitima la posición dominante de los hombres en la sociedad y justifica la subordinación de las mujeres y otras identidades marginalizadas, percibidas como femeninas. Esta masculinidad, aunada a la heteronormatividad, establece un estándar del “verdadero hombre” a través de características como la violencia, la fuerza física, las sensaciones fuertes, la competitividad, el éxito entendido como adquisición de capital económico, por citar solo algunas (Connell y Messerschmidt, 2005).

## Subjetividad, empoderamiento y emociones

El original de *Sin tetas* presenta el interés de mostrar el disciplinamiento de los cuerpos ligado a los mandatos vehiculados por las normas estéticas del mundo narco. Esta denuncia es particularmente eficaz gracias al punto de vista subjetivo de quien se somete a ellas. Para Lina Ximena Aguirre, *Sin tetas* muestra que la cirugía estética es vivida por las mujeres no como una alteración de su apariencia física, sino como una verdadera intervención de su identidad. Siguiendo a Cressida Heyes (2011), propone que “este tipo de cirugías son más que un intento de la mujer por obedecer un estándar estético cultural, e involucran imágenes y sentimientos sobre su propio cuerpo, sobre ella misma”, se trata pues de una herramienta de disciplinamiento y “normalización” de estos cuerpos a la construcción narco de la feminidad (p.123).

La telenovela, al desarrollar las percepciones que el personaje principal tiene de su propio cuerpo, la forma en que se compara con el ideal voluptuoso de moda en Pereira, expresa un conflicto identitario que constituye la principal motivación de Cata para perseverar en su búsqueda del dinero para los implantes y nos muestra de qué manera la cirugía la transforma profundamente, más allá de la epidermis. Si bien el contenido subversivo de este proceso de introspección debe ser matizado, ya que no lleva a espacios de “resistencia ante la norma” (Aguirre, 2011), la introspección de Catalina tiene el mérito de proponer una perspectiva femenina compleja y abiertamente crítica de la cosificación de los cuerpos en Pereira, a contracorriente de las adaptaciones que son en general complacientes con el orden patriarcal. La historia colombiana no ofrece una representación feminista del periplo de Catalina y sus amigas, ya que no logra oponerse a la mirada masculina, pero dentro de sus posibilidades propone una representación emancipadora de estas prepagos, dándole voz a un personaje presentado tradicionalmente en el género como un simple accesorio, cuya experiencia permite denunciar las opresiones de toda una categoría de personas: las mujeres pauperizadas.

En la adaptación española, la multiplicación de las intrigas y en particular la elección de desarrollar una historia de amor entre Catalina y Rafael, desvía esa perspectiva femenina y la reemplaza con una más tradicional, omnisciente y falsamente neutra, que se divide entre personajes masculinos y femeninos. La denuncia de la narco-cosificación de los cuerpos del original se pierde en el *remake* por la multiplicación de los arcos. El personaje de Cata regresa a su función tradicional de ornamento y de resorte dramático cuya presencia se justifica principalmente por la necesidad de poner de realce al joven protagonista, sacando a relucir su lado dulce, convirtiéndolo en el portador de la masculinidad hegemónica, que se opone a las masculinidades de los otros traficantes, presentadas como crueles y sádicas.

La secuencia de apertura permite profundizar en el impacto de este cambio de punto de vista y sus implicaciones en términos de caracterización femenina crítica de la cosificación. La canción romántica elegida para la introducción de la serie española, “Hoy me faltas tú” de Innata, señala desde el inicio el tono romántico de la serie. En esta secuencia, los televidentxs acompañan a Cata mientras camina por su suburbio derruido hasta la calle principal, donde toma un taxi. En el asiento trasero se pone un vestido y un par de aretes rojos que Rafa le regala en la diégesis. El auto lleva a Catalina por la Gran Vía, donde la espera una lujosa fiesta. En el interior vemos a Rafa, detrás de una

mesa cubierta de billetes y en la cual resalta la presencia de un arma. Casi todos estos planos están filmados haciendo uso de la cámara subjetiva que nos muestra el barrio de Cata, el bulevar, las tiendas frente a las cuales pasa el taxi; esta elección parecería indicar que esta perspectiva (la de Catalina) será adoptada en la serie. Sin embargo, estos planos alternan con planos detalle de las piernas de la protagonista, de su hombro, de sus labios maquillados, señalando la presencia de la mirada masculina que fragmenta el cuerpo de la joven, la cámara revela así que Catalina está ahí principalmente para ser deseada sin que ella se dé cuenta.

Cuando la protagonista llega al punto de reunión con Rafa, la cámara subjetiva cruza la mirada de varias figuras masculinas del mundo del tráfico, que observan a la joven/ la televidente con fijeza. A estas miradas le sigue un plano entero de Catalina, aún en cámara subjetiva, que se mira en un espejo sonriente, feliz de haber causado una impresión con su belleza. Se trata además del primer momento en que su cuerpo y su rostro nos son revelados en su totalidad, como si todas esas miradas masculinas le dieran al fin materialidad e hicieran de ella una forma coherente. La introducción concluye con la chica mirándose en un segundo espejo. El último plano de la secuencia es un plano medio del espejo en el cual Catalina le sonríe a Rafa, quien está parado detrás de ella. La Catalina de esta secuencia parece, pues, complacida con estas miradas que la definen, en particular con la del hombre que ama. Así, el tímido intento de denuncia de la mirada masculina que ofrecían los planos detalle queda invalidado por esta satisfacción final del personaje.

La versión colombiana concluye con el suicidio de Catalina, rompiendo así otra convención del género telenovelesco: el final feliz. Ese suicidio comprende dos niveles de lectura: el primero es una lectura crítica, en la cual se trataría de un final moralista que castiga a Catalina por desviarse de las coreografías de género patriarcales. El segundo, propuesto por Daniela Renjel Encinas (2016) consiste en leer este acto final como la afirmación de la libertad del personaje y como “el único acto de verdadera posesión de su cuerpo en un contexto de subordinación ilimitada” (p.102). Proponemos que este momento ofrece un doble potencial de resistencia: destruye las expectativas de una heroína realizada a través del amor y ofrece a Catalina un último momento de tregua y emancipación de los mandatos narco-patriarcales a los que está sometido su cuerpo, ya que este acto la sustrae al fin de la mirada masculina y de las expectativas de sus clientes y amantes. Contrariamente a Renjel Encinas, consideramos que la telenovela hace figurar otros momentos donde se cuelean respiros para los personajes. Aparecen principalmente en la relación entre Jessica y Catalina y en la solidaridad que se crea entre el grupo de prepagos. Una secuencia de montaje es particularmente reveladora de este periodo de emancipación: planos de Jessica y Catalina juntas de fiesta en fiesta y de viaje en viaje se suceden a un ritmo desenfrenado, la cámara se focaliza en sus rostros sonrientes, disfrutando plenamente de su libertad y su sexualidad.

Además, Catalina es el primer personaje femenino de las narcotelenovelas en acceder a una posición de dominación, tradicionalmente reservada a los hombres del subgénero narco, y en usar medios considerados masculinos como son la venganza y la violencia. La joven castiga a los guardaespaldas que la violan, manipulando a su patrón para que los ejecute y contribuye al apresamiento por la DEA de un traficante que la rechaza. Esos momentos, durante los cuales Catalina parece resquebrajar las estructuras de poder activas en el narcouniverso, no fueron traducidos a la serie española, donde la pureza de

la protagonista es preservada a toda costa para no comprometer su rol en el romance. Los breves momentos de transgresión son, pues, justificados por su amor por Rafa.

Otro elemento que contribuye a la originalidad de la telenovela es el empoderamiento financiero de Catalina, que no se traduce en el *remake*. Elegimos aquí diferenciar el empoderamiento financiero, ligado a la capacidad de acción de los personajes y a la reapropiación a través del trabajo sexual, de la cosificación de la cual son víctimas, de la noción de emancipación. Buscamos insistir en el hecho de que dicho empoderamiento, que concierne primordialmente a Catalina colombiana, no implica automáticamente una forma de emancipación. En lo que concierne a este corpus, definimos emancipación como la capacidad de romper con las caracterizaciones estereotipadas de las mujeres en la televisión y que actúa sobre el colectivo de personajes femeninos.

En el original, el trabajo sexual es presentado como un medio para aumentar el poder adquisitivo de Catalina, mas no como una actividad empoderante *per se*. La telenovela indica que son las elecciones de la joven las que la empoderan. En efecto, Catalina, contrariamente a los personajes del *remake*, no nos es presentada solo como una joven vanidosa que sueña con tener objetos lujosos. Su deseo de mejorar su situación financiera le viene de una intención de ayudar a su familia, pero sobre todo de ser independiente y de sustraerse al control que quieren ejercer sobre ella su madre y su novio Albeiro, para quien debería mantenerse virgen y domesticada. Su empoderamiento financiero corresponde pues a la definición de Aminur Rahman (2013), quien afirma que la obtención de un ingreso nuevo permite al sujeto, aquí Catalina, participar en las decisiones que la conciernen y de las cuales estaba excluida previamente (p.1).

Cata dedica los primeros pagos que le hacen a comprar ropa y despensa para su madre, e intenta hacerle un regalo a Albeiro, quien se ofende. La intención de Catalina es mostrarles una inversión, a su favor, de las relaciones de poder en la casa. La madre y Albeiro acabarán por formar una pareja, mantenidos por Catalina, quien les regala una televisión donde podrán verla triunfar en un concurso de belleza nacional. Asimismo, en el original, el trabajo sexual presenta abiertamente posibilidades de emancipación a través de la solidaridad que se crea entre las trabajadoras sexuales, que se unen para denunciar las violencias que sufren y la hipersexualización en el contexto narco. Sin embargo, el empoderamiento y la emancipación resultan pasajeros y no acaban de revertir las normas de género violentas del universo hipermasculino en el cual se desenvuelven las jóvenes pereiranas, donde son percibidas o como ornamentos o como potenciales víctimas.

En la serie española, al contrario, el trabajo sexual es presentado como el causante de la destrucción de la vida de estas mujeres, que son expuestas a riesgos por sus proxenetas, se vuelven dependientes de sustancias ilícitas, son humilladas, etc. Es notable que durante toda la primera temporada, la Catalina madrileña no participa en las salidas pagadas. El estigma que la serie hace pesar sobre el trabajo sexual es evidente en la preservación del personaje principal de esta actividad. Cuando acepta el dinero que le ofrece El Duque, es únicamente porque este le asegura que se trata de un regalo, y que su relación es diferente de las que ha mantenido previamente con mujeres como Jessica. La serie busca, a través del romance, negar la evidente correlación entre la dependencia que resulta de la asimetría financiera entre el Duque y Cata y las transacciones que aceptan Jessica y sus amigas. La antropóloga italiana Paola Tabet (2018) acuña el concepto de “continuum” para mostrar la

manera en que en diversas sociedades la separación entre trabajo sexual y sexo por placer o por amor es porosa, contrariamente a lo que ocurre en el mundo occidental, donde la preservación de la virtud femenina depende de la existencia de una brecha entre las dos. Los regalos del Duque son presentados en la serie española como gestos románticos, siempre acompañados de la melodía *leitmotiv* de la pareja y filmados con los rostros sonrientes en primer plano, que alternan en campo contracampo.

Para profundizar en este tema es necesario integrar elementos de la segunda temporada: Duque se ve obligado a huir del país, abandonando a Catalina. Se refugia en Colombia donde decide fingir su muerte para poder volver a España de incógnito. Habiendo perdido a Rafael y endeudada con Jessica, quien pagó sus implantes al final de la primera temporada, Catalina acepta pasar la noche con un rico hombre de negocios quien le ofrece a cambio una suma exorbitante. Sin embargo, la reputación de la mujer queda intacta pues este le confiesa estar enamorado de ella y le pide matrimonio. Al convertirse en su esposa, la protagonista se posiciona una vez más fuera de la esfera del trabajo sexual y preserva su respetabilidad. Los regalos de Rafael, y el “romance” con el hombre de negocios son paradigmáticos de las actividades que Tabet incluye en el continuum del intercambio económico-sexual: la relación que Catalina mantiene con ambos entra en la categoría de servicio, pero la sociedad no las considera como trabajo sexual y las legitima a través del amor.

Así, Catalina nunca alcanza un estado de independencia financiera, pasa de los regalos del Duque al préstamo de Jessica, para luego depender de su nuevo marido, y esta falta de autonomía la pone en situaciones límite, en las que es obligada a elegir cosas que no desea realmente. El aumento de su poder adquisitivo no la lleva a un empoderamiento financiero como lo hiciera para su homóloga colombiana, y es su negación de la naturaleza de estas actividades como trabajo sexual lo que obstaculiza su proceso. Para Vanessa y Cristina (sus amigas), el dinero ganado en el marco del trabajo sexual falla también en ser un método para empoderarse: Vanessa lo utiliza para financiar su adicción y Cristina es atormentada en extremo por la culpa. Únicamente Jessica actúa de manera deliberada y sin complejos, pero su posición como antagonista de Catalina en la serie solo contribuye a relegar el trabajo sexual al campo simbólico de lo impuro y de la vergüenza.

## Mostrar el trabajo sexual: entre denuncia y prohibición

La disminución del potencial emancipatorio de la protagonista española tiene repercusiones no solo para el personaje, sino también en el contenido político de la serie, que en el original dependía de la figura subversiva de la joven pereirana.

Bolívar afirma que en las entrevistas preparatorias para la novela, constató que un gran número de traficantes atribuían su deseo de un busto generoso a la imagen de Pamela Anderson en la serie *Baywatch*. Esta anécdota ilustra la manera en la que se puede articular la aspiración individual a un cierto cuerpo con el contexto social. La decisión personal de Anderson (realizarse implantes mamarios) tiene repercusiones culturales en un contexto completamente ajeno, debido a la manera en que se mediatiza esta decisión individual. Las categorías de racialización operan de maneras diferentes según el contexto: los narcos aspiran a un cierto tipo de cuerpo que representa para ellos una invitación a



la hipersexualización, en una época donde Estados Unidos y Colombia mantienen lazos estrechos y durante la cual las aspiraciones de los traficantes están fuertemente ligadas a un imaginario estadounidense. Esas normas de belleza, impuestas posteriormente a las mujeres colombianas, son un ejemplo de cómo la “ideología del blanqueamiento” (González, 2015) opera como norma coercitiva en Occidente.

El arco de la heroína colombiana tiene pues el mérito doble de presentar un punto de vista subjetivo del problema de la cosificación y de proponer una reflexión sobre su carácter sistémico. Las cirugías a las que se someten los personajes pueden ser leídas como parte de “un proceso de normalización dentro del cual se despliegan estándares de desarrollo para las poblaciones, para, simultáneamente, medir y reforzar la conformidad al tiempo que generan modos de individualidad” (Aguirre, 2011, p. 124). Normalizar implica aquí convertir en un gesto común una acción (todas las prepagos recurren en el original a la cirugía), pero sobre todo establecer una cadena de propiedad y de sumisión. Según Aguirre (2011) el narco genera “una permanente necesidad de ratificación de poder, que conlleva no solamente a la ostentación, sino también al reforzamiento de jerarquías verticales, especialmente con relación a la mujer” (p.123).

Esto es ilustrado en la telenovela desde los primeros episodios, cuando Cata y la Diabla buscan vender la virginidad de la primera para pagar con esa suma la cirugía que Catalina “necesita” para acoplarse a los estándares pereiranos. La estrategia de la Diabla es presentada como una práctica común en el medio de las jóvenes pereiranas. Sin embargo, el plan falla cuando Catalina es violada por un guardaespaldas. La Diabla le propone entonces a los traficantes no ser su “primero” sino ser el primero en “disfrutar” los implantes hipotéticos de Catalina si aceptan pagarlos: “pero usted los va a estrenar” le responde la Diabla a un narco que se rehúsa a contribuir so pretexto de que después otros hombres tendrán acceso al cuerpo modificado de Catalina.

Las manipulaciones de la Diabla pereirana no exageran la realidad vivida de muchas mujeres latinoamericanas. Jennifer Marline Rodríguez (2015) analiza el financiamiento de cirugías estéticas realizadas por las presentadoras de televisión en República Dominicana mostrando que este recae principalmente en los traficantes de drogas de la región. El proceso quirúrgico, a través del cual las presentadoras se convierten en “mujeres endeudadas” favorece un ascenso de clase de “chopa” (término peyorativo que designa a las empleadas domésticas) a “muñeca”, como Catalina. La autora indica que estos apadrinamientos crean dinámicas de subordinación de clase y de género ya que “parcelan a las mujeres” y las reconfiguran como divisas del narcocapital. Esta “economía de la subjetivación”, como la nombra la autora, se acompaña de una “economía del tiempo”, pues el cuerpo modificado de la mujer se endeuda de por vida, la transacción comprende también el futuro de este cuerpo, que es lo que sucede con la Catalina pereirana, quien promete tener relaciones sexuales con ciertos hombres no en el presente, sino después de la cirugía.

El trabajo sexual es un tema que de entrada une a Colombia y a España, debido al número considerable de trabajadoras sexuales y víctimas de la trata de colombianas que ejercen en España. En el *remake* español las trabajadoras sexuales colombianas son mencionadas por Morón, el traficante colombiano con quien Rafa busca asociarse durante la primera temporada. Morón le ordena a Jessica encontrar a jóvenes dispuestas a acostarse con sus socios por dinero, pero que no hayan incursionado aún en el trabajo



sexual, implicando que espera encontrar en España mujeres que considera como bienes más valiosos que las prepagos que acostumbra frecuentar en Colombia. Esta plusvalía deriva de la percepción de las jóvenes españolas como excluidas de las lógicas del trabajo sexual, mientras que, en palabras de Morón, cualquier mujer bella en Colombia está destinada a esa actividad.

La visión del trabajo sexual en el *remake* es contraria a la que nos presentaban en la telenovela original. En Pereira, esta actividad era una elección deliberada que realizaba cada personaje, sin ser amenazada, motivada por la precariedad del barrio y la omnipresencia de los traficantes en todas las esferas de la vida económica y política del país. El arco de Bayron, hermano de Catalina en Pereira, quien se implica en el tráfico como sicario, es usado en la telenovela para mostrar que los hombres jóvenes son llevados también por su situación socioeconómica a realizar actividades ilegales, peligrosas y violentas. La telenovela ofrece estas trayectorias paralelas, que plantea como equivalentes en la explotación que hacen de los cuerpos jóvenes. La visión del trabajo sexual del original no estigmatiza a los personajes que lo ejercen sino que los muestra como sujetos buscando sobrevivir en la forma de “capitalismo gore” (Valencia, 2016) patriarcal de la Colombia de los años 80s y 90s.

En Madrid, las amigas de Cata se implican en el universo del tráfico por las manipulaciones de Jessica, quien les jura que recibirán dinero simplemente por asistir a las fiestas en casa de Rafa. Jesús, el hermano de Catalina en la versión española, se implica como Bayron en el universo de los traficantes, mas no por necesidad sino para proteger de Rafa a su hermana, colaborando con las autoridades. Este salto de heroínas que se implican voluntariamente en el narco a una joven ingenua que se envuelve en este universo guiada por su credulidad y su devoción a un hombre, tiene que ver con una percepción antitética del rol del Estado en la sociedad y en las problemáticas de las mujeres. Al añadir el factor amoroso (en la pareja o de parte del hermano) a las motivaciones de los personajes que se involucran en el tráfico, la denuncia del producto original pierde fuerza, ya que la situación individual de cada personaje se vuelve difícilmente ligable a un contexto más amplio.

## Trabajo sexual, mujeres y Estado

En el original, las autoridades están ausentes del universo de Catalina en Pereira, su único representante es un político corrupto que busca seducir a la joven. Bolívar presenta a un Estado corrupto, cuyos actores comparten los valores patriarcales de los traficantes. Este no tiene pues ninguna capacidad para proteger a las prepagos ni brindarles oportunidades frente a la precariedad en la que se desenvuelven. Cecilia Domínguez Montáñez (2013) propone que los implantes de Catalina representan las cumbres del cuerpo social colombiano, es decir el poder del Estado y el narcopoder. En efecto, en la novela Catalina acaba por tener que retirar sus implantes por salud. Durante la cirugía, resulta que uno de los implantes es azul y está en descomposición, mientras que el otro, amarillo, es más pequeño y ligero. El narco y el Estado, y la asimetría de poder entre los dos, son representados a través de esta metáfora, que dentro de su crudeza no deja de ser muy impactante. La descomposición de los implantes, que alude a la corrupción y la hipocresía de la sociedad colombiana, no tiene reparación y debe ser extirpada enteramente si se pretende que sobreviva el cuerpo (social) (Domínguez Montáñez, 2013, p.33).

En el *remake* español, un detective, caracterizado como incorruptible y altruista, tiene un arco importante a lo largo de la primera temporada. Busca advertir a Catalina del peligro que representa el Duque, y trabaja incansablemente para proteger a la joven. Las autoridades son así en la serie avatares del padre, e intentan mantener a las jóvenes en el camino de la virtud. Estas figuras masculinas, aunadas a la visión moralista del trabajo sexual que ya hemos discutido, construye una denuncia de tipo prohibicionista y estigmatizante de esta actividad. La mujer se convierte en la serie en símbolo de los valores que el Estado y la policía deben proteger, sobre todo frente a elementos exteriores percibidos como peligrosos, aquí los traficantes colombianos y mexicanos. Posteriormente a su matrimonio por conveniencia y a la muerte de Rafael, la heroína conocerá, en la tercera temporada, un arco de redención durante el cual se alía con la policía para facilitar la captura de un traficante mexicano de nombre Mejía.

En la antepenúltima secuencia de la serie se logra la captura, pero Catalina lo paga con su vida. Antes de morir, le pregunta a Jessi si cree que el paraíso existe y que podrá ahí reunirse con Rafa. La penúltima secuencia de la serie muestra a las amigas visitando su tumba, que se encuentra al lado de la de su amado. Finalmente, en la última secuencia vemos a Catalina en un mirador que frecuentaba con Rafa. De pronto, la figura de Rafa aparece caminando hacia ella y le pone el brazo en la cintura mientras aparecen los créditos y empieza a sonar la canción de Innata que figura en la secuencia de apertura. Este final reafirma de manera explícita el carácter sacrificial de la mujer pura que evocamos arriba. A la pureza del amor de Catalina, se une en la última temporada una forma de ciudadanía sacrificial, que parece ser al mismo tiempo causa y consecuencia: Catalina nos es presentada como un modelo de feminidad ideal porque se destina enteramente a la felicidad y la redención de una figura masculina. En la primera temporada de la serie es Rafael, y, después de la muerte de este, decide dedicarse con la misma intensidad, y al precio de su vida, a ayudar a las fuerzas del orden, encarnadas por diversos personajes masculinos, y es ese sacrificio lo que le vale el paraíso.

## Conclusión

Era nuestra intención analizar las consecuencias de la incorporación de un arco romántico en las coreografías sociales de género en el narco, relacionándolas con las posibilidades de emancipación de los personajes femeninos, así como atraer la atención de lxs lectorxs hacia las implicaciones en términos de agencia y empoderamiento femeninos de estos elementos en el *remake*. La relación entre Cata y Rafa no puede ser leída como una simple decisión narrativa, se trata de una verdadera reconversión del sistema de valores que opera en el universo de *Sin tetas no hay paraíso* España. La comparación permite, por un lado, subrayar el carácter subversivo del original, tanto en su ruptura con las convenciones del género como en la negación del final feliz y la ausencia de parejas, pero sobre todo en la construcción de personajes femeninos empoderados financiera y sexualmente. Por otro lado, permite repolitizar las relaciones sexo-afectivas y la permanencia del mito del amor romántico, a través de la crítica de los mandatos y la disciplina que estos hacen pesar sobre el personaje. Así, si ambas versiones de *Sin tetas* son ejemplos de la relación antitética que se establece en su contexto entre mujeres y Estado, queda aún mucho camino por recorrer en el estudio de este universo, que ofrece posibilidades de comparación muy amplias

gracias a los *remakes* realizados por la cadena estadounidense Telemundo *Sin senos no hay paraíso* y sus secuelas, *Sin senos sí hay paraíso* y *El final del paraíso* cuyos títulos anticipan ya el carácter conservador.

Fuera del universo de las prepagos, el análisis de originales y adaptaciones es esencial para estudiar el lugar de la mujer en el universo narco. Como señala Ainhoa Vázquez Mejías (2016), el amplio corpus de narcotelenovelas y narcoseries apunta a una transformación “de muñecas a dueñas” de las figuras femeninas del narco. Sin embargo, para la autora, esta tendencia debe ser matizada ya que podemos observar en estas dueñas una perpetuación de características tradicionalmente asociadas a lo femenino como son la belleza, la abnegación, la preservación de la vida, lo cual mantiene una diferenciación de género en el ejercicio del poder y la violencia en el narco-universo. Interesarse por las adaptaciones de las heroínas citadas en la introducción (*Rosario Tijeras México, Queen of the South*) contribuirá a profundizar el examen de estas coreografías de género, su relación con las industrias locales y su evolución en el tiempo.

## Bibliografía

- Aguirre, L. X. (2011). *Sin tetas no hay paraíso*: normalización del cuerpo femenino en el mundo del narcotráfico. *Taller de letras*, (48), 121–128.
- Berthier, N. (2007). Cine y nacionalidad: el caso del remake. En B. Pohl y J. Türschmann (Coord.). *Miradas glocales & cine español en el cambio de milenio* (pp. 337-350). Iberoamericana/Vervuert.
- Bialowas Pobutsky, A. (2010). Deleitar denunciando: La narco telenovela de Gustavo Bolívar “Sin tetas no hay paraíso” marca el pulso de la sociedad colombiana. *Especulo: Revista de estudios literarios*, (46). <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero46/deleitar.html>
- Cabañas, M. (2012). Narcotelenovelas, Gender, and Globalization in *Sin tetas no hay paraíso*. *Latin American Perspectives*, 39(3), 74–87.
- Connell, R. W., & Messerschmidt, J. W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*, 19(6), 829–859.
- Domínguez Montañez, C. N. (2013). Cuerpo y plasticidad en *Sin tetas no hay paraíso* de Gustavo Bolívar. *Temas antropológicos: Revista científica de investigaciones regionales*, 35(2), 15–39.
- González, L. (2021). La categoría político-cultural de amefricanidad. *Conexión*, (15), 133-144.
- Herrera, C. (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Fundamentos.

- Martínez, B. (2014). Remakes a la española. El proceso de adaptación de series extranjeras en España. *Vivat Academia*, (127), 19–42.
- Menéndez Menéndez, I. (2014). Ponga una mujer en su vida: análisis desde la perspectiva de género de las ficciones de TVE “Mujeres” y “Con dos tacones” (2005-2006). *Área Abierta*, 14(3), 61-80.
- Orozco Gómez, G., & Vassalo de López, M. I. (2013). *Anuario Obitel 2013*. Grupo Observatorio Audiovisual Peruano.
- Rahman, M. (2013). Women’s Empowerment : Concept and Beyond. *Global Journal of Human-Social Science Research*, 13(4). [https://globaljournals.org/GJHSS\\_Volume13/2-Womens-Empowerment-Concept.pdf](https://globaljournals.org/GJHSS_Volume13/2-Womens-Empowerment-Concept.pdf)
- Renjel Encinas, D. (2016). Gustavo Bolívar: el hombre de las narcotelenovelas. *Mitologías hoy*, (14), 93–111.
- Rincón, O. (2011). Nuevas narrativas televisivas: relajar,entretener, contar, ciudadanizar, experimentar. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, (36), 43–50.
- Rodríguez, J. M. (2015). “De chopa a muñeca”: feminidad espectacular, fuerza orgásmica y economías de la vulgaridad en la televisión popular dominicana. *Taller de Letras*, (57), 131–149.
- Tabet, P. (2018). *Los dedos cortados*. Universidad Nacional de Colombia.
- Tortajada, I., Arauna, N., Capdevila, A., & Cerdán, J. (2011). Sin tetas no hay paraíso. La representación de las relaciones entre hombres y mujeres en la adaptación española de un serial colombiano. En M-A. Pérez-Gómez. (Ed.), *Previously On. Estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión* (pp. 567-583). Universidad de Sevilla.
- Valencia, S. (2014). Teoría transfeminista para el análisis de la violencia machista y la reconstrucción del tejido social en México contemporáneo. *Universitas Humanística*, (78), 65-88.
- . (2016). *Capitalismo Gore*. Paidós.
- Vásquez Mejías, A. (2016). De muñecas a dueñas. La aparente inversión de roles de género en las narcoserias de Telemundo. *Culturales*, 4(2), 209-230.
- Wolf, N. (1997). *Promiscuities: The secret struggle for womanhood*. Random House.

## Filmografía

- Calcaterra, C. y M., Cortés. (Productores). (2008–2009). *Sin tetas no hay paraíso* [serie]. Grundy Televisión.
- Guerra, A. & D., Ucros, (Productorxs). (2015 – 2016). *Señorita Pólvora* [telenovela]. Teleset.
- León Ferrer, H., (Productor ejecutivo). (2014 – 2016). *La viuda negra* [telenovela]. RTI Televisión, Televisa.
- Palacio Pombo, C. (Productora ejecutiva). (2006). *Sin tetas no hay paraíso* [telenovela]. RTI Producciones.
- . (Productora ejecutiva). (2009 - 2019). *Las muñecas de la mafia* [telenovela]. Caracol Televisión.
- Posada, J. P. (Productor ejecutivo). (2013). *La Prepago* [telenovela]. Sony Pictures Television.
- Pulido Serrano, A. (Productora ejecutiva). (2010). *Rosario Tijeras: amar es más difícil que matar* [telenovela]. Teleset.
- Wills, P., (Productor ejecutivo). (2011 – presente). *La Reina del Sur* [telenovela]. Telemundo Global Studios.



## Novias, buchonas y empoderamiento distópico: el caso de Fernanda, en *Perra Brava*, y Anita, en *Pistoleros*

### Girlfriends, Buchonas and Dystopian Empowerment: The Case of Fernanda in *Perra Brava*, and Anita in *Pistoleros*

Catalina Gallardo Arenas\*

Recibido: 15/09/2021 | Aceptado: 14/10/2021

#### Resumen

Enmarcado en la discusión sobre la representación de la mujer en la narcoliteratura y guiado por los planteamientos de Sayak Valencia (2016) sobre coreografías de género en la narcocultura, este trabajo indaga en los roles de género asociados a la mujer en el narcotráfico y su despliegue en el marco de las narcoficciones. A partir de *Perra brava* (2010), de Orfa Alarcón, y *Pistoleros*, de Paula Castiglioni, el artículo analiza los personajes de Fernanda y Anita, y da cuenta de las coincidencias entre estas protagonistas con base en su rol de 'novias', condición híbrida a medio camino entre la *madresposa* y la *puta* (Lagarde, 1990). Así, la 'novia' se propone como categoría de personaje, modelo estructurado con base en cuatro características compartidas por las protagonistas: i) posesión de un pasado violento; ii) construcción de un perfil vulnerable; iii) exhibición de la mujer como decoración; y iv) vinculación con hombres violentos.

**Palabras clave:** *Perra brava*, *Pistoleros*, buchonas, narcoliteratura.

#### Abstract

Framed in the discussion on the representation of women in narco-literature and guided by Sayak Valencia's (2016) approaches on gender choreographies in narcoculture, this paper explores the gender roles associated with women in drug trafficking and their deployment within the framework of narco-fictions. Based on *Perra brava* (2010), by Orfa Alarcón, and *Pistoleros*, by Paula Castiglioni, the article analyzes the characters of Fernanda and Anita, and shows the coincidences between these protagonists based on their role as 'girlfriends', a hybrid condition halfway between the mother-wife and the whore (Lagarde, 1990). Thus, the 'girlfriend' is proposed as a character category, a model structured on the basis of four characteristics shared by the protagonists: i) possession of a violent past; ii) construction of a vulnerable profile; iii) exhibition of the woman as decoration; and iv) links with violent men.

**Keywords:** *Perra brava*, *Pistoleros*, buchonas, narco-literature.

\* Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Edición de la Universidad Diego Portales. Alumna del Doctorado de Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Chile. ctgallar@uc.cl

El asunto central sobre el que se asienta este trabajo busca responder a la inmensurable pregunta por la representación de la mujer en la narrativa de crimen latinoamericana. Sobre esto, la literatura que posee como asunto el narcotráfico y el crimen organizado<sup>1</sup> tiene mucho que aportar. Algunos ejemplos de la representación de la mujer en la narcocultura están dados por casos como el de Rosario en *Rosario tijeras* (1999), Catalina en *Sin tetas no hay paraíso* (2005), Samantha Valdés en la tetralogía de Elmer Mendoza sobre el Zurdo Mendieta, Celeste Ramírez en *Las mujeres matan mejor* (2013), y muchas otras. La constante entre aquellas es su posicionamiento, la mayoría de las veces dual, como víctimas y/o agentes de violencia mediante lo que Sayak Valencia (2016) denominaría prácticas de necroempoderamiento.<sup>2</sup> Debido a lo anterior, este texto se enmarca en la discusión sobre el rol de la mujer en la narcocultura, a partir de la interpretación de dos novelas que desarrollan dicha temática.

El objetivo de este trabajo es hacer un análisis de la representación narrativa de la mujer en el narcotráfico, centrado específicamente en el rol de las personajes (protagonistas) que interpretan, en las ficciones estudiadas, la condición de 'novias' del narco o sicario de alto rango. Observaré aquello en dos novelas que pueden ser clasificadas como narcoliteratura: *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón (México) y *Pistoleros* (2020) de Paula Castiglioni (Argentina). Ambas obras, aunque distanciadas en geografía y tiempo, no solo comparten el narcotráfico como motivo, sino también un modelo de representación en el caso de sus protagonistas: Fernanda y Anita. Para el análisis comparativo de estas ficciones, haré un desglose de las características que vinculan a estas personajes desde la óptica de Sayak Valencia (2016), quien revisa la figura de las mujeres en la narcocultura<sup>3</sup> centrándose en tres categorías (*madresposas, putas y locas*) propuestas por Marcela Lagarde (1990) como *cautiverios*<sup>4</sup> de la mujeres. Desde lo anterior, demostraré que el rol de 'novias' en Fernanda y Anita designa una condición híbrida, a medio camino entre la *madresposa* y la *puta*. Este rol podría corresponderse con lo que en México es conocido como *buchona*

---

<sup>1</sup> Narrativa que es rastreable, según la crítica especializada en el tema, desde la década del 90 en Latinoamérica, principalmente en México y Colombia. Sobre el fenómeno de este tipo de ficciones como género literario, la discusión se remonta, en el caso colombiano, a Héctor Abad Faciolince que en 1995 “reflexionaba sobre la estética mafiosa en Colombia tildándola como de ‘mal gusto’, producto de la ostentación excesiva del dinero” (Urgelles et al., 2021, p. 15). El debate en torno a la narcoliteratura ha sido centrado, según Urgelles, Vásquez y Santos (2021), en tres ejes: “centro-periferia del campo literario, calidad estética y su existencia como género” (p. 17).

<sup>2</sup> Sobre esto, Valencia (2016) apunta: “denomino necroempoderamiento a los procesos que transforman contextos o situaciones de vulnerabilidad y/o subalternidad en posibilidad de acción y auto poder, revirtiendo así las jerarquías de opresión, pero que los reconfigura desde prácticas distópicas para hacerse con el poder y obtener a través de este enriquecimiento ilícito y auto afirmación perversa” (p. 259)

<sup>3</sup> La relación entre género y narcocultura ha sido abordada en buena parte del trabajo de la académica y teórica transfeminista Sayak Valencia, pero en este caso me referiré principalmente a los planteamientos desarrollados en su artículo “Género(s) y narcocultura” (2016).

<sup>4</sup> *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* de Marcela Lagarde (1990) es un trabajo que busca contribuir a la construcción de una antropología de la mujer, haciendo un análisis específicamente de la cultura mexicana. Lagarde denomina como cautiverio “a la expresión político-cultural de la condición de la mujer” (p. 36), quienes “están cautivas de su condición genérica en el mundo patriarcal” (p. 36). A partir de esta noción, en su trabajo Lagarde desarrolla cinco tipos de cautiverio: madresposas, monjas, putas, presas y locas.

(y que ha sido analizado por Valencia desde la noción de empoderamiento distópico), sin embargo, la categoría de ‘novia’ no se agota ahí, pues corresponde a un modelo de personaje estructurado con base en cuatro características que, propondré, es compartido por las protagonistas.

Si bien se trata de estilos de escritura distintos entre sí —*Perra brava* construida bajo los códigos de un thriller psicológico y *Pistoleros* al estilo de una novela rosa, los relatos que propongo analizar y discutir en este trabajo pueden ser leídos bajo el calificativo de narcoliteratura, entendida esta como “un género literario que reúne un corpus de textos ficcionales que abordan la problemática del narcotráfico como industria: desde la producción hasta el consumo” (Urgelles et al., 2021, p. 17). Las dos novelas muestran la mayoría de las constantes que los investigadores Urgelles, Vásquez y Santos (2021) consideran recurrentes en la tipología de la narcoliteratura.<sup>5</sup> Tanto en *Perra brava* como en *Pistoleros*, acudimos a argumentos que tematizan el asunto de la violencia producto del tráfico de drogas y el crimen organizado, se sitúan en espacios convertidos en *narcozonas* (Urgelles et al., 2021, p. 22) y, de modo esencial para este planteamiento, dan cuenta de las seis categorías de personajes descritos en la tipología de Urgelles, Vásquez y Santos (2021): victimarios, detectives o policías, círculo cercano que moviliza la acción, y víctimas. Entre aquellos, destacaré principalmente el carácter de la *buchona*, definida por los autores como “personajes secundarios recurrentes que se convierten en protagonistas. . . las ‘buchonas’: las amantes de los capos y sicarios que se benefician del dinero, propiedades y lujos de estos criminales” (p. 21).

A continuación, presentaré un breve estado de la crítica sobre las novelas analizadas y haré un repaso del argumento de estas mismas, enfocándome en el arco narrativo de las protagonistas, que sirven como objeto de análisis. Más adelante, como base crítica-teórica para este trabajo, haré un repaso sobre el rol de la mujer en la narcocultura, comentaré la relevancia y valor que adquiere su cuerpo, como capital simbólico (Mata, 2016), en los espacios en que opera el *capitalismo gore* (Valencia, 2010), y expondré las categorías de Lagarde (1990) tomadas por Valencia (2016) para pensar las estructuras de género a las que se asocia a la mujer en el narco. A partir de aquello, presentaré dos ejes de lectura para observar las coincidencias entre *Perra brava* y *Pistoleros*. Primero, el eje de lectura que vincula a las protagonistas con la categoría de la *madresposa* y que asocio a la coincidencia entre ambos personajes respecto a: i) compartir un pasado violento que las mantiene en posiciones de dependencia vital con un otro violento; y ii) representar un perfil vulnerable y caprichoso, asociado a la infantilidad. Como segundo eje de lectura, me centraré en la categoría de la *puta*, que analizaré en razón de tres aspectos que las personajes comparten: i) ser mujeres que presumen cuerpos hegemónicos (para los códigos de la narcocultura) y exhibibles como elementos decorativos; y ii) vincularse amorosamente con personajes masculinos que poseen un perfil sádico y violento que las redirige, constantemente, a la posición de mercancía.

---

<sup>5</sup> En su artículo “La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo” (2021), los investigadores han detectado una tipología constante que aparece en gran parte del corpus ampliamente considerado como narcoliteratura, y que se basa en el tipo de narrador, personajes, espacio, tiempo, acciones y pacto de lectura recurrentes en estas obras.

## ***Perra brava* y *Pistoleros*: las novias**

Publicada en 2010, la novela de Alarcón ha sido objeto de diversos análisis previos a este; una diferencia diametral con *Pistoleros* que, además de ser la primera novela de Castiglioni, fue publicada recién en el año 2020. Sobre *Perra brava*, los trabajos que reflexionan en torno a la violencia, la representación de la mujer y el narcotráfico son variados (Guerrero, 2016; Ruiz, 2016; Carpio-Manickam, 2020). Al mismo tiempo, es interesante destacar que se trata de una obra que no ha sido exclusivamente interpretada como narcoliteratura, sino también como una novela psicológica (Achazidu, 2015), en el sentido de que la trama, en lugar de girar en torno al narcotráfico, se centra en la metamorfosis de la heroína, que “de víctima indefensa se convierte en victimaria despiadada” (Achazidu, 2015, p. 81). Sobre el vínculo de *Perra brava* con la representación de la violencia del narcotráfico al Norte de México, el trabajo de Vladimir Guerrero (2016) plantea que los motivos del horror y la hiperviolencia en esta novela son elementos fundamentales para el proceso narratológico y, similar a Achazidu, coincide en identificar en el relato una “transformación siniestra de la protagonista en una ‘perra brava’ y ‘cabrona’” (p. 31).

Por su parte, y como he mencionado anteriormente, la novela de Castiglioni es un trabajo recientemente publicado, por lo cual, se trata de una obra que en la actualidad está viendo la aparición de sus primeras interpretaciones. Igualmente, refiero a una reseña de Raúl Serrato sobre *Pistoleros* (2021), en la que destaca el tono de humor negro del relato que, al igual que pasa con *Perra brava*, no podría ser catalogado únicamente como una novela de narcotráfico, sino también como una historia de amor. Asimismo, este autor resalta el guiño de la novela con los códigos de la literatura infantil y la cultura popular, vinculado a los deseos de Anita por ser tratada como una princesa: “es una mujer-niña que la novela nos presenta alternando los acontecimientos del mundo criminal con algunas alusiones de libros clásicos de la literatura infantil” (Serrato, 2021, p. 2). Al mismo tiempo, ese deseo —imposible en la vejada infancia de Anita— toma forma en el presente de la protagonista, donde vuelca todas sus aspiraciones en el objetivo de convertirse en una diva, algo en lo que Serrato observa la intención autorial de Castiglioni por retratar: “un prototipo de mujer fashionista con la intención de enlazar los nexos que algunas féminas del mundo de la moda han tenido con el narcotráfico” (Serrato, 2021, p. 3).

En relación con los argumentos de estas narrativas, *Perra brava* (2010), de Orfa Alarcón, es una novela que se enmarca en el contexto de narcotráfico en Monterrey. En ella se muestra la transformación de la protagonista y sujeto de la enunciación, Fernanda Salas, quien inicia su relato como la sometida novia de un sicario de alto rango, pero que, al avanzar el argumento, vive un quiebre y construye una personalidad violenta y criminal. En un inicio, la protagonista se presenta rendida al poder de Julio, a quien ama con obsesión y por, sobre todo, pese a las torturas psicológicas y físicas a las que él la somete. Julio es quien le otorga el capital económico que le permite diferenciarse del resto y vivir una vida llena de lujos, pero Fernanda no aspira solo a su dinero, sino también a su reconocimiento. Una noche en que la lleva a una fiesta, ella termina besándose con una importante narcotraficante, pues Julio la ha ignorado durante la noche. Ante eso, su novio/dueño no duda en reprimir el comportamiento y la golpea frente a todos los asistentes del evento. Luego de eso, Fernanda es abandonada durante dos semanas en la casa que comparte con su novio, quedándose sola y, además, sin capital económico “ahora no estaba Julio, ni Jeep, ni Atos, ni dinero, ni nada” (Alarcón, 2010, p. 53). Luego de ese

evento, el personaje de Fernanda comienza un proceso de transformación y, a pesar de reconciliarse con Julio, que vuelve extremadamente enamorado y sumiso, ella se convierte en alguien rabioso, intolerante y frío.

Diez años más tarde, *Pistoleros* (2020), de la escritora argentina Paula Castiglioni, es una novela que presenta como escenario de violencia la provincia de Buenos Aires, donde el narcotráfico y el crimen organizado son los gatillantes de un espectáculo de pobreza, miseria, sicariato, trata de blancas, e incluso, “narcopedofilia”. Si bien esta novela posee más de un arco narrativo, es posible pensar que el núcleo argumental se posa en Anita, pues la historia de su pasado, años antes del tiempo del relato, es lo que da inicio a la narración. Así, en primera instancia se presenta su adolescencia, cuando fue prostituida por Varela, y más adelante la vemos convertida en la novia de Jano Leder, un omnipotente, atractivo y letrado capo del narcotráfico argentino. Anita, que proviene de la selva misionera y llegó a capital tras ser “vendida” por su madre a un señor que supuestamente la inscribiría en un colegio de monjas, se convierte en una pseudo diva caprichosa a partir de su encuentro con Jano, y, semejante a Fernanda, disfruta de la estabilidad y lujos económicos que le entregan el ser la ‘novia’ de un narcotraficante. Ella también se presenta como un personaje dinámico que, al principio del relato, está dispuesta a aguantar la violencia misógina de Jano y la de múltiples otros hombres; sin embargo, al igual que en *Perra brava*, somos testigos de una especie de quiebre que la lleva a cuestionar su condición de objeto.

Es relevante observar en estas narrativas que las protagonistas y heroínas, Fernanda y Anita, están construidas como personajes mutables que sobrepasan, por decirlo de alguna manera, la categoría de *buchona* —entendidas como simples “amantes de los capos y sicarios” (Urgelles et al., 2021, p. 21), pues hacia el final logran desvincularse de sus ‘novios’ y ser ‘agentes’ de su propio destino. Por su parte, Fernanda, convertida en alguien violento y cruel, termina asesinando al hijo que Julio tenía con otra mujer, y este, que hacia el final del relato es más dócil y está totalmente enamorado de ella, se pega un tiro por no saber cómo escapar al dilema entre vengarse de su amada o ser considerado débil por su entorno. Anita también evoluciona en la historia y termina aborreciendo a su novio Jano, a quien finalmente logra ver como su victimario, por lo que lo traiciona y, durante su escape, lo asesina.

## La mujer en la narcocultura

Según Sayak Valencia (2016),<sup>6</sup> la narcocultura en el caso mexicano nace como una subcultura periférica, una forma de expresión cultural rural de autoría sinaloense en los años 40, y se convierte en un dispositivo cultural de gran capital en la década del 70, producto de la conversión del Estado-Nación, primero, en Mercado-Nación y, finalmente,

---

<sup>6</sup> Autora de *Capitalismo gore* (2010), trabajo fundamental para los estudios vinculados al fenómeno del narcotráfico. La autora explica la noción de *capitalismo gore* como una “reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos y/o precarizados económicamente. . . con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, la división binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento” (Valencia, 2016, p. 240).



en Narco-Nación.<sup>7</sup> Valencia explica que los valores asociados a la narcocultura en México, nacen en las primeras décadas del siglo XX en el ambiente rural del triángulo dorado de la droga (Sinaloa, Chihuahua y Durango) y adquieren forma definitiva con la implantación del neoliberalismo. Por lo mismo, la narcocultura, más que una forma de arte, resulta “una forma de vida asociada a los códigos producidos por el narcotráfico” (Valencia, 2016, p. 242) y su aparición “obedece a un proceso complejo de desestructuración económica y social que llevó a la elaboración de ciertas estrategias de supervivencia económica, las cuales se adscribían a las redes del narcotráfico como una respuesta racional a un entorno socioeconómico totalmente anómalo” (Valencia, 2016, p. 245)

En relación con el papel que juega la mujer en la narcocultura, Valencia observa que estas se encuentran presentes encarnando figuras estereotípicas y paradójicas entre sí (como la buchona y la sicaria), las cuales “metabolizan las lógicas del discurso patriarcal sobre el género y lo vinculan con las demandas económicas propias de las sociedades capitalísticas” (Valencia, 2016, p. 239) y funcionan como marcos estandarizados para el género femenino.

### *El cuerpo de la mujer en la narcocultura*

En la genealogía que presenta Valencia sobre la narcocultura, esta rastrea que la participación activa de las mujeres en el narcotráfico, y en el hampa mexicana en general, ha sido visibilizada de manera intermitente y excepcional, pues el comportamiento de la mujer como agente de violencia “no se asocia a los valores y características patriarcales ligadas al género femenino que lo emparentan con la docilidad, la fragilidad, la dulzura” (Valencia, 2016, p. 241). De modo contrario, el universo del narcotráfico muestra como una constante a la mujer protagonizando roles pasivos en los que su cuerpo, la transformación, destrucción y mercantilización del mismo, adquieren lugares primordiales. Esto se explica en el contexto del *capitalismo gore* y los espacios necropolíticos<sup>8</sup>, en los que el cuerpo es la principal mercancía: tanto su cuidado y conservación, como su desacralización y destrucción (Valencia, 2010, p. 141).

---

<sup>7</sup> Valencia (2016) presenta como contexto histórico para esa conversión la década del 70, pues ahí rastrea el inicio de la era posfordista de la economía primermundista que, después, daría paso a la implantación del “neoliberalismo exacerbado y su desestructuración del estado benefactor. . . Es en esta época cuando la reconfiguración de la economía a escala mundial empieza a ser evidente, pasando de un Estado-Nación a un Mercado-Nación y, posteriormente en nuestro país [México], a una Narco-Nación” (p. 242).

<sup>8</sup> Refiero la noción desarrollada en el ensayo *Necropolítica* (2011), del autor camerunés Aquille Mbembe, instalado dentro de la corriente de teorización poscolonial de mediados del siglo XX. La noción de *necropolítica* que desarrolla Mbembe se asienta como una lógica de poder, entendiéndola en los términos de Foucault, es decir, una técnica de control o tecnología de gobierno que se utiliza para la mantención del poder. Para comprender el concepto de *necropolítica*, el autor acude a la noción foucaultiana de *biopoder*, debido a que ambas se definen con relación a su ejercicio de soberanía. Así, la *biopolítica* resulta un antecedente para Mbembe en tanto se caracteriza por ser un régimen que ejerce su soberanía como el ejercicio de dejar vivir. Como tecnología política diferenciada de la anterior, la *necropolítica* expresa su soberanía mediante el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Así, las zonas en las que el narcotráfico ha implementado su flagelo pueden ser consideradas espacios necropolíticos, en tanto estamos frente a un territorio en el que la soberanía se expresa por medio de la “instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de los cuerpos y poblaciones humanas juzgadas como desechables o superfluos” (Mbembe, 2011, p. 13).

En relación con el vínculo entre el cuerpo de la mujer y el narcotráfico, Itzelin Mata (2016),<sup>9</sup> presenta un análisis sobre la dominación masculina y la violencia simbólica a la que se encuentran expuestas las mujeres en estos espacios. Así, la autora nos plantea que, dentro del contexto del “narcoliberalismo”, la escala social en la que se posicionan las mujeres dependerá siempre de su capital corporal: “un cuerpo mejor moldeado será mejor valorado para los narcotraficantes de alto nivel, mientras que el cuerpo de una mujer vinculada al narco en un contexto de pobreza y marginación estará más expuesto a la violencia física directa, es decir, será más vulnerable”. (Mata, 2016, p. 97)

De tal modo, la belleza de la mujer, según los cánones estéticos de la narcocultura, busca ser exhibida por el hombre, quien a través de esta dominación expresa su poder. En esa dinámica, la mujer adquiere la calidad de objeto, pero acumula, al mismo tiempo, capital social y económico “y, por ende, mayor capital simbólico [que] significa más posibilidades de sobrevivencia” (Mata, 2016, p. 97). Así, Mata concluye que, en el contexto del narcotráfico, el cuerpo de la mujer resulta el principal espacio sobre el que se hace ejercicio del poder, ya sea por medio de la violencia directa (amenaza, muerte o destrucción), o mediante la violencia simbólica, haciéndola objeto de la ostentación de un otro (107).

### *Las estructuras de género en la narcocultura*

Puntualmente, sobre la relación entre género y narcocultura, Valencia (2016) plantea que, producto de las nuevas dinámicas que ha implementado el narcotráfico —la reconfiguración económica, política, social y cultural que este constituye en los espacios donde se asienta— es posible observar una mutación en las coreografías sociales del género<sup>10</sup>, es decir, la aparición de nuevos envoltorios en la construcción binaria del género, diseñados por las instituciones disciplinarias (p. 245). Así, y pese a los aparentes avances que se han visto en materia de género, la autora plantea que hemos asistido a la aparición de nuevos moldes, creados para el mantenimiento de los modelos binarios y al servicio de las sociedades neoliberales del presente, que promueven una pseudo libertad de género y sexual mediante un “reforzamiento hipersofisticado de la mística de la masculinidad y la mística de la feminidad” (p. 246) pero que representan, en realidad, la “liberalización de dichos modelos [masculino y femenino] para convertirlos en nichos de mercado ultra rentables” (p. 246).

Dentro de aquel panorama, las posibilidades de acción de la mujer en la narcocultura, y más relevante en lo relativo a este trabajo: en la narcoliteratura, se encuentran estandarizados en marcos de actuación que, según Valencia, pueden responder

---

<sup>9</sup> En el trabajo “Género, cuerpo y violencia. La lucha contra el estereotipo de la mujer narco en México” (2016), Itzelin Mata presenta, mediante la entrevista a cuatro mujeres situadas en el contexto de extrema violencia del narcotráfico, el contraste que existe entre los estereotipos asociados a la mujer narco y los otros aspectos que componen las vidas de algunas de ellas.

<sup>10</sup> El término *coreografías sociales del género* es propuesto por Sayak Valencia (2016) y definido como una economía política del movimiento en que “los modos de subjetivación y los espacios de singularización (atravesados por el momento histórico y el contexto), se articulan de manera performativa en la repetición estandarizada del género, el consumo y los efectos” (p. 248).

a las estructuras de género propuestas por Lagarde (1990) como cautiverios de la mujer: *madresposa*, *puta* o *loca*. En las novelas aquí analizadas propondré, a partir de los postulados de ambas investigadoras, que el rol de ‘novias’ personificado por las protagonistas de los relatos, designa una condición híbrida entre la categoría de *madresposa* y la de *puta*, que se corresponde con la figura de la *buchona* y que puede ser leída como:

un proyecto de continuidad de varias figuras de la feminidad, contradictorias entre sí, como la *madresposa* y su mundo cerrado en la función de agradar a otros. Además, incorpora la estética de las actrices porno (la *puta*) en sus lógicas de exhibición del cuerpo para placer de otros a cambio de una remuneración económica. . . Es decir, la producción de un cuerpo objeto que generará plusvalor económico y simbólico en el mercado del género en el que también se inscribe la narcoliteratura (Valencia, 2016, p.254-255).

La *buchona*, como modelo de coreografía social del género, es un nuevo envoltorio que, al imbricar el orden de las *madresposas* y las *putas* (Valencia, 2016, p. 255), reactualiza la estructura del *cautiverio* pensado por Lagarde, que refiere a la condición genérica de las mujeres en el mundo patriarcal, que las mantiene cautivas y subordinadas al poder de *los otros*, mediante el cumplimiento y la adscripción a vidas estereotipadas y sin alternativas (Lagarde, 1990, p. 37).<sup>11</sup>

### **Fernanda y Anita: *madresposas***

En relación con la categoría de *madresposa*, Lagarde (1990) le otorga un lugar primordial como forma de cautiverio, pues este se asienta como paradigma positivo de la feminidad, es decir, se trata de un estereotipo bien valorado en la sociedad y al que se espera que las mujeres adscriban. Lagarde define la categoría de *madresposa* como “un cautiverio construido en torno a dos definiciones esenciales, positivas, de mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad” (p. 39). Lo anterior es esencial para el análisis de las obras aquí tratadas, pues tanto Fernanda como Anita comparten una estructura de personaje similar, que las condiciona como mujeres que se definen en la dependencia hacia otro al cual le son leales, tal como las cautivas bajo el rótulo de *madresposas*. *Pasado violento que las sujeta a posiciones de dependencia vital con un otro violento y protector*

La dependencia hacia el otro es esencial en la personalidad de ambas personajes, pues se trata de un elemento fundante en la construcción de sus historias: tanto Fernanda como Anita fueron víctimas de pasados violentos en los que quedaron vulnerables, por

---

<sup>11</sup>“El cautiverio caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder, su dependencia vital, el gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), y por la obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas, sin alternativas. Todo esto es vivido por las mujeres desde la subalternidad a que las somete el dominio de sus vidas ejercido sobre ellas por la sociedad y la cultura clasistas y patriarcales, y por sus sujetos sociales” (Lagarde, 1990, p. 37).

lo que sus respectivos novios, Julio y Jano, representan figuras heroicas que ofrecen su protección. En el caso de *Perra brava*, la protagonista carga con el recuerdo de un padre alcohólico, violento, celópata y feminicida que, en una borrachera, asesina a su madre. A partir de ese momento, Fernanda dice desarrollar la necesidad de contar con un hombre que la acompañe y pueda representar una protección en caso de que su padre vuelva a aparecer: “de papá yo no sabía nada, ni si se había ido al gabacho, si estaba en la cárcel o si había muerto. . . a partir de los dieciséis no hubo una semana de mi vida que yo no tuviera un hombre, o varios, hasta que conocí a Julio y dejé de andar con muchos porque con él bastaba para cuidarnos” (Alarcón, 2010, p. 63).

Con la llegada de Julio a su vida, Fernanda ve resuelta esa necesidad de un otro que la defienda y, desde el momento en que lo conoce se sabe totalmente dependiente: “Me gustaba, lo amaba como uno ama todo lo que le ha faltado, lo que cree que jamás va a conseguir. Dependía total y absolutamente de él para que me dijera qué hacer con mi vida” (p. 98). Sin embargo, entiende también que esta protección implica otros costos, como ser, en algunos momentos, el cuerpo que recibe su violencia. En un momento del relato, Fernanda se inculpa por Julio y este, como respuesta a su acto de lealtad, envía a asesinar y desfigurar al oficial que la detuvo inicialmente: “un rasguño mío valía la vida de cualquiera, por eso quería que le pagaran, porque yo era de su propiedad” (p. 87). Pese a que se siente protegida por su novio, sabe también que, en caso de dejarlo, lo lamentará: “nada malo me pasaría mientras yo estuviera con él, y todo lo malo sucedería cuando lo dejara” (p. 88).

La construcción de la protagonista en *Pistoleros* es bastante similar a la de Fernanda en *Perra brava*, pues Anita fue víctima de un pasado violento, producto de que su madre, aconsejada por su padrastro, la vendió a los diez años a un hombre de capital, quien la prostituyó hasta los quince: “Si te eligen, te llevan a un cuarto y te desgarran. No importa que te duela. No importa que sangres. No importa que te la metan por donde no querés. En el reino del Paja Testa solo los machos tienen voluntad” (Castiglioni, 2020, p. 18).

Posterior a ese infierno, del cual escapa por medio de una intervención policial, Anita se propone cambiar su vida, trabaja en una peluquería y la mayoría de lo que gana lo gasta en prendas costosas que le den status. Así conoce a Jano, quien al principio parece ser un buen chico, que gana su dinero como empresario en la fábrica de calzado de su familia, pero pronto Anita descubre que, en realidad, es un importante capo del narcotráfico argentino. La personalidad de Jano se revela cuando ella ya se encuentra bajo su poder y, al igual que con el novio de Fernanda, este representa la protección de un mundo ante el cual antes se encontraba vulnerable. Sin embargo, Jano tiene un lado sádico y violento, del que Anita es consciente: “Nadie te va a hacer nada que yo no quiera” (p. 34). Pese a saber que se encuentra en una posición subalterna, la protagonista posee un lazo de dependencia vital con su novio/captor: “necesita que su cuerpo le recuerde que es más que un espíritu con instinto suicida. Hasta conocerlo se sentía sucia, horrible, descartable” (p. 58).

#### *Perfil vulnerable y caprichoso, asociado al recuerdo infantil*

La vulnerabilidad de ambos personajes, al momento de encontrar la protección en un otro violento, se expresa en construir un perfil caprichoso e infantilizado, al mismo tiempo que se les concibe como las *señoras* del capo o el sicario. Así, tanto Fernanda como

Anita encuentran en el hiperconsumo de bienes materiales, principalmente estéticos, una forma de constituirse como sujetos. Fernanda va a los faciales y al shopping junto a su amigo Dante, gasta el dinero de Julio y es consciente de su condición de privilegio, que la hace resaltar entre las otras: “yo sí tengo estilo, yo sí tengo lana, yo sí tengo un nombre: me llamo Fernanda Salas” (Alarcón, 2010, p. 32). Más exacerbado aún, en *Pistoleros* Anita, que sueña con ser una diva y ve truncado ese deseo de exposición por el anonimato que implica ser la novia de un capo, gasta su dinero en ropa o artículos para redecorar su hogar: “Ahora su gran pasatiempo es reventarle la tarjeta a Jano. Bueno, es una forma de decir. La guita nunca se acaba. A veces pierde la imaginación y se angustia porque ya no sabe en qué gastar” (Castiglioni, 2020, p. 46).

Pese a concebirse a sí mismas como mujeres superiores, por ser novias de sujetos de alto rango en la escala del narcotráfico, las dos protagonistas comparten el revivir con horror su infancia traumática cuando algo gatilla el recuerdo de sus pasados violentos. Fernanda idealiza cómo Julio, incluso ante las pesadillas de su infancia, representa una protección frente a la figura del padre femicida: “cuando tengo pesadillas Julio manda a algún wey a que vaya a rondar a la casa y ver que todo está bien” (Alarcón, 2010, p. 62). Anita, recordando las violaciones y golpes a los que estaba expuesta durante los cinco años en el prostíbulo, prefiere los contados maltratos de Jano cuando este se sale de madres: “No debe ser una desagradecida. Antes la cagaban a palos y no tenía nada a cambio. Ahora, las palizas son la excepción y casi todos sus días son de princesa” (Castiglioni, 2020, p. 65).

Sobre la constitución de la categoría de la *madresposa* en la narcocultura, Sayak Valencia (2016) indica que esta se vincula con los ideales biopolíticos del género femenino y masculino, ya que, en base a la posición de la mujer como ser pasivo, vulnerable y reproductor, se “refuerzan, de manera evidente, las dicotomías de género donde la masculinidad fuerte, guerrera, proveedora, heroica, del macho campirano y del hombre de «armas tomar» . . . está por encima de esta mística de la feminidad” (p. 253). Asimismo, la dependencia vital que se observa en la construcción de los personajes de Fernanda y Anita en los relatos es esencial para que sus novios/victimarios se conciban también como sujetos masculinos y dominantes en el espacio de la narcocultura.

### **Fernanda y Anita: putas**

Respecto a la categoría de *puta*, Lagarde plantea que corresponde al cautiverio que se asienta en el erotismo femenino, y aquellas que se adscriben a este orden constituyen, como un reflejo negativo de la *madresposa*, a las ‘mujeres del mal’ que se especializan en entregar placer a otros y representan todo aquello que se opone a la virginidad, bondad, fidelidad y monogamia: “las prostitutas son la especialización social reconocida por todos: su cuerpo encarna el erotismo y su ser-de-otros se expresa en la disponibilidad (históricamente lograda) de establecer el vínculo vital al ser usadas eróticamente por hombres diversos, que no establecen vínculos permanentes con ellas” (Lagarde, 1990, p. 40).

Sobre esta categoría, Valencia (2016) plantea que es la más fuertemente vinculada con la imagen de la *buchona* en la narcocultura, quienes son una parte fundamental en “la diada masculino-femenino de las coreografías de género aplicadas a la narcocultura” (p. 255), pues, bajo la transformación de su cuerpo para el vínculo con el buchón, construyen una mercancía de sí mismas.



La categoría de *puta* de Lagarde, y su reactualización en el rol de la *buchona* desde la perspectiva de Valencia, es fundamental para el análisis que aquí planteo de los personajes de Fernanda y Anita. Si bien estas, como ‘novias’ y ‘señoras’ de sujetos situados en lo alto del escalafón del narcotráfico, pueden vincularse con la categoría de la *madresposa* (por su dependencia vital y lealtad al ‘novio’), también encarnan algunos de los paradigmas que responden al rol de la *puta* o *buchona*.

### *Mujeres de cuerpos hegemónicos (en los códigos de la narcocultura) y exhibibles como decoración*

En este punto, se hace relevante indicar la diferencia de voces desde las que se presenta la imagen de cada una de las protagonistas, pues mientras Fernanda está edificada desde la voz figural de la personaje, que reflexiona sobre su propia condición, Anita está construida por la voz de un otro, un narrador omnisciente que cuenta sus devenires, y los del resto de los personajes, desde una voz irónica y ácida. Así, en el caso de *Perra brava* el asunto de la mujer representada como elemento decorativo es textual y la narradora adscribe directamente a su categoría de *objeto* en la dinámica con Julio: “Mi hombre quería presumirme a la noche y yo quise que mi hombre me exhibiera. Yo sería su objeto más valioso” (Alarcón, 2010, p. 41). Fernanda es hermosa y sabe que en el mundo de Julio ella debe representar un rol ornamental, e incluso vestirse como él se lo ordene: “yo me sentía festiva y hermosa, pero a él no le había parecido suficiente, sacó un vestido plateado, ajustado y corto que yo reservaba para alguna ocasión especial” (p. 42). Sin embargo, la narradora, que muta completamente durante el relato, desde el inicio siente una molestia ante la idea de pertenecer al “grupo de mujeres-adorno” (p. 47).

En el caso de Anita, la referencia a su belleza, del irónico narrador omnisciente, está más exacerbada que en *Perra brava*, pues se la describe durante todo el relato como una chica hermosa y superficial, de rasgos finos y exóticos, con un aire guaraní; su cuerpo es curvilíneo y voluptuoso, responde a los cánones estéticos de la narcocultura, al mismo tiempo que se diferencia del resto en sus afanes de diva: “Todos dicen que sos dueña de una belleza exótica. Tus rasgos finos de muñequita rusa. Tus ojos negros, levemente rasgados, que heredaste de algún pariente guaraní. Y esa bendita genética: podés bajarte kilos de helado y seguís con tu físico de pin-up” (Castiglioni, 2020, p. 29)

En las violentas dinámicas sexuales con Jano, el narrador posiciona al personaje de Anita textualmente en la categoría de *objeto*: “Vuelve la niña indefensa. Vuelve la mujer cosa” (p. 61), lo cual aparece como el precio a pagar por obtener los beneficios que le trae el ser la ‘novia’ del capo.

### *Vínculo amoroso con un hombre violento y de perfil sádico que las redirige constantemente a su condición de mercancía*

Como he mencionado anteriormente, las protagonistas de los dos relatos abordados viven un quiebre argumental, a partir del cual buscan reconfigurar su posición en la dinámica relacional o escapar de ella. Sin embargo, en ambas novelas, los personajes que adquieren el rol de ‘novio’ —Julio y Jano— representan, al menos en un inicio, a hombres

violentos y sádicos. En *Perra brava*, una observación relevante es que, con relación al personaje de Julio, es posible encontrar una evolución que lo distancia, a ratos, de la categoría de victimario que ostentaba al comienzo. Así, en una de las primeras escenas de la novela, el relato muestra a Julio revestido del estereotipo de macho dominante que, en su condición de sicario, llega a casa después de haber cometido un asesinato y somete a Fernanda para mantener relaciones sexuales: “me penetraba como enfurecido, como él, como demostrando quién era. Y el dolor le ganaba lugar al placer y yo sólo quería que me dejara respirar, que terminara antes de que me rompiera algún hueso” (Alarcón, 2010, p. 12). Luego de esa escena, Fernanda va al baño a lavarse y encuentra su cuerpo cubierto de sangre. Ella, que le tiene fobia a la sangre, entra en una crisis nerviosa, a lo que Julio responde: “Para que te lo sepas, traes encima la sangre de un cabrón con muchos huevos, y con todo y todo se lo cargó la chingada, porque la vida se gana a putazos. Así que no me vuelves a salir con que no puedes freír un bistec porque te da asco. A mí no me sales con esas pendejaditas” (p. 13). Del mismo modo, a lo largo de la primera parte de la novela, Fernanda es constantemente resituada por Julio a la condición de mercancía, pues ser su ‘novia’ no le posibilita agencia sobre su propio cuerpo.

En el caso de *Pistoleros*, el personaje de Jano se mantiene siempre bajo el mismo perfil sádico y despiadado, que se expresa en diversas ocasiones haciendo víctima a Anita de su violencia sexual, lo que la reposiciona una y otra vez en la categoría de la *puta*. En la primera parte del relato, luego de que su novio llega después de haber desaparecido un par de días, Anita lo presiona porque sabe que probablemente ha estado con otras mujeres. Sin embargo, él no tiene paciencia y, directamente, la castiga para ponerla en su lugar: “Jano la arrastra hasta el dormitorio y la tira boca abajo sobre la cama. Intenta defenderse, pero todos sus movimientos son en vano” (Castiglioni, 2020, p. 60). Después de obtener lo que quiere: saciar su apetito sexual mediante el sometimiento de Anita, Jano le acaricia el cabello, como una muestra de complicidad ante la dinámica: “Ella permanece quieta ante la muestra de cariño. No puede incorporarse, le duele hasta respirar” (p. 62). Mucho más adelante en el relato, enojado porque Anita ha estado revisando sus cosas, Jano decide otorgarle a su contador el derecho de violarla para darle un castigo, así su mercancía es constantemente disciplinada: “No es la señora de la Barbie. Es su juguete. Él puede usarla, prestarla o romperla. Total, es un objeto. Y los objetos son reemplazables” (p. 234).

## Consideraciones finales

Como mencioné anteriormente, en su planteamiento sobre el género y la narcocultura, Sayak Valencia (2016) plantea que en la categoría de la *buchona* hay una imbricación entre el orden de las *madresposas* y el de las *putas*, pues estas son consideradas, por los otros, como mujeres de alquiler (*putas*) que pueden ser compradas (*madresposas*). En ese sentido, estas “no encarnan una tipología pura y diferenciada, sino que realizan una metabolización de ambos órdenes y articulan una identidad «estratégica» más propia del capitalismo gore y sus lógicas neoliberales de flexibilización e hibridación en todos los órdenes” (p. 255). La figura de la *buchona*, entonces, podría pensarse como la encarnación de sujetos agentes de su propia mercancía, pues convierten su cuerpo en el objeto de deseo de otros que pagan por mostrarlas como decoración, al mismo tiempo que las utilizan para su placer sexual. Sin embargo, Valencia plantea que aquel agenciamiento resulta

conservador, pues “no se da a nivel discursivo, sino que se cobijan bajo la protección de un buchón que la toma como pertenencia. . . él las «alquila» para llevarlas como parte de sus pertenencias; las utiliza para fanfarronear, demostrar «hombría» y para cumplir sus fantasías eróticas” (p. 256). Si bien esto ocurre con los personajes de Fernanda y Anita, que encarnan el rol de ‘novias’ de altos mandos en el mundo del narcotráfico y usufructúan de los bienes del buchón, en los desenlaces de estas protagonistas podría encontrarse un deliberado intento autorial por establecer una crítica al rol que la mujer cumple en las dinámicas del narco, razón por la que, quizá, ambas autoras acuden, afanosamente, a hipertextualizar la condición de la mujer como *objeto* en la narcocultura.

En el análisis recién presentado, quise hacer un paralelo entre las narcoficciones *Perra brava* (2010) y *Pistoleros* (2020) a partir de la observación de coincidencias en las dos protagonistas de los relatos: Fernanda y Anita. En esta lectura, guiada principalmente por los planteamientos de Valencia sobre los roles de género en la narcocultura, he querido, además de sumar al análisis de la representación literaria de la mujer en el narcotráfico, proponer el rol de ‘novias’ como un modelo de personaje recurrente en la narcoliteratura. Así, he estructurado tal propuesta en base a cuatro constantes compartidas en los argumentos de las protagonistas analizadas: i) cargar con un pasado violento que las sujeta a posiciones de dependencia vital con un otro violento y protector; ii) tener un perfil vulnerable y caprichoso, asociado a la infantilidad; iii) ser mujeres de cuerpos hegemónicos (en los códigos de la narcocultura) y exhibibles como decoración; y iv) establecer un vínculo amoroso con un hombre violento y de perfil sádico que las redirige constantemente a su condición de mercancía. Estas constantes las he vinculado con las categorías de la *madresposa* y la *puta*, desarrolladas por Lagarde y vinculadas al narco por Valencia, para concluir que, si bien Fernanda y Anita pueden adscribirse a los marcos de acción del estereotipo de la *buchona*, al mismo tiempo su representación literaria supera tal categoría.

## Bibliografía

- Alarcón, O. (2010). *Perra brava*. Planeta.
- Alchazidu, A. (2015). El imaginario de la violencia entre el miedo y la fascinación. Consideraciones en torno a *Perra brava* de Orfa Alarcón. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, (6), 81-100.
- Castiglioni, P. (2020). *Pistoleros*. Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México.
- Carpio-Manickam, M. (2020). Reconstrucción Del Sujeto Femenino Mediante La Desmitificación Del Narcotraficante En *Perra Brava* de Orfa Alarcón. *Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 46(1-2), 107-28.
- Guerrero, V. (2016). El horror hiperviolento en la novela mexicana: *Perra Brava* de Orfa Alarcón y todos conocemos Naranja mecánica. *Tenso Diagonal*, (2), 25-37.

- Lagarde, M. (1990). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mata, I. (2016). Género, cuerpo y violencia. La lucha contra el estereotipo de la mujer narco en México. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 89-110). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Ruiz Méndez, J. S. (2016). Subjetividades femeninas y narcocultura en *Perra brava* de Orfa Alarcón y *Las mujeres matan mejor* de Omar Nieto. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 111-37). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Urgelles, I; Vásquez, A y Santos, D. (2021). La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo. En D. Santos; A. Vásquez e I. Urgelles (Eds.). *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop* (pp. 15-37) Colegio de Chihuahua.
- Serrato, R. (2021). Reseña: Castiglioni, P. (2020). *Pistoleros*. Universidad Autónoma del Estado de México. *Cuadernos del CILHA*, (34), 1-4.
- Valencia, S. (2016). Género(s) y narcocultura. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 239-262). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

## La subversión femenina en el mundo del narco en *Perra Brava* de Orfa Alarcón

### The Subversion of Women in the World of Drug Trafficking in *Perra Brava* by Orfa Alarcón

Mónica Torres Torija G.\*

Recibido: 06/09/2021 | Aceptado: 18/10/2021

#### Resumen

La literatura es una ventana al mundo. Representa nuestra realidad con las miradas más certeras y críticas de lo que acontece a nuestro alrededor. El imaginario de la ficción es un constructo que sostiene una relación indisoluble con el contexto que lo inspira, pese a ser un referente atroz, caótico y extremadamente violento. En la literatura mexicana contemporánea, las colindancias derivadas de las secuelas con la presencia del narcotráfico y el crimen organizado en la realidad social de México, han propiciado un profuso quehacer en torno de una narrativa que utiliza este escenario como telón de fondo para cuestionar y evidenciar la ola de violencia en la que hemos estado inmersos desde hace poco más de dos décadas.

Orfa Alarcón es una escritora regiomontana que ha destacado dentro de las jóvenes escritoras de la literatura del norte de México por abordar el narcomundo en su narrativa tanto en su novela *Perra Brava* (2010) como en *Loba* (2020). En estas obras, sus protagonistas se ven envueltas en una ola de violencia que las lleva a transformaciones radicales en su comportamiento para tratar de contrarrestar el androcentrismo y la subyugación femenina que permean la sociedad mexicana contemporánea. En este artículo se analizará la subversión femenina que opera en el personaje de Fernanda Salas, la protagonista, a raíz de la violencia padecida a lo largo de experiencias traumáticas que la orillan a tener relaciones de codependencia económica, afectiva y sexual que se deterioran cuando la figura de su hombre se debilita propiciando su necroempoderamiento y convirtiéndola en un sujeto endriago (Valencia, 2010), en una *Perra Brava*.

**Palabras clave:** narcomundo, subversión femenina, violencia, sujeto endriago, necroempoderamiento.

---

\*México. Universidad Autónoma de Chihuahua. Doctora en Filosofía por la Universidad Autónoma de Nuevo León. Docente de la Licenciatura en Letras Españolas y la Maestría en Investigación Humanística de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Chihuahua. Coordinadora de la Cátedra Palimpsesto del Grupo de Investigación Literatura y Cultura del Norte de México. Candidata al Sistema Nacional de Investigadores. mtorrestorija@hotmail.com



## Abstract

Literature is a window to the world. It represents our reality with the most accurate and critical views of what is happening around us. The imaginary of fiction is a construct that sustains an indissoluble relationship with the context that inspires it, despite being an atrocious, chaotic, and extremely violent referent. In contemporary Mexican literature, the boundaries derived from the aftermath with the presence of drug trafficking and organized crime in the social reality of Mexico, have led to a profuse work around a narrative that uses this scenario as a backdrop to question and highlight the wave of violence in which we have been immersed for just over two decades.

Orfa Alarcón is a writer from the region that has stood out among young women writers of literature from northern Mexico for addressing the narco-world in her narrative both in her novel *Perra Brava* (2010) and in *Loba* (2020). In these works, their protagonists are involved in a wave of violence that leads them to radical transformations in their behavior to try to counteract the androcentrism and female subjugation that permeate contemporary Mexican society. In this article, we will analyze the female subversion that operates in the character of Fernanda Salas, the protagonist, because of the violence suffered throughout traumatic experiences that force her to have relationships of economic co-dependence, and affective and sexual relationships that deteriorate when the figure of his man weakens propitiating its necro empowerment and turning it into a subject endriago (Valencia, 2010), in a *Perra Brava*.

**Keywords:** narco-world, subversion of women, violence, endriago subject, narco empowerment.

¿Cómo se puede narrar la violencia,  
sobre todo cuando alcanza niveles  
de desmesura y horror que arrasan  
con todo lo que de humano  
hay en el hombre?

Gustavo Lespada (2015, p. 35)

Si bien la literatura no brinda respuestas para los problemas que enfrentamos día a día, posibilita una forma de contrarrestar los efectos de las circunstancias adversas que afectan nuestra cotidianidad. Se sabe que, instaurada como ficción y artificio, no deja de comprometerse a producir efectos de verdad, como lo ha expresado Michael Foucault (1996). En cierta forma, es una fuente histórica que rebasa la experiencia intelectual, estética y afectiva del lector y expande su imaginación para entender el mundo en el que vive, y como lo expresa Kenia Herrera Bórquez (2019) “el saber que da la literatura no sólo devela el presente, abre puertas a múltiples futuros” (p. 147).

En relación con la narco literatura, habría que señalar que la obra literaria recurre a una estética que le permite construir una verdad, “conectarse con esa parte oculta de los imaginarios colectivos” (Velasco, 2020, p. 79) que permite sacar a la luz aquello que quizá no pueda ser nombrado de una manera tan explícita, “que es silenciado, pero percibido,

aquello que no es nombrado pero sí visto” (Velasco, 2020, p. 79). Es por ello que el lugar de la literatura sea ofrecer una perspectiva que nos permita como lectores pensar nuestro presente y considerar que podremos sobrevivir a esta ola de violencia.

La narcoficción indudablemente es una manifestación misma de la violencia que permite comprender las formas culturales que la han incubado, por lo que la exposición de este mundo tan bizarro ofrece una nueva perspectiva crítica a lo que define la vida cotidiana del México de hoy. De hecho, Diana Palaversich (2011) ha expuesto en varios estudios que las diferentes obras en torno al narcotráfico representan una posibilidad para analizar cómo ha afectado “el imaginario nacional, y de qué manera las percepciones literarias del mismo entran en conflicto o diálogo con discursos locales y globales sobre este fenómeno” (p. 63). A juicio de la propuesta de Vladimir Guerrero (2016), la novela *Perra Brava* de Orfa Alarcón puede ubicarse dentro de lo que él denomina el narcogótico mexicano, una categoría que incorpora una:

...dimensión estética y cultural conformada por un diverso conjunto de fenómenos de la “narcocultura” (textos literarios, música, cine, televisión, pintura, performances, modas en el vestir, artículos decorativos, iconografías, fenómenos de internet, videografías, etc.) que hibridan con características temáticas y formales de la tradición de lo sublime, del horror sobrenatural y de lo fantástico (la muerte, lo monstruoso, los lugares malditos, lo diabólico, lo fantasmal, el cuerpo mutilado, la tortura, el dolor, las experiencias límite de la violencia, lo macabro, etc.) para multiplicarse en distintos proyectos estético-culturales que se ocupan del carácter ético-político de la violencia y el “narco” en el territorio mexicano contemporáneo. (p. 30)

Considera Guerrero (2016) que *Perra Brava* exhibe el horror con que el crimen organizado refiere los mensajes de terror con el cuerpo humano, como las cabezas cortadas, y con esta imagen explícita evidencia el empoderamiento y dominación que tiene sobre la sociedad. De esta manera el narcogótico mexicano se ubica en lo que podemos considerar las experiencias límite derivadas de la narcoviolenencia extrema del México del siglo XXI y “por las constantes intersecciones entre la realidad, el horror sobrenatural y la tradición del horror en la cultura moderna o contemporánea de masas. Con lo anterior se pone en movimiento el trabajo de críticos y artistas que se ocupan del carácter ético-político de la violencia y el narco en el territorio mexicano actual”. (Guerrero, 2021, p. 120)

Respecto al desarrollo de la problemática en la novela, desde el inicio se manifiesta la violencia entre Fernanda Salas, la protagonista, y Julio Cortés, el capo del narco, mediante la descripción del acto sexual donde la mujer es cosificada, penetrada bruscamente y es objeto exclusivo del placer sexual. A través del monólogo interior de Fernanda, nos adentramos en ese recorrido por los senderos de la sumisión, ya que ella expresa que la penetración sexual, que ha sido súbita y agresiva, ha sido asumida como un deber con su hombre, “para enseñar desde su mundo íntimo las contradicciones de la protagonista [...] la mujer casi esclavizada que profesa un amor incondicional al capo todopoderoso” (Demeyer, 2016, p. 432).

Hay que reparar en los antecedentes en la vida de Fernanda Salas para comprender la relación de sumisión. Ella ha experimentado la ruptura familiar y la violencia doméstica, pues su padre alcohólico asesina a su madre, propiciando que el cadáver de ella caiga sobre el cuerpo de Fernanda, siendo ella apenas una niña, situación que le provocará la homofobia. Por eso también, intentará por diferentes vías la protección ante el constante miedo que siente por el temido regreso de su padre. Lo que pudiéramos llamar su círculo familiar lo conforman su hermana Sofía, su sobrina Cinthia, su amigo Dante y Julio. Con este último, “confunde en el vaivén de su relación el amor y el odio, el temor y el deseo. Porque Julio es el jefe de un grupo de sicarios que se mueve con impunidad en los medios gansteril, gubernamental y policial en el relato, como frecuentemente ocurre en la realidad real” (Gutiérrez de Velasco, 2014, p. 109). Se acentúa entonces en el desarrollo emocional de Fernanda Salas, como lo ha expresado Sánchez Garay (2015), el recuerdo infantil que propicia los sentimientos de vulnerabilidad, dependencia y desesperanza que la arrastrarán a una fascinación por el poder que representa Julio que es difícil de comprender sin el temor por la hostilidad masculina derivada de la figura paterna.

El asesinato de la madre también es determinante, según Guerrero (2016), para comprender la relación abyecta y paradójica con la sangre que le produce un asco y miedo terrible pero que posteriormente la convertirá en una “perra brava” sanguinaria, propia del narco mexicano. La transformación siniestra de la que será objeto Fernanda Salas será por lo tanto el eje de la historia, de ser una “chica indefensa y maltratada, acaba en una persona impasible y despiadada” (Alchazidu, 2015, p. 89). Será gracias al monólogo interior de la protagonista y al vaivén de su pensamiento y sus recuerdos ante la voz de su conciencia, que se revelarán las “rasgaduras interiores” (Demeyer, 2016, p. 427) que oculta y no logra mostrar a los demás.

Las contrariedades emocionales del personaje provocan que Fernanda Salas sea un personaje con carácter vengativo. Transitará por momentos de lucidez y fases de locura, con un comportamiento irracional, pero que nunca mostrará el arrepentimiento por sus acciones. No hay que olvidar que es una víctima derivada de su condición, ya que encarna la imagen degradada de la figura femenina en la cultura de masas y en la sociedad. Desde el comienzo de la novela, se puede observar cómo ella participa en su propia degradación y considera natural que Julio la domine y la considere su propiedad y un objeto del que puede presumir ante los demás. Al ser considerada como una mujer-objeto, Fernanda Salas también asume las normas patriarcales y reproduce en su comportamiento los modelos misóginos al tornarse posesiva, agresiva y violenta, siendo un espejo de la mentalidad machista, como lo ha expresado Rosa María Gutiérrez García (2015). “Mi hombre quería presumirme a la noche y yo quise que mi hombre me exhibiera. Yo sería su objeto más valioso” (Alarcón, 2010, p. 41). La convivencia con su amante provocará la deshumanización paulatina de Fernanda como una forma de subsistir en el narcomundo. Aun así, las emociones de la protagonista transitarán en una gama que va desde el terror y el miedo, hasta llegar a extremos opuestos donde resalten la admiración y la fascinación por la violencia.

De acuerdo con Christian Sperling (2014), “en la medida en que la violencia se erige como condición objetiva de las interacciones humanas se transforman gradualmente las nociones de normalidad” (p. 159). Además de la violencia y el horror que se derivan de ella, irrumpirá en la trama lo abyecto como un mecanismo impulsado por la repugnancia y la sensación de atracción y rechazo en torno a la protagonista. En este sentido, *Perra Brava*

muestra una violencia cruda y abismal que bordea la abyección (Bernal Medel, 2017, p. 148) al ser una novela que da cuenta del impacto que en una sociedad tiene el narcotráfico. Al ser consciente Fernanda de la violencia que es ejercida sobre ella, no busca una liberación, por el contrario, tiende al ejercicio propio de una violencia mayor, iniciando su decadencia “hacia la abyección personal, que a su vez deriva en la social” (Bernal Medel, 2017, p. 152).

Entender cómo opera la violencia en la protagonista obliga a sopesar los efectos del poder y control que se tienen sobre ella. Como lo analiza Alicia Muñoz (2015):

Fernanda's violence stems not from a will to survive, but from severe reaction to perceived threats to her reputation and status. The characters around her view her actions either as a frighteningly coldblooded side to Fernanda or as those of an irrational and overemotional woman who needs to be calmed down. Fernanda, in contrast, understands her aggression as an effort to assert ownership of her own power. (p. 81)<sup>1</sup>

Cuando las circunstancias externas no están bajo control, la alteridad intrusiva de Fernanda es lo que detona una reacción que responde a este mundo hostil, aunque dicha reacción contenga una afectividad cargada de placer, enojo o sufrimiento. Kenia Herrera Bórquez (2019) refiere que esta capacidad de persistir se sostiene en aras de construirse como sujeto político frente a la vulnerabilidad de lo que representa estar vivos. Una mujer que ha experimentado tanto abuso, al final podrá ejercer su propia violencia extrema. Se convertirá en el mismo personaje que la ha oprimido y controlado, volviéndose más intolerante y violenta (Matousek, 2014).

## **Trayectoria de la subversión de Fernanda Salas hasta convertirse en Perra Brava**

Veamos ahora el proceso de subversión de Fernanda Salas. Se ha comentado que el pasado y presente de esta estudiante universitaria han estado marcados por el miedo y el temor derivados de los horrores relacionados con la sofocante omnipresencia de la violencia (Alchazidu, 2015), tanto en el ámbito doméstico como en el del narcotráfico. “En ese entonces yo no sabía con quién me había metido. Para cuando lo supe ya estaba muy adentro. Imaginé mi propio encabezado: “Estudiante de la UI jefa del cártel local”. [...] Yo era la única pendeja universitaria que no vio nada hasta que está metida hasta el cuello” (Alarcón, 2010, pp. 138-139). La evolución de Fernanda transitará desde la subordinación y sumisión a la radicalización y el empoderamiento. No hay que olvidar que, como refiere Magela Baudoin (2021), “el narcotráfico actúa como un dispositivo que reproduce reglas y patrones de género y sexualidad que conforman un sistema de dominación patriarcal y heteronormativo, que se sustenta en la supremacía masculina” (pp. 4-5).

---

<sup>1</sup> La violencia de Fernanda no proviene de la voluntad de sobrevivir, sino de una reacción severa a las amenazas percibidas a su reputación y estatus. Los personajes que la rodean ven sus acciones como un lado aterradoramente de sangre fría de Fernanda o como las de una mujer irracional y sobreemocional que necesita calmarse. Fernanda, por el contrario, entiende su agresión como un esfuerzo por afirmar la propiedad de su propio poder. (La traducción es mía)

Figura 1

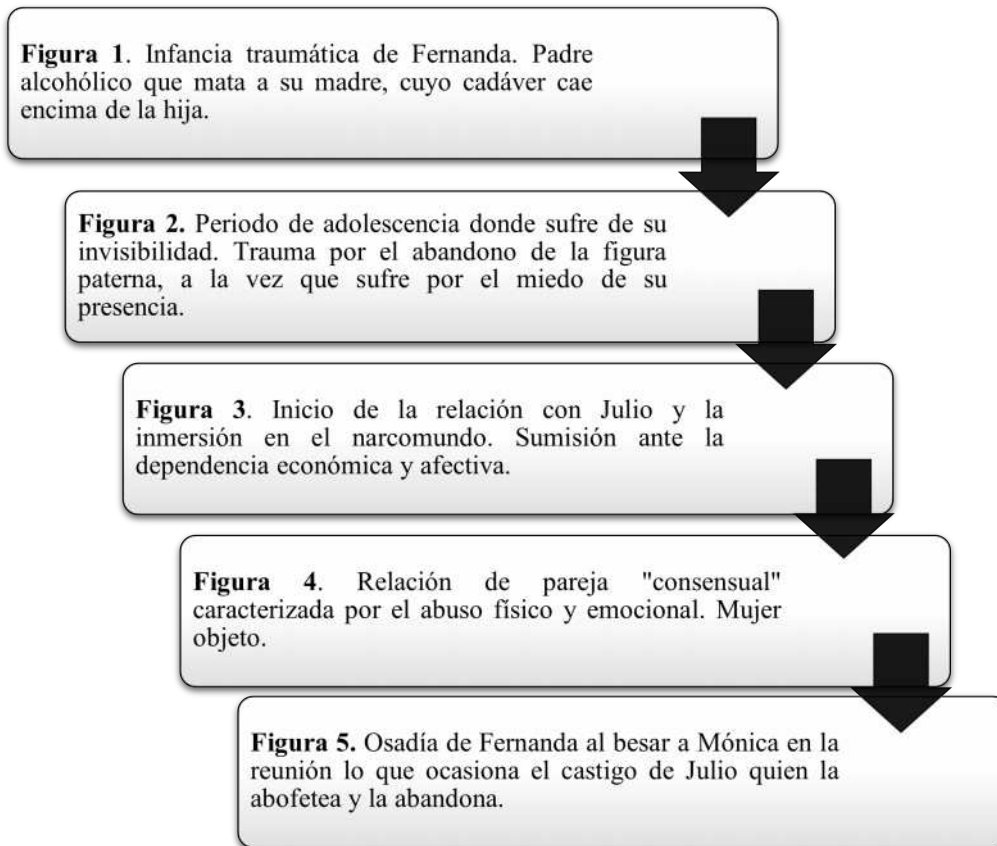
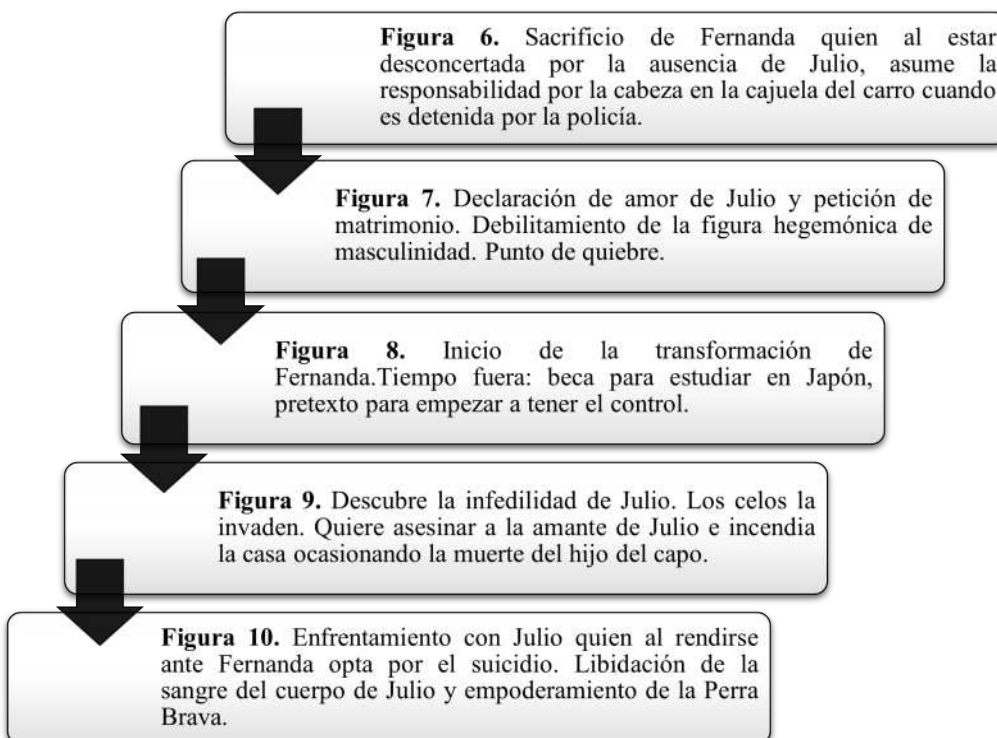


Figura 2





Coincido con lo que han comentado Cecilia López-Badano y Silvia Ruiz Tresgallo (2016) al expresar que Fernanda Salas sigue los patrones de las masculinidades hegemónicas de los narcotraficantes, controlando su territorio mediante el ejercicio de la violencia e incluso asumiendo criterios necropolíticos, como se puede percibir al final de la novela, tanto con la muerte del hijo del capo, como con la muerte del capo mismo. Por ello la califican, al igual que Baudoin (2021), como una mujer-endriago, que es capaz de atacar los cimientos patriarcales del sistema:

...un sujeto femenino capaz de ejercer necropoder (se ubica casi en la cima de una narco-organización y utiliza los sistemas de control de la misma para subyugar a otros); realiza necroprácticas (acciones destinadas a quitar la vida de otros) y es tanatofílica (le gusta la espectacularización de la muerte, el sadismo, la destrucción, el consumo gore). Además, tiene plena conciencia de su impunidad ante la ley y las instituciones del Estado. (Baudoin, 2021, p. 12)

Fernanda se irá apropiando de los símbolos y prácticas del narcomundo, como el uso de autos de lujo, las armas, las marcas de alta costura o ciertos grupos de música como el narco hip hop. En un primer momento, Fernanda detesta estas canciones y esta música por la misoginia y violencia machista que encuentra en las canciones, en particular del grupo Cartel de Santa. Posteriormente, la propia Fernanda, “no solo las baila en una discoteca, sino que las canta de memoria porque las ha apropiado; llega incluso a fantasear con la idea de dedicarse al hip hop y de grabar una canción con el Babo, vocalista del Cartel de Santa” (Baudoin, 2021, p. 11). Al incorporar las letras de las canciones en el texto, Orfa Alarcón se propone evidenciar una cultura de masas que no solo propaga la misoginia en la juventud, sino que también la normaliza y además “incorpora y retrata la narcocultura a la narcoliteratura” (Lugo-Vélez, 2013, p. 27). “El mundo bling bling del hip hop y de los narcos es el reflejo paradigmático de la apariencia de la presunción del poder y de la representación callejera” (Desmeyer, 2016, p. 432). Es comprensible entonces que la masculinidad hegemónica plasmada en las líricas del Cartel de Santa luego se convierta en el lado musical oscuro de la misma Fernanda (Guerrero, 2016, p. 34).

*Perra brava* presenta una relación consensual de sumisión y dominación, “una narración sobre la excitación, la atracción y la adicción que ejerce la violencia efectuada por Julio sobre la protagonista, quien a su vez se convierte poco a poco en una persona extremadamente violenta” (Adriaensen, 2015. pp. 129-130). Desde la primera frase de la novela, “Supe que con una mano podría matarme” (Alarcón, 2010, p. 11), ella deja en claro que Julio es la figura dominante. En esta relación consensual y de sumisión, Fernanda es consciente del peligro que corre; aún así continúa su vida en pareja (Castellanos Gonella, 2018, p. 501). La dependencia con Julio proviene de los beneficios económicos que recibe (universidad, coches, ropa, lujos) como una manera de someterla, pues cuando él se enfada con ella, se ausenta quitándole todos estos privilegios, dejándola en el total abandono.

La relación que establecen Julio y Fernanda es extremadamente violenta; hay que recordar la escena inicial de la novela. “El placer y el horror se combinan para Fernanda, y aunque está profundamente afectada, se obliga a sí misma a controlarse, con tal de complacerlo a él” (Herrera Bórquez, 2019 p. 158). Ser la perra de su hombre es disfrutar y

padecer el vértigo del poder. Estos sentimientos contradictorios irrumpen en la relación de pareja, pues, por un lado, Fernanda disfruta del dominio que Julio ejerce sobre ella y por otro, siente una enfermiza atracción por el poder, virilidad y capacidad que él tiene para protegerla. “En contra de ese cabrón no había voz, no había ley, no había voluntad. A los pies de ese cabrón yo había dejado mi vida para que la pateara cuando quisiera” (Alarcón, 2010, p. 24). Paradójicamente ella recibe la violencia y la consiente, como parte esencial del mantenimiento de un sistema del que es víctima desde la niñez con un padre violento.

Julio ejerce una especie de fascinación perversa sobre Fernanda, un amor eclipsado por el miedo y el temor, una mezcla de sensaciones donde se combinan el placer con el miedo y la humillación con el dolor. “Julio doblegaba mi mente, mi cuerpo, mi voluntad absoluta” (Alarcón, 2010, p. 11). Fernanda pierde su voluntad al lado de Julio y cuando quiere actuar por cuenta propia, él le hace ver quién manda, tanto en la relación de pareja como en lo que tenga que ver con su vida. “Julio tenía toda la voluntad necesaria para hacer de mí lo que quisiera” (Alarcón, 2010, p. 14). Conforme avanza la trama, ante la violencia desmedida de Julio, Fernanda se evade de la situación en que vive y se aleja mediante el recuerdo o ante una desafortunada imaginación que al final de cuentas la ciega, sin enfrentarse al contexto que la rodea y del cual quiere alejarse. Paulatinamente, se dará un despertar interno que le abrirá los ojos a la miseria afectiva y emocional en la que vive.

The text engages romance tropes in the turbulent relationship between the narrating protagonist Fernanda, a middle-class university student, and Julio, the head of a group of cartel assassins. However, Fernanda rejects the expected rewards of domesticity, marriage and stability even as she attempts to enforce her own idea of subservient female love. The intersection of romance with the narco world brings forth interesting pathways through the dynamics of male-female power relations. In narco narratives where hyper masculinity and aggression reign, for a man to submit to a woman is to dangerously expose his vulnerability, and women often must adopt typically masculine or violent traits in order to gain agency. (Muñoz, 2015, p. 71-72)<sup>2</sup>

Fernanda utilizará la violencia de diversas formas y una de ellas será cuando adopta el lenguaje de los “Cabrones” (los sicarios de Julio) imponiendo su autoridad y aterrorizando a sus personajes como estrategia de poder (Carpio-Manickam, 2020). Como sujeto femenino el llegar a “ser cabrona” es una forma de defenderse de los mecanismos de opresión de una cultura machista, que en el ámbito de la narcocultura se magnifica y se lleva a extremos. “Ser una cabrona es reclamar una voz como sujeto para conquistar

---

<sup>2</sup> El texto involucra tropos románticos en la turbulenta relación entre la protagonista narradora Fernanda, una estudiante universitaria de clase media, y Julio, el jefe de un grupo de asesinos del cartel. Sin embargo, Fernanda rechaza las recompensas esperadas de la vida doméstica, el matrimonio y la estabilidad, incluso cuando intenta imponer su propia idea del amor femenino servil. La intersección del romance con el mundo narco abre caminos interesantes a través de la dinámica de las relaciones de poder entre hombres y mujeres. En narrativas narco donde reinan la hipermasculinidad y la agresión, que un hombre se someta a una mujer es exponer peligrosamente su vulnerabilidad, y las mujeres a menudo deben adoptar rasgos típicamente masculinos o violentos para ganar agencia. (La traducción es mía)

autonomía y autodeterminación frente a las particulares opresiones que operan en sus vidas como mujeres” (Herrera Bórquez, 2019, p. 199).

Al evolucionar, Fernanda se transforma en un ser egoísta y frío, lo que va trastocando las relaciones con su hermana Sofía, quien desapruueba los beneficios que recibe Fernanda del dinero “sucio” de Julio. Fernanda se siente cada vez más en una encrucijada por el amor que le tiene a su hermana por haber cuidado de ella cuando niña, pero, por otro lado, al concientizarse del poder que va adquiriendo, las notorias diferencias económicas con su hermana van haciendo mella en la relación entre ellas.

Cuando se da el incidente de la reunión que tienen con los amigos de Julio y al sentirse relegada, Fernanda va y besa a Mónica, recibiendo una fuerte bofetada de Julio y el temporal abandono será el punto de quiebre en la relación de pareja. Vendrá luego el episodio cuando le dejan el coche a Fernanda con la cabeza de una víctima en la cajuela y cuando la policía la detiene, ella asume la responsabilidad del “crimen”, sacrificio que es reconocido y apreciado por Julio, quien vuelve con ella. “Fernanda consigue empoderarse porque su sacrificio hace que Julio repiense su relación con ella. Su sumisión pública propicia un cambio en la actitud de Julio” (Castellanos Gonella, 2018, p. 508) y en una escena romántica fuera totalmente de lo imaginable, Julio le pide matrimonio a Fernanda. En este momento, la seguridad de Julio se resquebraja cuando Fernanda no acepta su propuesta y deja de doblegarse ante la figura dominante. El narcotraficante se desmorona y Fernanda desarrollará una personalidad desafiante que la lleva, además del rechazo a la petición de matrimonio, a tener varios amantes, continuar sus estudios y a simular un viaje al extranjero como símbolo de su libertad.

Fernanda, que ha aprendido del capo “a utilizar el lenguaje, la violencia y el sexo como estrategias de dominio, convirtiéndose estos en los elementos principales de reestructuración, construcción y establecimiento de su identidad femenina” (Carpio-Manickam, 2020, p. 118), aprovechará las circunstancias para aprovechar los nexos de Julio y aparentemente conseguir una beca para irse al extranjero. La verdad es que lo que quiere hacer es esfumarse estando en Monterrey y empezar a actuar por cuenta propia. Lo que será el detonador mayor de este empoderamiento progresivo es el hecho de descubrir la carta de una de las amantes de Julio, lo que enciende los celos y la rabia de Fernanda, quien arremeterá contra ella.

Pues que me mate, pensé. Que me mate con una sola mano. Si tanto le importa una puta arrabalera, que me mate. Que vuelva a ser él. Que se le trabe la quijada en mis costillas, que me mate.

Iba a empezar a llorar y eso fue lo que más rabia me dio. Ante Julio yo quería arrodillarme, pero ante los demás no. No me dejaría humillar por nadie más. Uno tenía que demostrar de quién era el poder (Alarcón, 2010, p. 164).

La mujer-objeto se ha transformado en un sujeto rebelde que ya no acepta ni la protección ni la vigilancia de los hombres del narcomundo; por el contrario, ella vigila sigilosamente a otras mujeres creando estrategias de resistencia que burlan el control patriarcal de su actuar. En este cambio de roles asumidos, Julio, quien se ha convertido

de figura dominante a hombre enamorado, será ahora el esclavo sometido, mientras que Fernanda asumirá la actitud de dueña y señora del que somete (López-Badano y Ruiz Tresgallo, 2016). La protagonista se ha convertido en el otro capaz de imponer su autoridad y ejercer su dominio en la sociedad y ahora es un personaje violento, intolerante, impaciente; el hastío y el asco se apoderan de ella. “Porque digan que soy más valiente y más fuerte de lo que realmente soy. Porque se sepa que soy total y absolutamente irracional. Que no necesito que me den mi lugar porque yo puedo tomármelo. Le jodería la vida nada más por ser el perro que ladra más fuerte” (Alarcón, 2010, p. 188). Su transformación y empoderamiento también pueden ser observables en su cambio en la forma de vestir dejando la vestimenta femenina de marca, por prendas que muestren una actitud desafiante. Paulatinamente, se va dando el descenso al necroempoderamiento, “la violencia de su entorno la alcanza y va perdiendo la sensibilidad hasta convertirse en un personaje endriago, un personaje con una subjetividad gestionada por medio de la violencia” (Ruiz Méndez, 2016, p. 129).

Fernanda se ha transformado en un personaje endriago al asesinar al hijo del capo y terminar con su linaje, el opresor ha sido eliminado y ahora queda ella, como dominadora. Cuando al final de la novela Julio viene a enfrentarla, Fernanda se muestra retadora y lo provoca diciéndole todo lo que ha subvertido la hegemonía patriarcal, acostándose con todos los Cabrones. Julio optará por el suicidio, pues no es capaz de matar a Fernanda ni de continuar con vida sin castigarla. Fernanda ya no necesita del hombre para sobrevivir en el mundo. Su empoderamiento le hace sentirse cómoda en el narcomundo hasta el punto que decide deshacerse de su padre, que Julio lo tenía ya en la cajuela de un carro. Cuando Julio se suicida, su cuerpo cae sobre Fernanda y en una especie de ritual, ella comienza a beber la sangre que tanto amó. A través de esta libación, no sólo adquiere el poder sobre el narcomundo, sino también la redención de sus inseguridades, complejos y en especial, del fantasma de la imagen paterna que durante tanto tiempo la atemorizó (Lugo-Vélez, 2013).

Julio’s bloody body draped over her own parallels the trauma of being pinned under that of her mother: on both occasions, she is trapped under the body of her “maker”. This time, unlike when she was frozen by fear under her mother, or when she retched after ingesting a man’s blood on Julio in the opening sex scene, Fernanda accepts and vampirically consumes the violent currency. (Muñoz, 2015, p. 83)<sup>3</sup>

Fernanda Salas ha recorrido un viaje desde la mujer-objeto al sujeto endriago, utilizando la subversión femenina como empoderamiento ante las masculinidades imperantes del sistema y del narcomundo. Luego de vivir una infancia traumática que le crea una dependencia enfermiza con los hombres violentos, transita por una adolescencia donde la construcción de su identidad está invisibilizada por las rasgaduras interiores que no han logrado cicatrizar. Los fantasmas del pasado prevalecen y propician en

---

<sup>3</sup> El cuerpo bochornoso de Julio envuelto sobre el suyo se asemeja al trauma de estar inmovilizado debajo del de su madre: en ambas ocasiones, está atrapada debajo del cuerpo de su “creador”. Esta vez, a diferencia de cuando estaba congelada por el miedo debajo de su madre, o cuando vomitó después de ingerir sangre de un hombre sobre Julio en la escena de sexo de apertura, Fernanda acepta y consume vampíricamente la moneda violenta. (La traducción es mía).

cierto modo que, al encontrarse con Julio, sea campo de cultivo para una relación que, aunque consensual, sea totalmente destructiva en lo físico y en lo afectivo. El ámbito de la violencia del narcomundo la irá consumiendo y devorando al grado de que ella, como forma de subsistencia, se irá asimilando a él y en un punto de quiebre de su opresor, iniciará su proceso de transformación en un sujeto endriago. De haber iniciado una relación de dominación y de dependencia sadomasoquista con Julio Cortés, un sicario del narcotráfico, Fernanda Salas “adoptará las necroprácticas del capitalismo gore y la subjetividad endriago, asciende en la pirámide del narcotráfico, gana el respeto de los hombres de la organización y termina desplazando al jefe sicario” (Baudoin, 2021, p. 15). No es de sorprender que Julio, pasmado del asombro al ver esta transformación, le pregunte en el enfrentamiento final de la novela: “¿Hace cuánto que se te desangró el alma, perra?” (Alarcón, 2010, p. 164).

## Bibliografía

- Adriaensen, B. (2015). Cabezas cortadas en la narconovela mexicana: el espectáculo de lo abyecto. En A.M. Amar Sánchez y L. F. Avilés (Eds.). *Representaciones de la violencia en América Latina: genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*. (pp. 121-137). Editorial Iberoamericana Vervuert.
- Alarcón, O. (2010). *Perra Brava*. México: Planeta.
- Alchazidu, A. (2015). El imaginario de la violencia: entre el miedo y la fascinación. Consideraciones en torno a *Perra Brava* de Orfa Alarcón. *Colindancias. Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, (6), 81-100. <https://colindancias.uvt.ro/index.php/colindancias/article/view/127>
- Bernal Medel, B. (2017). La violencia tiene nombre femenino: *Perra brava* de Orfa Alarcón. Una mirada a lo abyecto en su escritura. *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, (17), 145-167. <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/article/view/51>
- Baudoin, M. (2021). El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico y el engañoso empoderamiento femenino, en *Perra Brava*. *Cuadernos del CILHA*, (34), 1-16. <https://doi.org/10.48162/rev.34.008>
- Carpio-Manickam, M. (2020). Reconstrucción del sujeto femenino mediante la desmitificación del narcotraficante en *Perra Brava* de Orfa Alarcón. *Journal of Gender and Sexuality Studies*, 46(1-2), 107-128. <https://www.jstor.org/stable/10.14321/jgendsexustud.46.1-2.0107>
- Castellanos Gonella, C. (2018). Dinámicas de dominación y sumisión en *Perra brava* de Orfa Alarcón. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 42(3), 499-520. <https://doi.org/10.18192/rceh.v42i3.2123>



- Demeyer, L. (2016). Frontera, narcotráfico y género: las heroínas alternativas de la ficcionalización de la violencia en México. *Anuario de Estudios Americanos*, 73(2), 425-256. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2016.2.02>
- Guerrero, V. (2016). El horror hiperviolento en la novela mexicana: *Perra Brava* de Orfa Alarcón “y” todos conocemos *Naranja Mecánica*. *Tensodiagonal*, (2), 25-37. <https://tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/159>
- Guerrero, V. (2021). Ciudad Juárez-Ciudad Espanto. La representación siniestra de la narcoviencia en el poemario: *Te diría que fuéramos al Río Bravo a llorar pero debes saber que ya no hay río ni llanto*, de Jorge Humberto Chávez. En D. Santos López, A. Vásquez Mejías e I. Urgelles (Eds.), *Narcotransmisiones Neoliberalismo e Hiperconsumo en la era del #Narcopop* (pp. 115-136). El Colegio de Chihuahua. <https://www.editoresuach.com/libros/ver/narcotransmisiones-neoliberalismo-e-hiperconsumo-en-la-era-del-narcopop>
- Gutiérrez de Velasco, L.E. (2014). La violenta transformación de la violencia en *Perra Brava*, de Orfa Alarcón. *Romance Notes*, (54), 105-110. <http://www.jstor.org/stable/43803369>
- Gutiérrez García, R.M. (2015). La mujer en *Perra brava* de Orfa Alarcón. En M.A. García (Ed.), *Erotismo, cuerpo y prototipos en los textos culturales* (pp. 163-178). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Red de enlaces Académicos de Género (UNMSNH), UANL, Universidad de Guadalajara, Centro de Estudios de Género.
- Foucault, M (1996). *La vida de los hombres infames*. Editorial Altamira.
- Herrera Bórquez, K. (2019). *Perra Brava* de Orfa Alarcón. En O. Ette (Ed.), “*La cabrona aquí soy yo*”. *Cuerpos y subjetividades femeninas en la narcocultura de la frontera norte de México* (pp. 157-164) Universität Potsdam.
- Lespada, G. (2015). Violencia y literatura / Violencia en la literatura. En T. Basile (Coord.), *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente* (pp. 35-56), Universidad de La Plata. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.378/pm.378.pdf>
- López-Badano, CyS. Ruiz Tresgallo (2016). Narconarrativas de compensaciones ficcionales (y condenas neoliberales): *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera; *Perra Brava*, de Orfa Alarcón. *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, (14), 191-212. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.389>
- Lugo Vélez, M. E. (2013). *La narcoliteratura produce monstruos: Estudio sobre la monstrificación en la figura de la mujer y el niño en las narconovelas Perra Brava de Orfa Alarcón y Fiesta en la madriguera de Juan Pablo Villalobos*. [Tesis de Maestría, Universidad de Puerto Rico, Recinto Universitario de Mayagüez]. <https://scholar.uprm.edu/handle/20.500.11801/1128>

- Matousek, A.M. (2014). Shades of the Borderland Narconovela from Pastel to Sanguine. Orfa Alarcón's *Perra brava* as Anti-novela. *Frontiers: A journal of Women Studies*, 35(2), 118-142. <https://www.muse.jhu.edu/article/552630>.
- Muñoz, A. (2015). Submission, Aggression, Consumption: Navigating Subjectivity through Love and Violence in Orfa Alarcón's "Perra Brava", *Hispanic Journal*, 36(2) 69-85. <http://www.jstor.org/stable/44287620>
- Palaversich, D. (2011). Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?). *Tierra Adentro*, (167-168), 55-63.
- Ruiz Méndez, J.S. (2016). Subjetividades femeninas y narcocultura en *Perra brava* de Orfa Alarcón y *Las mujeres matan mejor* de Omar Nieto. En J. C. Ramírez Pimienta y M.S. Tabuena Córdoba (Coords.), *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 111-138). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Sánchez Garay, E. (2015). Ilusión mimética y punto de vista femenino en *Perra brava* de Orfa Alarcón. *iMex. México Interdisciplinario*, (8), 100-110. [https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/8\\_Perra-brava\\_Sanchez.pdf](https://www.imex-revista.com/wp-content/uploads/8_Perra-brava_Sanchez.pdf)
- Sperling, C. (2014). De perras bravas y perros falderos: para leer un thriller de "narcoviencia", *Fuentes Humanísticas*, (51), 155-169. <http://fuenteshumanisticas.azc.uam.mx/index.php/rfh/article/view/37>
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo Gore*. España: Melusina.
- Velasco. M. (2020). *Necronarrativas en México. Discurso y poéticas del dolor (2006-2019)*. México: El Colegio de San Luis, Universidad Veracruzana.

# El dolor y los dilemas éticos de Anita en *Pistoleros* de Paula Castiglioni

## Anita's Pain and Ethical Dilemmas in *Pistoleros* by Paula Castiglioni

Melina Armenta Salazar\*

Recibido: 31/08/2021 | Aceptado: 26/09/2021

### Resumen

Entendida como una actitud de no indiferencia ante situaciones exteriores y sus efectos en el interior de cada ser humano en términos de dolor, la condición moral induce a la evaluación reflexiva del entorno en pos de vislumbrar las posibilidades para alcanzar una vida más digna y actuar en consecuencia. El eje central de este trabajo consiste precisamente en explorar el proceso moral de Anita, así como los diversos mecanismos de salvación (sobre todo, a nivel subjetivo) que pone en práctica para salir del marco de violencia en donde se encuentra atrapada desde su infancia. Se observará que dicho proceso está íntimamente relacionado con la intensificación de los sucesos que atentan contra la integridad física y mental de la protagonista, en tanto su pareja pretende hacer de ella un objeto subordinado a una fuerza externa a perpetuidad en vez de reconocerla como sujeto dotado de voluntad para pensar, elegir y actuar autónomamente. Ante tal encrucijada, Anita apelará, en los linderos de la muerte, a una suerte de ética de la herida, es decir, a un ejercicio de reinención de sí misma a partir de la experiencia del dolor volcado hacia el amor propio, en busca de salvación.

**Palabras clave:** narcoliteratura, mujeres, violencia, dolor, ética.

### Abstract

Understood as an attitude of non-indifference to external situations and their effects within each human being in terms of pain, the moral condition induces the reflective assessment of the environment in order to glimpse the possibilities for achieving a more dignified life and acting accordingly. The central axis of this work is precisely to explore Anita's moral process, as well as the various mechanisms of salvation (especially at the subjective level) that she puts into practice to get out of the violent background in which she has been trapped since her childhood. It will be noted that this process is closely linked to the intensification of events that threaten the physical and mental integrity of the protagonist, since her partner seeks to make her an object

---

\*México. Universidad Nacional Autónoma de México. Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas. Alumna de la Maestría en Letras Latinoamericanas. Ayudante de profesor en Teoría de la literatura y Literatura iberoamericana. Facultad de Filosofía y Letras. Ayudante académico-administrativo en Coordinación de Letras Hispánicas. melinaarmentasalazar@gmail.com

subordinated to an external force in perpetuity rather than to recognize her as a subject endowed with the will to think, choose and act autonomously. At this crossroads, Anita will appeal, on the edge of death, to a sort of ethic of the wound, that is, to an exercise in reinventing herself from the experience of pain turned towards self-love, in search of salvation.

**Keywords:** narco-literature, women, violence, pain, ethics.

*Herido de realidad y en busca de realidad*

Paul Celan

*¡Dime cuál es tu relación con  
el dolor y te diré  
quién eres!*

Ernst Jünger

## El punto de partida

Una pregunta de orden existencial atraviesa la novela *Pistoleros*: ¿qué posibilidades tiene Anita de ser feliz en su vida cotidiana, sumida en un índice elevado de violencia? Desde su infancia, este personaje se encuentra expuesto al dolor físico y mental debido a su contacto prematuro con el mundo del narcotráfico,<sup>1</sup> en el cual desempeña un papel de víctima la mayor parte del tiempo. Si, como deja ver Ernst Jünger, la existencia humana implica vivir permanentemente expuesto al dolor en sus múltiples variantes, mientras que la felicidad depende de la superación y reinención de ese dolor (Cr. Jünger, 1995, pp. 18-20); en el caso de Anita, la experiencia de este padecimiento se vincula en buena medida con la desvalorización de su subjetividad, al ser percibida primero como objeto de placer (en el prostíbulo) y luego como objeto de decoración (en su relación con Jano), degradando su condición de sujeto a cosa, cuya única aspiración debe ser la de servir para no caer en el reemplazo y en el desecho. Ante tal amenaza de su dignidad humana, la dimensión ética de la protagonista operará a lo largo de la novela como proceso de reinención de sí misma en un acto de amor propio: voluntad de querer y quererse para crecer. Dicho con otras palabras, el incremento de la violencia y del dolor impulsará a Anita a desarrollar una postura moral ante su situación, en aras de reivindicarse como sujeto autónomo capaz de decidir lo que quiere ser y actuar en consecuencia en vez de asumir lo que otros le imponen. Así, a lo largo de la historia narrada se observa el progreso de la protagonista a nivel personal, sobre todo en su etapa adulta, donde transita de la «ceguera moral» (Bauman, 2015a, p. 24) —la aceptación del carácter violento de su pareja a cambio del beneficio económico— hacia la búsqueda de alternativas para salir de esa forma de vida.

---

<sup>1</sup> Recordemos que el burdel donde trabaja de manera forzada cuando niña lo maneja el mismo capo que posteriormente será su pareja.

El clímax de la transformación de Anita se detonará principalmente por la inminencia de su muerte en manos de Jano, haciendo que a las preguntas por excelencia de la ética (¿quién soy?, ¿quién quiero ser?) se les sume una muy particular (¿cómo quiero morir?). «Jano la va a matar tarde o temprano. Si lo hace cuando ella intente recuperar su libertad, al menos tendrá una muerte digna» (Castiglioni, 2020, p. 223), dice el narrador. De manera que en la posibilidad de generar las condiciones para una muerte heroica (como sujeto y no como objeto) se halla el camino para recuperar el control sobre sí misma y aspirar a una vida en libertad.

## La trampa de oro: economía informal como alternativa de supervivencia

De acuerdo con la perspectiva de este análisis, el estado de sitio<sup>2</sup> de la protagonista se edifica desde dos planos: social y personal o exterior e interior. Al principio de la novela, Anita participa del mundo como víctima despojada de su voluntad y su derecho a elegir. Su ingreso forzado a la prostitución pone de manifiesto una problemática sociopolítica de fondo: la ineficacia del Estado y sus instituciones para proteger a todos los ciudadanos y para avalar un desarrollo pleno e íntegro. Si el proyecto moderno pretendía que el estatus de ciudadano constituyera un sello de garantía extensivo para cada persona, en la práctica, sobre todo en zonas periféricas como los países de América Latina, se reveló una figura estatal endeble que hace del progreso un privilegio para unos cuantos a costa de la marginación de otros. En sus reflexiones sobre los diversos fracasos de la modernidad, Zigmunt Bauman advierte que «la producción de residuos humanos... es una consecuencia inevitable de la modernización» (Bauman, 2015b, p. 16). Con la expresión «residuos humanos» Bauman alude a los grupos excluidos, aquellos que el Estado olvida y deja a su suerte.

Al vivir en una tapera, Anita pertenece a ese sector marginal, generalmente ubicado en las periferias de las ciudades. Si estos espacios se consideran tierra de nadie o sin ley se debe precisamente al abandono del Estado; quienes quedan atrapados en ellos no cuentan con protección alguna ni con un proyecto prometedor a futuro, por lo cual se convierten en blanco fácil de ser cooptados por el crimen organizado. En relación con este hecho, la novela muestra el impacto que tienen las condiciones sociales sobre la subjetividad, esto es, sobre la toma de decisiones del individuo que busca sobrevivir a cualquier costo, así sea a cambio de su dignidad. En la novela se afirma que:

Los narcos y sus cómplices necesitan que a ese puñado de gente le falte dignidad. No es que hayan nacido así: la sociedad misma los fue despojando de ella. Cuando van a buscar laburo, los rechazan porque viven en una villa. Ven en la tele casas divinas, con calefacción y agua potable y ellos duermen en un rancho. Si se están muriendo, las ambulancias se niegan a entrar al barrio. Aunque tengan sueños de progreso, deben dejar la escuela para trabajar (Castiglioni, p. 237).

---

<sup>2</sup> Me refiero a la circunstancia que limita sus posibilidades de una vida plena.



Se entiende entonces que la historia de Anita dentro de la Industria del narcotráfico proyecta simbólicamente una problemática mayor y real, el de «...una sociedad en decadencia, lacerada y atrapada en una espiral de destrucción»<sup>3</sup> (Fuentes, 2019, p. 26), donde los sectores marginados experimentan mayor vulnerabilidad, dada su necesidad económica.

De acuerdo con Sayak Valencia, el último nivel del sistema del narcotráfico se alimenta de «la situación del desempleo crónico y la ausencia de proyectos de desarrollo social de los gobiernos neoliberales»<sup>4</sup> (Valencia, 2016, p. 112). Esta afirmación permite observar que la producción de «residuos humanos» a manos del narcotráfico comenzó a intensificarse con el tránsito de las sociedades modernas hacia una lógica cultural dominada por la hegemonía del Mercado sobre el Estado. En un contexto regido por el hiperconsumo, donde la figura del ciudadano cede ante la del consumidor, tener dinero otorga el derecho de formar parte y participar del mundo; mientras que carecer de él implica una suerte de expulsión en calidad de desecho. Así las cosas, el universo de la droga y sus diversas ramificaciones —ser sicario o buchona, por ejemplo— representará una vía de inclusión en el sistema de la mercancía para aquellas personas cuyas oportunidades laborales son escasas o de bajos ingresos.

Anita presume frente a Dante que nació en una tapera, pero logró reinventarse (Cr. Castiglioni, p. 91); sin embargo, su acceso a la estabilidad económica por la vía ilegal le cuesta padecer continuamente de violencia física y psicológica. Parecería que los individuos pertenecientes a zonas marginadas solo pueden incluirse en el mundo global en calidad de víctimas, pues deben intercambiar su dignidad humana por bienes materiales, bienes a los que no tendrían acceso tan fácilmente por la vía legal. Así las cosas, en el capitalismo tardío o salvaje, donde «todo vale para salir de pobre» (Rincón, 2009, p. 148), el peldaño más bajo del crimen organizado lo ocupan las víctimas del sistema social que buscan sobrevivir; no obstante, dentro de este otro sistema (el de la economía informal) también serán receptáculos de algún tipo de violencia, pues formarán parte de él como objetos manipulables (para realizar todo tipo de trabajos) y sacrificables (a su muerte simplemente son reemplazados). Dicho de otro modo, los individuos socialmente más vulnerables solo transitan de un estado de sitio a otro.

Involuntariamente, Anita se mueve de un sitio a otro en su niñez. Víctima de la marginación social, se infiere que la familia de la protagonista pasa por una crisis económica, razón por la cual su madre decide venderla para ganar dinero, disfrazando su decisión de ingenuidad para liberar su conciencia de culpa. La comercialización de los cuerpos es síntoma de un malestar cultural donde los umbrales de empatía o la compasión ante el dolor ajeno son cada vez más bajos. Si en la modernidad clásica funcionaban los códigos de empatía y solidaridad, en la posmodernidad la relación con el otro se encuentra

---

<sup>3</sup> En sus reflexiones sobre las historias de Rosario Tijeras y Catalina Santana, Felipe Fuentes concluye que existe el principio de proyectar simbólicamente lo que sucede en la realidad a nivel social y político. Principio que creo que también sigue la novela de Castiglioni.

<sup>4</sup> Cabe agregar que no sólo en el caso de gobiernos de inspiración neoliberal, pues se da también una creciente cooptación de jóvenes para el tráfico de drogas bajo gobiernos ajenos a la lógica capitalista, incluso por fuerzas guerrilleras, como en Colombia, y aun en países como Rusia y sus aliados en el bloque socialista después de la caída de la unión soviética a finales de los ochenta.

atravesada en buena medida por un sentido de competencia, de utilidad y de interés, es decir, por un proceso de destrucción o cosificación en beneficio propio. Gilles Lipovetsky concibe que en este contexto la personalidad predominante se articula por una «moral indolora» (Lipovetsky, 2003, p. 43), la cual atiende exclusivamente a los deseos personales entreverados con la cultura del capital. Dicho esto, la madre de Anita refleja una existencia humana despojada de vínculos afectivos incluso respecto de su propia sangre, en pos de un instinto primario de conservación en el imperio de la mercancía.

La «moral indolora» se observa desde distintos ángulos en el modo de proceder del prostíbulo. Desde los altos mandos del lugar, los proxenetas solo ven en las mujeres un producto con el cual comercializar en beneficio propio. Si la mercancía se daña a causa de golpes disciplinarios inducidos por la negativa de las mujeres a hacer lo que se les manda, pues «En el reino de la Pala Testa solo los machos tienen voluntad» (Castiglioni, p. 18), basta con un periodo de recuperación física para ponerla de nuevo en circulación. Por su parte, los clientes del prostíbulo no experimentan ningún sentimiento de culpa ante las chicas que usan como objetos de placer; al contrario, la posesión del cuerpo femenino funciona como medio de constatación de su masculinidad frente a otros hombres, pues su identidad genérica se construye por medio de prácticas dictaminadas por el poder hegemónico (Cr Jiménez, 2014, pp. 103-104). Más sorprendente resulta que las mujeres del servicio médico clandestino (la ginecóloga y la anesthesióloga, por ejemplo) no sean capaces de desarrollar lazos solidarios con sus pacientes violentadas, limitándose a curar por encargo, cobrar su paga y mirar hacia otro lado. Seguir órdenes sin cuestionamiento es la manifestación por excelencia de «la banalidad del mal» (Arendt, 2003, pp. 37-58). De ahí que Anita reflexione que el lesbianismo no sería una solución confiable para ponerse a salvo, pues bien podría encontrarse con una pareja femenina tan indiferente como las del servicio médico. En estas mujeres ficcionales se expone también cómo la apatía ante el dolor ajeno constituye una forma sutil de violencia. Con respecto a las víctimas del prostíbulo, la protagonista advierte una postura pasiva ante su condición de prisioneras. La voz narrativa las define como un «...séquito de bellas durmientes que abrían las piernas con resignación» (Castiglioni, p. 20). La comparación de las compañeras de trabajo de Anita con la bella durmiente tiene como trasfondo un estado de somnolencia de la voluntad que les impide concebir rutas alternas (posibilidades). En sus reflexiones sobre la condición de la mujer en espacios dominados por hombres, Rita Segato afirma que «No hay derrota del vencido sin que en ella participe su destrucción moral» (Segato, 2016, p. 108). Si se entiende la moral como una postura de no indiferencia, se puede decir que las chicas del prostíbulo no solo se encuentran sitiadas físicamente, sino también a nivel subjetivo, en tanto caen en una «ceguera moral» ante sí mismas, ante su propia situación. Por consiguiente, la única posibilidad de salvación radica en el reducto de la empatía representado en Dante y sus compañeros policías.

## Los dilemas éticos de Anita

Devuelta al sitio social, Anita, aunque goza de libertad, tampoco se siente feliz. Trabajar en la peluquería no le retribuye monetariamente como quisiera. Resulta evidente que sus aspiraciones existenciales se limitan a la adquisición material, propia de una dominante cultural donde los objetos y el dinero ocupan el papel protagónico. Jano, en su

faceta falsa de empresario, representa la puerta de acceso a la vida de lujos que ella desea. En sus conversaciones clandestinas con Dante, Anita le dice:

Quando cumplí la mayoría de edad, el Estado me dejó tirada. Vivía en una pensión llena de cucarachas y dejaba de comer para darme algunos gustos. Aunque te suene estúpido, Jano es lo mejor que me pudo pasar (Castiglioni, p. 212).

El vínculo amoroso entre Anita y Jano queda entonces entre signos de interrogación desde el principio, pues hay de por medio un sentido de utilidad mutua. Mientras Jano ve en ella una propiedad como cualquier objeto en su mansión, como deja ver en la expresión «Nadie te va a hacer nada que yo no quiera» (Castiglioni, p. 227), Anita ve en él la salida de su condición económica precaria. Su relación se rige entonces por vínculos utilitarios donde el otro solo sirve para obtener intereses personales, generando así un proceso de cosificación de los demás, en tanto se les trata como instrumento para alcanzar un fin individual.

En su relación con Jano, Anita se enfrenta a una serie de dilemas éticos. El primero se suscita cuando se entera de la verdadera ocupación de su pareja. ¿Denunciar o no denunciar? El umbral empático de Anita hacia las víctimas de Jano se muestra prácticamente anulado por sus intereses individuales. Su mecanismo de defensa a nivel subjetivo consiste en la evasión de la complicidad, pues «Ella no nació para prestar atención a verdades incómodas. Aprendió a escapar para sobrevivir, sobre todo con la mente» (Castiglioni, 179). De modo paradójico, Anita desarrolla la «moral indolora» de la que fue víctima en su casa y en el prostíbulo. Al gastar lo que Jano obtiene de la venta de droga, poco le importa la procedencia del dinero, al fin que ella no se ensucia las manos para conseguirlo. Con tal deslinde, Anita carga el peso de esa responsabilidad a Jano para poder vivir consigo misma sin un grado de culpa o remordimiento. Así, en el sitio edificado por la violencia extrema, estar del lado “correcto” del gatillo se asume como un pequeño triunfo de la vida (individual) a costa de la muerte (de otros).

El segundo dilema ético se detona por el lado monstruoso de Jano, puesta de manifiesto inicialmente en una violencia psicológica sobre Anita por ser mujer. Jano no ve en ella a una persona, a un igual, sino a un objeto decorativo, un trofeo personal a su disposición. Anita «No es la señora de la Barbie. Es su juguete. Él puede usarla, prestarla o romperla. Total, es un objeto. Y los objetos son reemplazables» (Castiglioni, p. 234). Siendo esto así, sus encuentros sexuales funcionan más como un acto de constatación de dominio sobre una propiedad que como acto de amor. Al terminar, Jano pierde todo interés en ella, mientras Anita siempre se queda esperando más de él. Si ella en algún momento se hace consciente de su condición de objeto de utilería, de su condición que la hace reemplazable, se debe precisamente a que no hay un verdadero vínculo afectivo entre ellos. Lo que tienen Jano puede conseguirlo con otra mujer. La vigencia de su relación está condicionada al acatamiento ciego de órdenes y a la durabilidad del cuerpo de Anita en óptimas condiciones, es decir, con base en los estereotipos de belleza impuestos por una sociedad patriarcal. ¿Qué diferencia hay entonces entre la mirada de los clientes del prostíbulo y la de Jano sobre Anita? Parece ser que ninguna, por lo cual se puede decir que ella en realidad no salió del estado de sitio con el que inicia la novela. En la trampa edificada por el narcotráfico, la condición de mujer se muestra, en la mayoría de los casos, como una condena permanente.

## En busca de una salida o la recuperación de la voluntad moral del sujeto

¿Cómo sobrevivir ante la amenaza sobre su vida y su dignidad humana? ¿Qué hacer con el dolor provocado por la cosificación y el riesgo de desecho? En la búsqueda de respuestas yace la acción moral del personaje. Anita ensaya varios mecanismos para lidiar con su situación. En primera instancia, busca en los bienes materiales una forma de llenar sus carencias de orden espiritual (no ser realmente feliz porque vive con miedo). Como una suerte de Emma Bovary, Anita va de compras seguido, pues vaciar las tarjetas de Jano le proporciona un sentido momentáneo a la vida insignificante que lleva. Tener dinero aparenta una justificación para permanecer con él, a pesar de sus arrebatos violentos; sin embargo, al igual que sucede con el personaje de Flaubert, el de Castiglioni experimenta infelicidad de todos modos. Las cosas no tienen la fuerza para sanarla interiormente, pues solo funcionan como un velo que cubre la putrefacción de su relación con Jano. Dante le hace saber que su relación la «...carcome como un cáncer... [pues] la violencia es violencia, no se tapa con joyas, zapatos y viajes»<sup>5</sup> (Castiglioni, p. 68). Es evidente que Anita, en su intento por subsanar las heridas ocasionadas por sus carencias económicas precedentes, se olvida de sanar sus laceraciones espirituales, las cuales no desaparecen con una tarjeta de crédito.

En segunda instancia, luego de ya no saber qué más comprar, Anita apela a la imaginación volcada en sus pinturas, las cuales define como «vómitos de dolor» (Castiglioni, p. 114). Hay dos momentos en la relación de Anita con el arte, a partir de los cuales se esboza un proceso de transformación mental que abrirá eventualmente la posibilidad de una salida física del confinamiento. Los primeros cuadros de Anita son realizados en función de los cuentos de hadas: unicornios, castillos y arcoíris constituyen los contenidos predilectos para evadir su realidad. Estas pinturas dejan ver la esperanza infantil de la llegada del príncipe azul y el rescate de la princesa atrapada en la torre, el final feliz de todo cuento de hadas. Empero, la experiencia vital de la protagonista, difícil desde temprana edad, le hace comprender rápidamente que la realidad no suele coincidir con esas expectativas por arte de magia. En consecuencia, si bien Anita «A veces sueña que los cuentos de hadas existen y que un príncipe la viene a rescatar... cuando despierta se siente una idiota» (Castiglioni, p. 18), pues la burbuja de la fantasía se rompe cuando en los hechos sus condiciones de vida distan mucho de las de una princesa.

Más adelante, Anita sigue en la torre (en el contexto donde manda Jano), pero su ejercicio artístico presenta matices importantes, derivados de una mirada menos inocente que le permite tomar conciencia de su situación. El final feliz no llegará sin esfuerzo, sin una voluntad para reinventar el dolor en un nuevo estilo de vida. Si en verdad quiere salvarse, depende de ella misma crear las condiciones de posibilidad para lograrlo. Anita repara en esto cuando se enfrenta al lienzo en blanco y se da cuenta de que su vida cotidiana, en la medida que normaliza su situación de prisionera, le ha arrebatado su capacidad imaginativa para concebir mundos alternos (Cr. Castiglioni, pp. 81-82). En el centro de la creación artística anida el sujeto sensible capaz de generar sentido por cuenta propia; advertir esa carencia constituye para Anita un paso importante hacia la recuperación de sí misma,

---

<sup>5</sup> El corchete es mío.

pues la figura de Jano pasa de la idealización a su dimensión real. De ahí que los cuentos de hadas ahora sean percibidos por la protagonista desde otro ángulo, uno menos agradable pero más cercano al realismo:

Ella siempre soñó con una gran historia de amor. Pero al parecer, todo tiene su lado B. Seguro que Cenicienta y el príncipe se aburririeron de su idilio de rosas rococó rosadas. Ya se imagina una escena de su vida conyugal. “Vamos, perra, quiero todo brillando”, le grita tirado en el sofá, mientras la otra limpia el piso en cuatro patas (Castiglioni, p. 93).

Tanto para Cenicienta como para Anita el peso de su vida cotidiana fractura la fantasía orientada a la negación de la existencia en términos de exposición al dolor. La invención de paraísos o vidas idílicas donde la felicidad se mantiene intacta constituye un intento de evadir los momentos difíciles, aquellos donde se pone en juego la capacidad para reinventarse a sí mismo al enfrentar el dolor y transformarlo en una fuente de posibilidades. Conforme a esto, la conducta moral de Anita se observa en el empleo de la imaginación no como un mero mecanismo de fuga mental, sino como un ejercicio de honestidad consigo misma. Saberse infeliz da lugar a la toma de conciencia de su situación real y a la aspiración de una forma de vida alterna a la que lleva.

### **De la conducta moral como amor propio**

Si, como afirma Borges, «Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad *de un solo momento*: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es» (Borges, 2015, p. 69), ese instante en la vida de Anita radica en un suceso traumático. Cuando Jano propicia que su empleado la viole, se despierta en ella una dimensión moral sobre su muerte. En escenas anteriores se expresa que «Sería una tarea demasiado fácil hacerla desaparecer. Nadie notaría su ausencia, está sola en el mundo. Jano tiene un poder total sobre ella, es dueño de su vida y de su muerte» (Castiglioni, 2020, p. 179). Sin embargo, después de que Jano la entrega a otro hombre se observa que, si bien el espiral de violencia del narcotráfico no cesará porque es sistemático y la rebasa en fuerza, tomar su muerte en sus propias manos representa una vía para rescatar una parte de ella. Detrás de esa actitud moral se encuentra la pregunta: ¿cómo quiero morir? Y en la palabra *quiero* radica la reivindicación de Anita como sujeto dotado de voluntad de acción.

Como deja ver Kant, el valor del acto moral se expresa en términos de dignidad humana (Cf. Kant, p. 145). En este sentido, Anita se debate entre una muerte indigna en manos de Jano (de una voluntad ajena a la suya) y una muerte con la que recobre un reducto de su dignidad, al ser ella quien decida las condiciones. Independientemente de que a la caída de Jano lo sustituya alguien más y la violencia continúe, pues los «...capos también devienen en subjetividades precarias que surgen de la nada y son susceptibles de desaparecer en cualquier momento, al ser intercambiables por nuevos jefes» (Santos; Vásquez; Urgelles, 2016, pp. 11-12), colaborar con Dante para desbaratar el cártel de su novio representa la posibilidad de recuperarse a sí misma en un acto de consideración personal. En palabras de Fernando Savater, «La ética es una toma de postura voluntaria,



fruto reflexivo y estilizado del amor propio...» (Savater, 2008, p. 298). Así, con la decisión de delatar a Jano con la policía, por primera vez en su relación con él, Anita coloca su existencia más allá de la supervivencia inmediata bajo la protección de alguien más. Sobrevivir a costa de su dignidad humana fue el móvil con el cual rigió su vida durante algunos años, pues «Ella no era nadie, vivía en la miseria y él la salvó de seguir limpiando la mierda de otro» (Castiglioni, p. 169). Empero, ante la cercanía de la muerte en aquella escena traumática, la protagonista adquiere un conocimiento importante: sobrevivir no es sinónimo de vivir. Con este aprendizaje Anita toma distancia de un destino similar al de su madre, quien nunca logró salir de su circunstancia dolorosa ni siquiera para salvar a su hija. Por tal motivo, cuando la protagonista toma la decisión de rebelarse ante Jano quiebra con el fantasma de su pasado, aquel que la condenaba a repetir la pasividad de su madre. Hacia el final de la novela se deja clara la distinción entre ellas:

Vera no es Anita. Anita no es Vera. Vera miraba sumisa desde un rincón cuando Manuel la molía a cintazos. Si abría la boca, la paliza era para las dos. El típico análisis de costo-beneficio. Su madre no era más que un animalito que buscaba sobrevivir (Castiglioni, p. 313).

Pese a iniciar como víctima despojada de su capacidad de acción o de búsqueda de otra vida, Anita experimenta un proceso de crecimiento interior, el cual la lleva a entender que la predeterminación se trata de una barrera ilusoria incrustada en la subjetividad, arrancarla depende de una cuestión de actitud, de una dimensión moral. Anita no es su madre porque no se resigna a asumir la imagen de objeto manipulable que Jano crea de ella. Hay, por el contrario, un empeño por encontrar en su padecimiento amoroso el potencial para reivindicarse como sujeto, como la imagen de sí misma que ella es capaz de generar.

Conforme a lo anterior, se puede observar cómo la transformación de la protagonista se lleva a cabo por un cúmulo de aprendizajes donde interviene un ejercicio moral. En primer lugar, Anita comprende que huir mentalmente de su situación o cubrir con fantasía su entorno no la conduce hacia la felicidad, sino al autoengaño y la infelicidad. En segundo, Anita aprende que negar el dolor suscitado por el contraste entre sus anhelos y la realidad impide un proceso de sanación y revitalización de sí misma. Aceptar su muerte y reinventarla bajo sus propios términos equivale a abrazar el dolor para transformarlo y transformarse. En tercer lugar, se da cuenta de que el amor (o las relaciones afectivas) no es eso que conoce y normalizó, pues este sentimiento no pasa ni por la humillación del otro para el engrandecimiento personal ni por la instrumentalización de las personas para lograr intereses personales. Si Anita concebía que Jano la amaba y lo expresaba con sus arrebatos violentos seguidos de regalos materiales, se debe a que desde pequeña (relación madre-padastro, madre-hija, padastro-hijastra) solo conoció esa faceta degradada de los vínculos afectivos.<sup>6</sup> Razón por la cual recurrentemente describe a Dante con adjetivos como «androide» y «extraterrestre», conceptos relacionados con seres no humanos, pues

---

<sup>6</sup> En sus estudios sobre las interacciones humanas, Zigmunt Bauman habla de la fragilidad de los lazos afectivos como un elemento constitutivo de la modernidad líquida, ya que, en una cultura donde predomina la fugacidad e intrascendencia, la mayoría de los individuos no están dispuestos a cargar con la responsabilidad que representa una relación con el otro a largo plazo.

hasta ese momento no tiene referencias masculinas (ni femeninas, a excepción, quizá, de su amiga asesinada) que se preocupen verdaderamente por ella y la traten bien. Es decir, la violencia (en cualquiera de sus expresiones) se perpetúa en la vida cotidiana, pues en la reiteración de los actos las conductas que no son normales se normalizan. Romper con ellas requiere entonces de un arduo trabajo de amor propio. La presencia de Dante cobra un valor simbólico en este terreno, el del viaje hacia los infiernos interiores en busca de sí mismo para generar una vida dentro del infierno exterior. «Vosotros los que entráis, abandonad toda esperanza», tal es la inscripción de las puertas del inframundo en *La divina comedia*, de Dante Alighieri. El *abandonad* implica una pérdida de la voluntad, una suerte de derrota o resignación ante las circunstancias. En cambio, Anita hace el viaje en sentido inverso, pues, luego de hacerse consciente del riesgo que corre su vida, se abre para ella un horizonte de posibilidades.

## Conclusión

Como se pudo observar en el desarrollo de este trabajo, la atmósfera de Anita se caracteriza por una postura amoral ante el dolor ajeno y propio, dado que las condiciones precarias de vida en esas zonas marginadas obligan a los personajes a buscar medidas extremas para sobrevivir, así sea por medio de actos ilícitos que atentan contra su dignidad y la de los demás. Las mujeres del prostíbulo y los empleados de Jano asumen la amoralidad como una exigencia necesaria para sobrellevar su vida cotidiana, de modo que el cuestionamiento de la violencia física y mental (ejercida o recibida) no se concibe, al contrario, se normaliza. En este sentido, la peculiaridad de la protagonista respecto de esos personajes radica en la rebeldía ante la disminución —prácticamente pérdida— de los umbrales de sensibilidad, esa vía de contacto con el sufrimiento propio y el de los otros. Anita logra revertir para sí la condición amoral predominante en su medio, a partir de su aspiración a rescatar su dignidad humana. La salvación final de este personaje parece vislumbrar una esperanza puesta en la voluntad de poder y querer ser, herramienta fundamental para transformar una circunstancia dolorosa en un aprendizaje de vida.

En suma, la importancia de la construcción ética del personaje en estudio radicaría en la vía alterna que propone respecto de los otros personajes femeninos a su alrededor, resignados a formar parte del mundo del narcotráfico como receptáculos de mentiras y engaños, o como mercancías u objetos de placer y decoración. A diferencia de su madre (manipulada por su pareja para vender a su propia hija), su amiga Karim (asesinada brutalmente por seguir en contacto con capos) y su conocida Samanta (acostumbrada a que otros le digan qué hacer), Anita se muestra inconforme ante el determinismo de fungir un papel de víctima en cualquiera de sus variantes. Si bien inició su relación con Jano al creer en la mentira de su supuesto trabajo de empresario, eventualmente actúa en pos de liberarse de ese vínculo, pues ya no está dispuesta a seguir viviendo en el mismo espacio violento al que fue sometida desde su infancia. En sí misma la toma de conciencia de su situación constituye un despertar de la voluntad para elegir quién quiere ser de ahí en adelante, lo cual supone una ruptura con la pasividad (el acatamiento de órdenes sin cuestionamiento) que hasta entonces se había visto obligada a asimilar como su único modo de existencia. El proceso de recuperar el control sobre su vida, cuyo clímax se manifiesta en su empeño por morir con dignidad, genera un distanciamiento respecto

de la experiencia del dolor como destino insuperable para las víctimas del narcotráfico, como sucede con los otros personajes femeninos. El caso de Anita vislumbra entonces un horizonte de esperanza fundamentado en la restauración del sujeto crítico y moral, en tanto es por medio de esta facultad que se puede poner en duda la estructura del entorno en vez de normalizar las conductas dañinas para el desarrollo pleno de todos.

## Bibliografía

- Arendt, H. (2003). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. (C. Ribalta, Trad; 4a ed.). Lumen.
- Bauman, Z. (2015a). *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. (A. Rodríguez, Trad; 1a ed.). Paidós.
- (2015b). *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*. (P. Hermida, Trad; 4a ed.). Paidós.
- Borges, J.L. (2015). Biografía de Tadeo Isidoro Cruz (1829-1874). En *El Aleph* (pp. 63-70). Debolsillo.
- Castiglioni, P. (2020). *Pistoleros*. Publicaciones UAEM.
- Dante, Alighieri. (1922). *La divina comedia*. (B. Mitre, Trad). Centro cultural Latium.
- Fuentes, F. O. (2019). Cuerpo, carne y violencia revolucionaria. En *Apuntes para una poética de la narcoliteratura* (pp. 21-31). Universidad de Guanajuato.
- Jiménez, E. I. (2014). Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida. *Región y sociedad*, no. 26, pp. 101-128. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-39252014000600005&lng=es&nrm=iso](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-39252014000600005&lng=es&nrm=iso)
- Jünger, E. (1995). *Sobre el dolor*. (A. Sánchez, Trad; 1a ed.). Tusquets.
- Kant, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. (R. Rodríguez, Trad y Ed; 1ª ed.) Alianza.
- Lipovetsky, G. (2003). Muerte de la moral o resurrección de los valores: ¿Qué ética aplica en nuestros días? En *Metamorfosis de la cultura liberal. Ética, medios de comunicación, empresa* (pp. 33-57). Anagrama.
- Lukác, G. (1970). La forma interior de la novela. En *El alma y las formas/ Teoría de la novela* (pp. 337-350). Grijalbo.

- Rincón, O. (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. *Nueva sociedad*, no. 222, pp. 147-163. <https://nuso.org/articulo/narcoestetica-y-narcocultura-en-narcolombia/>
- Santos, D., Vásquez, A., Urgelles, I. (2016). Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental. *Mitologías hoy*, no. 14, pp. 9-23. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v14-santos-vasquez-urgelles2>
- Savater, F. (2008). *Ética como amor propio*. Ariel.
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de sueños.
- Valencia, S. (2016). *Capitalismo Gore. Control económico, violencia y narcopoder*. Paidós.

## Jefas de perfil bajo en el narcomundo: Las mujeres “invisibles” de las organizaciones

### Low-Profile Female Bosses in the Narco World: The “Invisible” Women of the Organizations

*Alejandra León Olvera\**

Recibido: 16/08/2021 | Aceptado: 25/10/2021

#### Resumen

El presente artículo tiene como objetivo general reflexionar acerca de la construcción, por parte de los medios de comunicación y consumos culturales, de las identidades de un grupo específico de mujeres que están insertas en el narcomundo y proponer el concepto de: “Las jefas de perfil bajo”. Para sustentar este concepto se hace un análisis del trato mediático de tres mujeres que estarían en esta categoría, mujeres reconocidas en la narcocultura colombiana y mexicana, y el tercer ejemplo se sitúa en España. Esta propuesta provoca una reflexión sobre la representación de los imaginarios del narcomundo global y también sobre los roles de género que suelen ser estereotípicos en la narcocultura, donde la feminidad buchona (León, 2019), es la más mediatizada y reconocida como parte del narcomundo. Sin embargo, las jefas de perfil bajo utilizan otras estrategias que ponen en cuestionamiento las construcciones identitarias de género y de la representación del ser mujer en el narcotráfico.

**Palabras clave:** rol de género, feminidad buchona, endriago CEO, poder, narcomundo

#### Abstract

The objective of this article is to reflect on the construction, by the media and cultural products, of the identities of a specific group of women that are inserted in the drug world and propose the concept of “low-profile female bosses”. To support the concept, I have carried out an analysis of the media representation of three women who would be in this category, women recognized in the Colombian and Mexican narcoculture, and the third example is located in Spain. This proposal provokes reflection on the representation of the imaginaries of the global drug world and also on the gender roles that are usually stereotypical in narcoculture, where the buchona femininity (León, 2019), is the most mediated and recognized as part of the narcoculture. However, low-profile female bosses use other strategies that call into question gender identity constructions and the representation of being a woman in drug trafficking.

**Keywords:** gender rol, buchona femininity, endriago CEO, power, drugworld

\* México. Universidad de Murcia. Doctora en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte - sede Tijuana. Estancia postdoctoral en el extranjero CONACYT -Universidad de Murcia. alejandrleol@gmail.com



## Las mujeres en el narcomundo

Los trabajos académicos, que han estudiado desde una visión crítica y con perspectiva de género a las mujeres insertas en la cultura del narcotráfico y su representación en los medios de comunicación y consumos culturales, como son los de: León Olvera (2019), Herrera Bórquez (2018), Mondaca Cota (2014) Navarro Mata (2013) Maihold y Sauter (2012) se han enfocado en analizar principalmente cómo es que se ha generado un imaginario sobre la feminidad de estas mujeres, siendo parte importante de los análisis el estudio de la corporalidad y performatividad.

Esto tiene gran relevancia en los estudios de narcocultura, ya que regularmente, la primera conexión simbólica que se produce al mencionar la relación mujer-narcotráfico es la mujer que sostiene un vínculo erótico-afectivo con los hombres que trabajan y negocian el mundo del tráfico de drogas. Y cuando se habla de ellas, insertándose en los trabajos del narcomundo, se hace hincapié en su estética corporal; las hacen visibles como mujeres hermosas y “peligrosas”, por entender las dinámicas laborales de violencia que implica el narcotráfico.

En los consumos culturales, como los narcocorridos y las narcoseries, se refuerza este imaginario de las mujeres en el narco y su relación con aspectos estéticos; es decir, estos elementos se encuentran insertos en la Iconosfera Narcocultural Global (ING): “la iconosfera abarca toda la cultura humana retenida en forma simbólica en nuestras mentes ... Se nutre de los anuncios y programas de televisión, los libros, la música, las artes plásticas, el cine, la radio, etc”. (Illescas, 2015, p. 206). En el caso de la ING, los consumos culturales-digitales y los medios de comunicación, son las principales fuentes de elementos simbólicos del narcomundo, donde las mujeres visibilizadas tienen cuerpos perfectos, capital erótico (Hakim, 2014), poder y utilizan sus redes sociales para ostentarlo a través del *narcomarketing*<sup>1</sup> (León, 2019) que potencia sus fotos, videos y *streamings*.

Sin embargo, fuera de los reflectores y en escasas investigaciones periódicas—lo que atañe a la presente reflexión—queda un selecto grupo de mujeres que pareciera están en el anonimato. De ellas poco se sabe: no dejan pistas, son casi invisibles, pero tienen una posición privilegiada dentro de las empresas del tráfico de drogas; las “jefas de perfil bajo”. Estas mujeres son un pequeño grupo que, en los medios de comunicación y en investigaciones policiales, fungen como líderes, y son el peldaño más alto en el organigrama de su empresa. Paradójicamente, poco se sabe de ellas; no se exhiben y los propios medios de comunicación no tienen imágenes que nos permitan identificarlas o saber si corresponden al estereotipo de la mujer en el narcotráfico.

La forma de ser y estar en el narcomundo de estas mujeres hace relevante una nueva revisión sobre las feminidades en el narco, ya que su existencia nos lleva a crear nuevos planteamientos sobre las identidades de género en la narcocultura, donde “las jefas” usan otras estrategias de ejercicio de poder para sobrevivir, siendo elemental pasar desapercibidas, rompiendo la idea de ostentación que promueven la Feminidad Buchona (León, 2019) y el Endriago CEO (Valencia y Falcón, 2021)

---

<sup>1</sup> Se propone el término *narcomarketing* como “gestión comercial de los cárteles, donde su publicidad se puede dividir en dos campañas: la del hedonismo y la del terror. Esto con el fin de permanecer siendo empresas vigentes, donde captarán clientelas y empleados” (León, 2019, p. 51).

Esta Feminidad Buchona es el “conjunto de elementos y características físicas, simbólicas, axiológicas y mentales de las mujeres que viven o aspiran hacia la inserción en la narcocultura mexicana” (León, 2019, p. 31), pero se debe hacer énfasis en que no se limita a una única feminidad, sino que hay un tejido de características socioculturales que jerarquizan y visibilizan las relaciones de poder entre las mujeres que están insertas en el narcomundo.

Entendiendo que en la narcocultura global se mantiene una dicotomía muy polarizada y cis-heterosexual con respecto a las identidades de género, se utiliza la categoría propuesta por Sayak Valencia y Liliana Falcón (2021) de Endrigao CEO para las identidades masculinas del narcomundo, donde en la era más moderna del narcotráfico,

la figura del endriago como representante de una alteridad inexpugnable, tras encarnar ciertas disrupciones necropolíticas al orden occidental, parece navegar ansiosamente hacia su incorporación en el orden simbólico del neoliberalismo legal mediante su devenir burgués y legítimo como empresario, y así mostrar que habla fluidamente y sin acento el lenguaje del capital, intentando abandonar la narcomodernidad e ingresando al mundo del capital digital a través del narcomarketing (p. 50).

Se utilizan estos dos conceptos desde una perspectiva de género, para describir una nueva forma de ser mujer y estar en el narcomundo y que se contrapone, o por lo menos cuestiona los estereotipos que se han creado a través de la ING. En las investigaciones de Mata Navarro (2013), Valencia (2016) y León (2019) se proponen modelos de jerarquías del poder de las mujeres en el narcotráfico, pero siempre en relación con la ostentación y uso del capital erótico (Hakim, 2014) y vínculos afectivos, como parte fundamental de su ascenso y estabilidad en posiciones de poder. La nueva categoría de “jefas de perfil bajo”, no responde a los estereotipos que se difunden en los medios y consumos culturales de la narcocultura, y permite generar otro análisis respecto a las mujeres más poderosas que tienen otras estrategias para mantener el liderazgo y poder de las organizaciones, contraponiendo las concepciones previas que se tienen de la performatividad de la feminidad en el narco.

Es por eso que, el objetivo principal de este artículo es generar una reflexión acerca de esta categoría de feminidad, entender cómo es que se construye y qué características son las más predominantes y, finalmente, identificar si existen ciertos elementos que refuerzan o cuestionan los roles de género. Ainhoa Vásquez Mejías, en su libro *No mirar: Tres Razones para defender las narcoseries* (2020) propone una manera de analizar estos productos, a través de las formas en que se han ido desmontando ciertos estereotipos de género y donde ahora las mujeres rompen el estereotipo de sumisión y algunos personajes tienen una participación más activa. Es necesario reconocer que existen las narcoseries que están evidenciando a las “jefas de perfil bajo”, pero aún este tipo de productos señala como grupo dominante y con alto rango a los varones. Para profundizar y ejemplificar esta noción se hablará de tres casos de mujeres de la narcocultura global. Se analizan dos casos de mujeres del contexto latinoamericano —Colombia y México— específicamente, y uno más del contexto narcocultural español.

## Jefas de bajo perfil en el contexto latinoamericano

En el caso de Latinoamérica, existen dos mujeres que pueden ser consideradas “jefas de perfil bajo”. Los medios de comunicación las describen como “mujeres poderosas que han construido un imperio (*sic*) que se les respeta a todos niveles”<sup>2</sup>. Y mantienen ese halo de misterio que deja interrogantes sobre su jefatura en las empresas transnacionales del narcotráfico. Estas dos mujeres son Griselda Blanco, “La Viuda Negra” y Enedina Arellano Félix, “La Narcomami”.

El caso de La Viuda Negra, como se le conocía a Griselda Blanco, trata sobre la narcotraficante colombiana que abrió las puertas para que los Grandes Capos y el propio Pablo Escobar hicieran su imperio, a través de las rutas y estrategias que ella creó para introducir droga a Estados Unidos. En el siguiente fragmento publicado por la BBC, señalan la importancia que tuvo Griselda Blanco para iniciar los negocios de tráfico de drogas. La colombiana fue la pionera en el multimillonario negocio del tráfico ilegal de cocaína de Colombia a Estados Unidos a través de la ciudad de Miami en los años 70 y 80.

Fue quien ideó las rutas iniciales del narcotráfico a través de Miami, Florida, las cuales con el tiempo se convirtieron en las vías más usadas por los grandes carteles de Colombia.

...

Se estima que eventualmente dirigió un imperio que enviaba a Estados Unidos más de una tonelada y media de cocaína al mes, por mar y aire, algo que la llevó a estar entre las mujeres más ricas de su tiempo (BBC, 2018).

Aunque en años recientes se ha integrado a Griselda Blanco en la ING, dándole protagónicos en la multimedia de los consumos culturales, específicamente en las narcoseries<sup>3</sup>, se le puede considerar una “Jefa de perfil bajo”, pues durante el apogeo de los cárteles en Colombia, su nombre se inhibía —pese a que construyó las rutas y el tráfico de drogas como los conocemos hoy— frente a los nombres masculinos que acaparaban las rutas de la coca. Incluso, cuando sale de la cárcel, regresa a su natal Colombia viviendo con un “perfil bajo” hasta su asesinato en el 2012.

En Griselda Blanco podemos distinguir características de la feminidad atribuida a las “Jefas de perfil bajo”. Aunque los medios de comunicación hablan de sus relaciones erótico-afectivas, no señalan que éstas sean clave para el poder que obtuvo en el narcotráfico; más bien, fue que ella misma construyó su imperio. Es decir, el poder que tiene esta mujer dentro del narcotráfico no está relacionado a sus vínculos íntimos con los hombres; ella figura en el mundo empresarial a partir de su propia cuenta, reforzando la idea de la lógica capitalista: “quién se esfuerza, lo logra todo”. Se le considera una empresaria y una mujer independiente.

---

<sup>2</sup> Verso del corrido “Jefe de jefes” de los Tigres del Norte

<sup>3</sup> *La Viuda Negra* (Caracol, 2014), *Cocaine Goodmother* (Lifetime, 2017).

El que los medios la nombren “La Viuda Negra” o “Madrina”, permite recrear algunas características de esta Jefa de bajo perfil. El mote de “La Viuda Negra” se le otorga a partir de que asesinó a una de sus parejas cuando este la traicionó. La comparación con este arácnido se usa cómo metáfora por la idea que se tiene de que las hembras de esta especie suelen matar a los machos, y hace referencia o simboliza cómo una mujer podría utilizar a un hombre con quien tiene un vínculo erótico-afectivo.

Por otro lado, la denominación “Madrina”, en la lógica cristiana, hace referencia a la mujer que acompaña a las infancias para obtener los sacramentos. Con ello, adquiere ciertas responsabilidades morales con las y los niños. La idea popular es que la madrina velará por la protección de quien sea su ahijada/o; puede considerarse un apoyo en la educación y en la formación, además de ser una guía para dar consejos. En la jerga del narcotráfico un padrino o madrina es la persona que te incluye en el negocio. Posiblemente este mote se acerque más a una de las acciones principales de Griselda Blanco: dejar el negocio preparado a los capos colombianos, quienes podrían simbolizar a sus ahijados.

El caso de “La Narcomami” versa sobre una mujer mexicana, cuya familia configuró uno de los cárteles más poderosos de la década de los ochenta: El Cártel de Tijuana. Enedina Arellano Félix, su verdadero nombre, es la segunda Jefa de bajo perfil enunciada por los medios de comunicación como “una mujer discreta” y “la mujer más importante en el mundo del narcotráfico mexicano” según la DEA.

En el siguiente extracto publicado en el periódico *El País*, en el 2015, observamos cómo describen a esta mujer con características diferentes a las estereotípicamente relacionadas con la gente inserta en el narcotráfico, como los son la exhibición y ostentación de su poder por medio de sus bienes materiales y el uso de violencia.

Enedina Arellano Félix, de unos cincuenta años, suele pasar desapercibida en los listados de los capos más poderosos de México, pese a que es la única lideresa que encabeza un cartel del narcotráfico, según indica la DEA. “Discreta”, la define. Le llaman La Jefa o Narcomami y ya era señalada como la mujer más poderosa del mundo de las drogas desde 2008 por la misma institución.

[...]

Fue entonces que Enedina, contadora de profesión, fue señalada como la principal jefa de la organización, aunque desde 2002 existen informes del departamento del Tesoro de Estados Unidos que la describen como el cerebro financiero del cartel. Principalmente se dedicaba a las operaciones de lavado de dinero a través de empresas que servían de fachada, como una cadena de farmacias y una compañía de bienes raíces.

[...]

“Ella prefiere llevar un grupo criminal con los menores enfrentamientos posibles”, explica una fuente judicial. Es una mujer que habla poco, evita las excentricidades de otros capos y que suele levantarse muy temprano. (Calderón, 2015).

Su vida social y su vinculación como “jefa de jefas” en su organización se mantienen en constantes interrogantes. No se tiene la certeza de en qué momento ella tomó el mando

y qué posiciones ha tenido dentro de la organización. El mismo medio de comunicación señala que es una mujer que evita los conflictos y las excentricidades que generan un estereotipo de persona exitosa en el narcomundo.

Enedina Arellano Félix, al igual que Griselda Blanco, difiere en uno de los elementos más importantes de las Feminidades Buchonas (León, 2019): potenciar su poder, inscrito en el cuerpo, con capital erótico. Si bien Arellano se coloca en un alto peldaño de la organización por ser familiar directo de los Capos, ella también ha labrado su propio camino para insertarse en el negocio y convertirse en la “Jefa de bajo perfil”; no por tener menos poder, sino por evitar figurar con elementos que la puedan incriminar, lo que deviene en que pueda llevar su jefatura con éxito y sin señalamientos.

Respecto al mote “Narcomami”, el manejo que le dan los medios de comunicación nos hace referencia a elementos de género que hay que plantear y analizar para construir la idea de “Jefas de bajo perfil”. El hecho de que usen la palabra “mami”, refiriéndose a la jerarquía de poder que tiene dentro de su organización, dista mucho de considerarla una CEO y es una figura que en la composición de su empresa se relaciona más con un núcleo familiar que ella tiene que cuidar.

Los motes tanto de Blanco, como de Arellano, utilizados por los medios de comunicación, hacen que se les identifique en el mundo del narco, pero con elementos de la esfera privada, como la familia. Muchas de estas empresas empiezan como emprendimientos familiares para luego pasar a ser trasnacionales, así que es necesario cuestionar por qué los medios manejan de esta manera la imagen de dichas mujeres y no se habla de igual manera de ellas como empresarias exitosas como lo hacen de sus compañeros hombres en el mismo rango, como es el caso de Joaquín El Chapo Guzmán que fue ranqueado en el 2009 por la revista Forbes en la lista de los multimillonarios del mundo.

Es entonces que las características de las mujeres “Jefas de bajo perfil”, serían: 1) ser mujeres que no utilizan el capital erótico inscrito en su cuerpo para obtener posición y poder dentro del narcotráfico, 2) suelen ser discretas y no utilizan campañas publicitarias comunes en el *narcomarketing* (León, 2019) para exhibir y ostentar su poder, 3) mantienen una estrategia de confusión en los medios de comunicación y frente a las autoridades para que no se pueda confirmar su absoluta pertenencia a las empresas de narcóticos y 4) se les trata en los medios como “jefas” pero también con características de roles de género que las ponen en una posición simbólica de maternidad y cuidados.

Después de este primer acercamiento a la definición de “Jefas de perfil bajo” en el narcomundo, y de proponer sus características principales, es necesario profundizar en un caso que tiene otro punto de geolocalización y que los medios de comunicación siguen reproduciendo, con las mismas características anteriores. En los siguientes segmentos nos enfocaremos en el caso de una Jefa de perfil bajo española que lleva el liderazgo en una de las organizaciones más longevas de España: “La Loles” de Murcia.



## Clanes y familia: el narcomundo europeo

Es importante especificar que algunas feminidades en el narcomundo global son compartidas. La narcocultura no solo se vive en Latinoamérica; este territorio es el más precarizado y donde suele focalizarse el problema, pero en todo el mundo existen agrupaciones que distribuyen mercancía y generan negocios entre sí. Cuando se habla de España y el narcotráfico, los trabajos se enfocan en el consumo del “caballo”<sup>4</sup> en la década de los ochenta. En esta década hubo una producción de consumos culturales, específicamente películas, que representaban la vida de jóvenes precarizados del extrarradio que fueron invisibilizados por su cercanía con el consumo de drogas y la criminalidad. Se denominó “el cine quinquí”: “los elementos esenciales en las tramas de este tipo de películas son: la violencia callejera, el consumo de drogas y la inseguridad ciudadana” (Poochyeeh, 2020, p. 40).

Estos consumos culturales quedaron en un recuento histórico donde el narcotráfico, como empresa, se había mantenido durante décadas detrás de los reflectores. Este tipo de consumos se enfocó más en los compradores y empleados de bajo rango como “los camellos”<sup>5</sup>; no se hablaba de quiénes eran los dueños de las empresas de narcóticos. No fue hasta el 2015, bajo una polémica, que surge un libro que explica cómo es que funcionó la organización y la cultura empresarial para el narcotráfico español: *Fariña*<sup>6</sup> (2015) de Nacho Carretero, el cual narra de manera periodística cómo se instaló la industria del narcotráfico en España, siendo Galicia la región donde se posibilitó la entrada de la cocaína. En el 2018 este libro tuvo un “secuestro”, ya que se realizó una demanda contra Carretero por parte de un político gallego. En medio de la polémica se estrenó uno de los primeros consumos culturales sobre narcotráfico español, con potencial global. Se trata de la serie del mismo nombre, *Fariña*, producida por Antena 3 y que en la actualidad puede verse en la plataforma Netflix.

Estos ejemplos de consumo cultural permiten conocer quiénes fueron los jefes de las organizaciones en España, además de empezar a configurar el imaginario narcocultural en esta geocalización. Surgen figuras masculinas como Sito Miñanco, modelo del narcotraficante exitoso. Pero hay otro punto a resaltar: tanto el libro, como la serie, nos muestran que las estructuras de estas empresas son familiares y que a los jefes se les llama “Patriarcas”. Aquí es más visible la conformación de una empresa familiar, en comparación a las narraciones que se hacen de los cárteles latinoamericanos.

Que los consumos culturales y los medios de comunicación consideren a estas empresas como conjuntos familiares es vital para entender el papel que juega “La Loles” en su organización. Pero antes de profundizar sobre esta “Jefa de perfil bajo”, es necesario mencionar las características de los Clanes. En la tabla posterior se resume la información que Miguel Ángel Cano (2020) propone para describir estas organizaciones.

---

<sup>4</sup> Nombre coloquial con el que se conoce a la heroína.

<sup>5</sup> Personas que distribuyen en narcomenudeo la mercancía.

<sup>6</sup> Fariña en gallego significa harina, fue el nombre coloquial que se le asignó a la cocaína.

Tabla 1. Características de los Clanes Españoles

1. Agrupaciones opacas unidas por lazos familiares, étnicos o nacionales.
2. Estructura jerárquica. El líder es quien toma las decisiones.
3. Actividad principal: venta de hachís y marihuana. En menor medida heroína y cocaína. En otras actividades se dedican a robar, extorsionar y blanquear dinero.
4. La violencia ocupa un lugar secundario.
5. La mujer juega un papel secundario en el contexto de la criminalidad.
6. Marcada territorialidad o “zona de confort”.
7. Los miembros de los clanes no suelen tener empleos formales-legales.
8. Utilizan las redes sociales para hacer ostentación de sus bienes materiales.

Fuente. Elaboración propia a partir de los datos obtenidos del artículo *Clanes familiares en España y tráfico de drogas. Una aproximación criminológica* (1ª Parte) (Cano, 2020).

En el sureste de España se encuentra la región de Murcia, y es en la ciudad capital de la misma donde se localiza el Clan. En la publicidad de boca en boca, los consumidores saben que quien tiene el liderazgo no es un patriarca, sino una matriarca, de la cual los medios de comunicación no difunden imágenes y como “Jefa de perfil bajo” mantiene el hermetismo y la confusión sobre si realmente ella es la cabeza de su organización. Es en el barrio de La Fama, donde se ubica su “zona de confort”, y tiene origen el clan de mayor longevidad en Murcia: El Clan de la Loles.

Es la empresa familiar más longeva y amplia de La Fama, y son los presuntos usufructuarios del narcotráfico de la zona. De hecho, la matriarca fue vista por los juzgados en espera de noticias tras el pase a disposición judicial de los arrestados.

[...]

Tiene tres turnos de unas ocho horas más o menos (como una empresa). En la calle como bien se sabe, cuentan con ‘aguadores’ o ‘puertas’ e informantes por si viene ‘la poli’. En cada piso hay uno o dos vendedores, los llamados de toda la vida camellos y ahora se les llama ‘mesa’ porque están detrás de la mesa, vendiendo. Por encima de estos, hay un encargado o responsable que, antes de cada cambio de turno, se pasa comprobar que esté todo bien, que no falte el género y a retirar efectivo.

[...]

Los encargados a veces me entran para no verse relacionados con los ‘garitos’ ya que ellos sí se relacionan con la junta directiva de la organización. Pero, por si acaso, dejan las cosas claras a los subalternos. A veces por escrito (Lucas, 2019).

El texto del periodista Alejandro Lucas coincide con algunas características sobre el funcionamiento de los clanes. El de “La Loles” tiene una dinámica empresarial para que funcione 24/7; eso se refiere a la división del trabajo con los tres turnos. La descripción también nos permite conocer la jerarquía, donde la junta directiva está compuesta, según la información de boca en boca, por la familia de “La Loles”, quien ha asignado a sus familiares distintos puestos para que participen en la empresa, siguiendo la lógica que plantea Cano (2020) con respecto al funcionamiento y operación de los clanes españoles.

En el 2006 se realizó una redada, donde pudieron capturar a la “Jefa de perfil bajo”. Los medios de comunicación manejaron su imagen con un halo de misterio. Pese a que reconocieron que estuvo inserta en actividades ilícitas, no existen fotografías o elementos que la puedan señalar directamente como jefa del clan.

Según informaron fuentes de este cuerpo, en el marco de esta operación denominada ‘Submarino’, se han detenido y puesto a disposición judicial a María Dolores M.G. de 48 años, ‘La Loles’; Juan M.S., de 63; Dolores S.C., de 82, e Israel M.M., de 21, como presuntos autores de los delitos de tráfico de drogas, tenencia ilícita de armas, y desobediencia y resistencia a la autoridad.

[...]

Los arrestados cuentan con un elevado número de detenciones por tráfico de drogas, hurtos o robos. En concreto, María Dolores M.G., cuenta con 44 arrestos; Juan M.S., con 20 e Israel M.M., con cuatro. (La Opinión de Murcia, 2006).

En esta nota sobresalen más características sobre la conformación de los clanes y se describe que, a pesar de los posibles enfrentamientos con la policía y a que fueron arrestados, no se habló de un encarcelamiento o condena, así que se infiere que su actuar tiene un amplio margen de impunidad (Cano, 2020).

Es poca la información que manejan los medios de comunicación sobre “La Loles”; se sabe de sus 44 arrestos y también se le ha visto en los tribunales. Los que llegan a los juzgados como presuntos culpables son los varones del Clan, mientras ella funge el papel de matriarca, con las características de una “Jefa de perfil bajo”.

### **Jefa de perfil bajo española: “La invisible” Loles**

En todas sus décadas de funcionamiento, el Clan ha llevado el nombre de “La Loles”, sin embargo, ella se mantiene fuera de los reflectores, muy al estilo de la llamada “Narcomami”: invisibles. Algo que resalta de esta mujer es el hecho de que se le llame matriarca; esto cumple con una de las características propuestas para identificar las características de las “Jefas de perfil bajo”, donde se vuelve a relacionar con los roles de género tradicionales de cuidados y maternidad. En el caso de “La Loles”, y por la estructura del Clan, sí funge como cuidadora de sus familiares: ella es la que verá por ellos en los juzgados. Además, como se constata en párrafos anteriores, la jerarquía que han constituido protege a la junta directiva, que en este caso serían las personas más allegadas a la mujer que tiene todo el poder y el control en una de las más importantes zonas de narcotráfico en la región de Murcia.

2004 es el único año en que se sabe que “La Loles” estuvo en la cárcel por tráfico de drogas; dos de los 33 años, contando hasta el 2021, que ha estado activa como líder del Clan. Su forma de trabajar se asemeja a las características propuestas por Cano (2020), incluso su manera de blanquear el dinero y que no está bajo la lupa de los organismos tributarios, porque los miembros de su clan no figuran como trabajadores o dueños de empresas.

Dolores M. S., ‘La Loles’, ya fue condenada en 2004 a dos años de cárcel por tráfico de drogas, según recoge el fiscal en su escrito de conclusiones provisionales. Destaca, además, que esta mujer está vinculada policialmente a este ‘negocio’ desde mucho tiempo atrás, ya que ha sido detenida hasta en seis ocasiones por este motivo entre 1988 y 2004. Ella es presuntamente la mandamás de un clan dedicado al tráfico de drogas del que forman parte todos sus hijos. Este grupo controla supuestamente varias viviendas en el bloque III de la calle Santa Rita, en el barrio de La Fama.

[...]

En los últimos años la Agencia Tributaria ha llevado a cabo una investigación patrimonial de los acusados que el fiscal esgrime en su escrito. Según explica, a ‘La Loles’ no le consta actividad laboral alguna desde hace casi medio siglo –salvo un año y medio que trabajó entre 2003 y 2004 y 12 días entre 1972 y 2004–. Tampoco consta que le haya tocado ningún premio de la lotería. Pese a ello, sostiene el fiscal, es titular de una finca, de los contratos de suministros de tres viviendas, de dos motos y dos vehículos. Entre 2003 y 2009 presentó diferencias patrimoniales negativas, al tener menos ingresos que gastos (Negre, 2021).

En lo único en que no concuerda “La Loles” con la estructura de los Clanes, pero sí con las “Jefas de perfil bajo”, es en que no ostenta sus riquezas y mantiene su imagen en anonimato. Su figura se contrapone, al igual que la de Griselda Blanco y Enedina Arellano, a la denominada Feminidad Buchona (León, 2019). Las figuras de las “Jefas de bajo perfil” cuestionan este concepto y crean otra tipología de feminidades del narcomundo global, donde existen mujeres que utilizan otras estrategias, que no se inscriben en el cuerpo, para obtener e incrementar sus riquezas. Las “Jefas de perfil bajo” son empresarias que compiten directamente con los Capos. Sus riquezas y posiciones, dentro de las jerarquías de las organizaciones, no tienen como fin último un consumo hedonista. Su fin último es formar su propio imperio, lo que implica una ruptura de la idea de género de la narcocultura global, que ha sido representado por medios de comunicación y consumos culturales, donde las mujeres están subordinadas a los hombres en el concepto hegemónico y heteronormado.

El hermetismo sobre la manera en la que operan, o más bien, la narración de su forma de actuar que hacen los medios, indica que las mujeres jefas de cárteles-clanes son muy sigilosas. Esto nos recuerda a la imagen del Mayo Zambada, que ha sido uno de los capos que no ha pisado la cárcel. Y algunos medios lo señalan como el “verdadero líder” del Cártel de Sinaloa. Las “Jefas de perfil bajo”, en este sentido, prefieren actuar de manera silenciosa frente a la sociedad, aunque en los medios de comunicación sí se les vincula a los procesos de venta y transportación de droga. Ellas no utilizan elementos de publicidad del *narcomarketing* (León, 2019) para convertirse en lo que, Valencia y Falcón (2021)

llaman, Endriagos CEOS, como sí lo llegan a ser las figuras del Chapo o Pablo Escobar, donde alrededor de ellos se ha desplegado todo un *merchandising* para el *fandom*<sup>7</sup> de estos hombres.

## A manera de cierre

La noción de “Jefas de bajo perfil” es un primer acercamiento que permite reflexionar sobre la construcción de otras feminidades en el narcomundo global. Es necesario hablar de estas mujeres ya que han influido en la forma en que trabaja el narcotráfico y son parte de la genealogía histórica. Griselda Blanco, Enequina Arellano y “La Loles” nos demuestran que esta feminidad performada ha persistido en diferentes épocas y geolocalizaciones; que es una forma de trabajar y estar en el narcomundo.

Si bien, estas primeras características son apuntes que pueden seguir siendo cuestionados y alimentados, puede afirmarse que una “Jefa de perfil bajo” es una empresaria del narcotráfico, la cual rompe con el estereotipo de las mujeres insertadas en dichas actividades, a partir del uso de su capital erótico inscrito en la corporalidad. La estrategia de una “Jefa de perfil bajo” es mantenerse en el anonimato y sin una imagen reconocible. De hecho, no se tiene información de ellas y son pocas o nulas las imágenes que circulan sobre ellas.

Esto permite hablar del segundo punto característico de esta figura: ser discretas y no utilizar el *narcomarketing* les ayuda a mantener su poder. Aunque se debe señalar que, si no se les reconoce en el ámbito público como jefas, este papel reproduce roles de género y refuerza la idea de que en el narcotráfico solo los hombres pueden obtener el poder.

Sería importante hacer un cuestionamiento sobre si esta estrategia de confusión en los medios y frente a las autoridades está pensada por ellas y se benefician de ciertos estereotipos de género que son preponderantes en la narcocultura. Esto para que no sean señaladas y los varones de su grupo se conviertan en los perseguidos, mientras ellas siguen en funciones por varias décadas, como fue el caso de “La Loles”.

Siguiendo con los elementos que se pueden estudiar desde la perspectiva de género, es importante entender que, tanto los medios de comunicación como las mismas estructuras del narcotráfico, relacionan el poder y el alto rango de una “Jefa de perfil bajo” con los roles de género tradicionales, como son las madres o cuidadoras de toda la organización. En el caso de “La Loles” su estructura sí es familiar e incluye a sus propios hijos. Pero en los casos de “La Madrina” y “La Narcomami” no se reconoce la estructura organizacional que se aplica en el territorio español; se les describe o se les simboliza de igual manera que a “La Loles”, con elementos de maternidad, cuidado y roles femeninos, que mezclan lo público y lo privado.

Mostrar las conexiones y las similitudes de “Las Jefas de perfil bajo” hace cuestionar la focalización de la narcocultura en sitios específicos como México o Colombia, los cuales

---

<sup>7</sup> El *fandom* es el conjunto de admiradores que puede tener un consumo cultural o personaje del mismo, en el caso de los Capos, que son reales, tienen grupos de seguidores que los admiran como ejemplos de éxito en una sociedad de hiperconsumo y, se podría agregar, Capitalismo Gore (Valencia, 2016)



no podemos negar que son referentes para construir la historia de la narcocultura. Sin embargo, reconocer similares características identitarias en otras latitudes refuerza la idea de la ING donde el narcotráfico es, actualmente, una de las empresas transnacionales con mayor éxito, y no solo por la mercancía que venden, sino que, en una estrategia de *narcomarketing*, se transmite por medio de los consumos culturales el imaginario del éxito en el narcomundo.

La noción de “Jefa de perfil bajo” en la narcocultura global proporciona nuevos referentes para continuar con las investigaciones interdisciplinarias de género y narcotráfico, desde un análisis de las representaciones que tienen mayor impacto social, como los medios de comunicación y los consumos culturales. También permite cuestionar la polarización desde las cuales se han estudiado las identidades de género dentro de la narcocultura, abrir más aristas y hacer un balance de la inserción de las mujeres en estos negocios a partir de otros elementos desligados a la corporalidad.

## Bibliografía

- BBC. (2018). Quién era Griselda Blanco, la “reina de la cocaína” cuya vida encarna Catherine Zeta-Jones en TV (y por qué es polémica la elección de esta actriz). *BBC Noticias*. 23 de enero, 2018, <https://www.bbc.com/mundo/noticias-42781857>
- Calderón, V. (2015). ‘Narcomami’: la mujer más poderosa del mundo del narco. *El País*, 2 de marzo, 2015 [https://elpais.com/internacional/2015/03/02/actualidad/1425260691\\_476366.html](https://elpais.com/internacional/2015/03/02/actualidad/1425260691_476366.html)
- Cano, M.A. (2020). Clanes familiares en España y tráfico de drogas. Una aproximación criminológica (1ª Parte). *Crónicas de Seguridad*. 6 de octubre, 2020, <https://cronicaseguridad.com/2020/10/06/clanes-familiares-en-espana-y-trafico-de-drogas-una-aproximacion-criminologica-1a-parte/>
- Carretero, N. (2015). *Fariña*. Libros del K.O.
- Hakim, C. (2014). *Capital erótico: el poder de fascinar a los demás*. Debolsillo.
- Herrera Bórquez, K. (2018). “La cabrona aquí soy yo”. *Cuerpos y subjetividades femeninas en la narcocultura de la frontera norte de México*. [Tesis de Doctorado, Universität de Postdam].
- Illescas, J.E. (2015). *La dictadura del videoclip. Industria musical y sueños prefabricados*. El Viejo Topo.
- La Opinión de Murcia. (2006). Desmantelado el mayor punto de venta de droga al menudeo de Murcia. *Diario la Opinión de Murcia*. 14 de febrero, 2006, <https://www.laopiniondemurcia.es/sucesos/2006/02/14/desmantelado-mayor-punto-venta-droga-33108941.html>

- León Olvera, A. (2019). *La feminidad buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana*. [Tesis de Doctorado, Colegio de la Frontera Norte].
- Lucas, A. (2019). El conejo blanco de la calle Santa Rita. *El caso de...* 16 de noviembre, 2019, <https://blogs.laopiniondemurcia.es/el-caso/2019/11/16/el-conejo-blanco-de-la-calle-santa-rita/>
- Maihold, G. y Sauter de Maihold, R. M. (2012). Capos, reinas y santos - la narcocultura en México. *iMex. México Interdisciplinario*, 2(3), 64-96.
- Mata, I. (2016). Género, cuerpo y violencia. La lucha contra el estereotipo de la mujer narco en México. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 89-110). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- . (2013). El cuerpo de la mujer vinculada al narcotráfico como narración de sus relaciones sociales. [Tesis de Maestría, ITESO].
- Mondaca Cota, A. (2014). Narrativas de la narcocultura. Estética y consumo. *Ciencia desde el Occidente*, 1(2), 29-38.
- Negre, A. (2021). Juzgan al ‘clan de La Loles’ por blanquear dinero de la droga. *La Verdad*, 23 de marzo, 2021, <https://www.laverdad.es/murcia/juzgan-clan-loles-20210323001836-ntvo.html>
- Poochyeeh. (2020). *Cine Quinqui. Retrato de una Sociedad a través de la música*. Inflammavle.
- Valencia, S. (2016). Género(s) y narcocultura. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 239-262). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Valencia, S. y Falcón L. (2021). Narcomodernidades: de endriagos a CEO's. En D. Santos; A. Vásquez e I. Urgelles (Eds.). *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop* (pp. 39-52) Colegio de Chihuahua.
- Vásquez Mejías A. (2020). *No mirar. Tres razones para defender las narcoseries*. Universidad Autónoma de Chihuahua, Universidad Autónoma de Sinaloa.

# ARTÍCULOS

## Formación de postgrado en docencia: un ámbito de reflexión sobre la práctica profesional

### Postgraduate in teacher training: an area of reflection professional practice

María Alejandra Rueda\*

Recibido: 23/12/2021 | Aceptado: 27/04/2021

#### Resumen

La formación de postgrado en docencia se ha extendido y fortalecido en los últimos años, en la mayoría de las Universidades del país. Muchas de estas carreras se han planteado como propósito fundamental, promover la reflexión sobre las prácticas docentes, en dirección a lograr el mejoramiento de los procesos de enseñanza. Sostener la importancia de este enfoque, supone necesariamente un reconocimiento del valor que tiene la experiencia personal del profesor, sus formas de pensar y hacer; que pueden ser analizadas críticamente, reconstruidas y transformadas. Sin embargo, no podemos desconocer la complejidad que supone el desarrollo de esta línea formativa. Al decir de Anijovich (2012), la reflexión es un proceso que necesita tiempo para volverse explícita, consciente y constituirse como práctica; es individual y al mismo tiempo acontece en un contexto institucional, social y político (p.47). En este artículo, se pretende vincular una serie de interrogantes surgidos en el contexto de un proyecto de investigación del CIUNSa<sup>1</sup>, con el análisis de las condiciones, posibilidades y límites de la reflexión sobre las prácticas docentes en el contexto de carreras de postgrado en docencia.

**Palabras clave:** Universidad, formación de postgrado, reflexión, transformación, prácticas

#### Abstract

Postgraduate teacher training has extended and strengthened in recent years in most Argentinean Universities. The fundamental purpose of these courses has been to promote reflection on teaching practices so as to improve the teaching processes. This approach necessarily implies the recognition of the value of the professor's personal experience and their ways of thinking and acting, which can be critically analyzed, reconstructed and transformed. However, we cannot

---

\* Argentina. Universidad Nacional de Salta. Magíster en planificación, gestión y evaluación de instituciones, UNSa. Especialista en Didáctica, UBA. Profesora adjunta regular de la Facultad de Humanidades e Investigadora del CIUNSa. alejrueda@hotmail.com

<sup>1</sup> Proyecto N° 2365/0: "La investigación educativa sobre la práctica profesional: concepciones, abordajes y desafíos en los trabajos finales de la Especialización en Docencia Universitaria de la unas". Este proyecto se desarrolla en el marco del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta - CIUNSa.

ignore the complexity of this line of thought. According to Anijovich (2012), reflection is a process that takes time to become explicit and conscious and to develop as a practice; it is also individual but, at the same time, occurs in an institutional, social and political context (p.47). This article intends to answer a series of questions that arose in the context of a CIUNSa research project<sup>2</sup>, taking into consideration the conditions, possibilities and limitations of the reflection on teaching practices in the context of postgraduate teacher training courses.

**Key words:** University – postgraduate training – reflection – transformation – practices.

## Procesos de formación docente de los profesores universitarios

La formación docente de los profesores universitarios representa una necesidad para los estados y también para organizaciones internacionales. Padilla Gómez, López Rodríguez y Rodríguez Morales (2015), analizan la recurrencia de la Organización de Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y la Organización Regional de Educación en América latina (CRESAL), en formular como requerimiento la educación permanente del profesorado universitario, y que ésta se convierta en una prioridad del trabajo de las instituciones, al concebirla como clave para el desarrollo de la educación superior.

Al establecer una relación entre la formación del docente universitario y la calidad del sistema de educación superior, surgen líneas, planes y programas de formación en la mayoría de las universidades, destinados al logro de una formación permanente. Ésta es concebida como un proceso continuo de perfeccionamiento y búsqueda de estrategias, para avanzar en la comprensión y transformación de las prácticas docentes. Se trata entonces de preparar a los profesores universitarios para la intervención en procesos educativos, promoviendo espacios, experiencias y recursos para el ejercicio de su profesión.

Considerar el desarrollo profesional como una actividad a lo largo de toda la vida, pone el acento en la centralidad del postgrado, que se convierte en un ámbito clave. La formación postgraduada del docente, se constituye en proceso gradual de tránsito que contribuye a la autodeterminación en el ejercicio de la docencia, implicando reflexión crítica y comprometida del profesor.

Ungaro (2020) analiza la formación de postgrado y plantea que la misma aparece condicionada por las políticas de formación que llevan adelante las universidades, por lo cual se encuentran diferentes grados de crecimiento, desarrollo y proyección de estas carreras.

Pensar la problemática del postgrado [...] significa reconocer las posibilidades y limitaciones que la misma trae [...]. La formación de postgrado en Docencia Universitaria pone en tensión aspectos relacionados con las prácticas profesionales

---

<sup>2</sup> Project N° 2365/0: “La investigación educativa sobre la práctica profesional: concepciones, abordajes y desafíos en los trabajos finales de la Especialización en Docencia Universitaria de la UNSa”. This Project is framed under the Research Council of the National University of Salta (CIUNSa).



de origen y el campo de formación de posgrado en educación. Este encuentro, entre disciplinas, interpela sobre aspectos de la formación pedagógico-didáctica, para los cuales el docente no ha sido formado en sus disciplinas de origen. Es decir que, al comprenderlo en términos de disputas que se dan en la convivencia de la formación, aparece el dilema de cuáles son las prioridades, es decir qué lugar encuentra la formación de postgrado en docencia universitaria y la formación disciplinar específica. En relación con esto vale reflexionar, que tanto el valor como el reconocimiento dado a la formación en docencia universitaria, está fuertemente atado a la práctica docente, al descubrimiento que se hace de sus particularidades, ante el desafío de enseñar/comunicar algo. (Ungaro, 2020, p. 32)

En esta línea, se propone pensar al docente universitario como un intelectual transformador, productor de conocimientos no solo sobre su disciplina sino también sobre la docencia en la Universidad, a partir de la reflexión continua sobre sus prácticas.

La formación continua tiene como objetivo, atenuar el desfase entre lo que los profesores aprendieron durante su formación inicial y lo que hoy en día se puede sostener a partir de la evolución de los saberes académicos y de los programas, de la investigación en didáctica y, en general, en Ciencias de la Educación (Perrenoud, 2016, p.21)

Para el autor, los formadores no pueden olvidar que su acción solo modificará ligeramente las prácticas, si ésta se limita a aportar informaciones, a dispensar conocimientos, a dar a conocer modelos ideales. En este sentido advierte,

Una parte de los formadores ha captado que su única oportunidad de transformar las prácticas de los enseñantes consiste en construir puentes entre lo que ellos hacen y lo que se les propone. La didáctica de las ciencias invita a trabajar a partir de las representaciones de los aprendices más que a ignorarlas. De la misma forma, una práctica nueva solo puede sustituir a la antigua si tenemos en cuenta la coherencia sistemática de los gestos profesionales y su proceso de transformación. (Perrenoud, 2016, p.23)

Es posible que la formación permanente de los profesores universitarios se sustente, cada vez con mayor asiduidad, en propuestas de formación en práctica reflexiva. Sin embargo, es necesario considerar que el análisis de la práctica ejercitado esporádicamente, no resulta suficiente. Es necesario que toda la formación docente, incluso la disciplinaria; se articule en dirección a una práctica reflexiva y, al decir de Perrenoud (2016), esta última se convierta en el hilo conductor de un procedimiento clínico de formación, presente de principio a fin del recorrido.

## **De la socialización en la cátedra, a la especialización sistemática en docencia**

Es habitual en el contexto de las instituciones universitarias, que los profesionales que ejercen la docencia lo hagan sin una formación pedagógica específica. El acceso a una

cátedra en diferentes carreras, no exige como condición indispensable que el postulante acredite formación docente. Son necesarios otros requerimientos, en la mayoría de los casos vinculados a la función de investigación, que garantizan la posibilidad de iniciar la carrera docente, en el marco de un proceso de socialización profesional que ubica al profesor novel bajo la tutela formativa de los miembros de la cátedra con mayor experiencia.

De este modo, la socialización al interior de las cátedras, constituye aún hoy el modo usual no solo de ingreso, sino también de progreso en la carrera docente universitaria. Este fenómeno tiene como base de sustentación la idea de idoneidad profesional, vinculada al conocimiento y titulación en la disciplina, como requisito suficiente para el desarrollo de la enseñanza. Los profesionales que ejercen la docencia identifican como fuente de su formación pedagógica una serie de componentes, entre los que se destacan: la experiencia o biografía escolar y el trayecto realizado al interior de la cátedra. Este último se concibe como parte de una formación artesanal, centrada en la transmisión del saber a través de las relaciones humanas en el contexto del trabajo.

Es evidente que quienes enseñan necesitan saber o tener un relativo dominio sobre el conocimiento, la habilidad o experiencia que desean transmitir. Pero conocer o poseer este saber, no es suficiente: se necesita también pensar para qué enseñarlo, como enseñarlo y tomar decisiones. (Davini, 2015, p.47)

Las ofertas de formación de posgrado en docencia universitaria fueron surgiendo en las Universidades, con cierta dificultad, al existir un conjunto importante de profesionales que no las consideraban necesarias. Estas carreras plantean al cursante modelos de formación pedagógica bastante diferentes, en cuanto a bases de fundamentación y traducción de esas bases en estructuras curriculares. Sin embargo, también existen puntos de contacto que es posible destacar. Entre ellos: que se ofrecen como alternativas de formación en servicio y que se trata de programas relativamente prolongados, que representan propuestas superadoras de los habituales cursos aislados.

En el conjunto de carreras existentes de formación en docencia, se encuentran las que plantean recuperar las prácticas docentes como eje de reflexión, de producción de conocimientos y estrategias de intervención. En este sentido es importante aclarar, siguiendo a Anijovich (2012)<sup>3</sup> que no es la práctica en sí misma la que genera conocimientos sino su análisis, su relación con las teorías, con las investigaciones y con el contexto social, político y cultural.

También analiza algunas de las dificultades que estas carreras enfrentan, entre ellas: la valoración negativa de la planificación y la reflexión sobre la enseñanza, así como la reivindicación de la intuición y la experiencia como componentes principales de una “didáctica de sentido común”. Sobre esta cuestión Davini (2015) aporta que, siguiendo un enfoque académico de la formación, desde inicios del siglo XX, se sostuvo que bastaba el

---

<sup>3</sup> La autora destaca que el punto de partida de una formación que toma como eje la reflexión es la propia experiencia, para poder comprender la historia personal y profesional en un recorrido que transita entre la teoría y la práctica, que toma en cuenta el conjunto de los procesos cognitivos y afectivos, y que los enmarca en un contexto institucional y socio-político determinado.

‘sentido común’ para aplicar los preceptos de las ‘ciencias serias’. Como regla general se sostuvo que, cuanto más se acerca uno a las ciencias básicas, más alto resulta ser su estatus académico, no requiriendo más que ese conocimiento para llevar adelante la enseñanza.

...para muchos de los que ejercen la docencia, la formación inicial sistemática es inexistente y en ocasiones llega luego de varios años de ‘ser docente’. Esta peculiaridad refuerza la idea presente en muchos de los profesionales, según la cual la experiencia y/o la intuición son suficientes para el ejercicio de la docencia. (Anijovich, 2012, p.29)

En este marco, es importante considerar que pueden existir otras motivaciones. El interés en la formación docente no siempre tiene que ver con una preocupación por el análisis y transformación de las prácticas y de las condiciones en que estas se desarrollan; sino que puede aparecer vinculado a una lógica de cumplimiento de requisitos establecidos y exigidos institucionalmente. Estas y otras cuestiones nos permiten advertir la complejidad y los dilemas que acompañan la construcción de una identidad docente en la universidad. Proceso que requiere de un diseño de experiencias de formación, que partan del conocimiento y consideración de estos problemas, para promover modelos que respondan a la necesidad de formar pedagógicamente a los profesionales universitarios, en la reflexión sobre sus prácticas.

El proceso de formación requiere paulatinamente la articulación de los modelos de formación disciplinar y pedagógico, que muchas veces aparecen yuxtapuestos. En este sentido cabe el interrogante: ¿es la reflexión sobre la práctica una de las formas de contribuir a la articulación de estos modelos?

## La naturaleza de la reflexión y su contenido

Edelstein (2011) analiza, a partir de un abordaje profundo de diferentes líneas teóricas y autores, que la divisa de la reflexión surge internacionalmente como reacción contra la visión de los profesores como teóricos, que se dedican a ejecutar las decisiones tomadas por otros, desde posiciones de autoridad. Como alternativa enfatiza la necesidad de sostener la figura del profesor como ‘agente curricular significativo’, con capacidad para intervenir activamente en las definiciones relativas a la conformación de su trabajo, a partir del ejercicio de la reflexión sobre sus prácticas. En este sentido se sostiene que poder comprender el propio ejercicio docente, requiere volver reflexivamente sobre la propia experiencia, como disposición permanente.

La problemática de la profesionalización del trabajo docente se entrecruza con los postulados referidos a la necesidad del análisis de las prácticas de enseñanza. En ese marco, los planes y programas de formación inicial y continua ponen el acento en la importancia de estos procesos. La autora advierte la importancia de considerar, al respecto, algunas cuestiones principales. Entre ellas: qué se coloca como objeto en los procesos de reflexión, los soportes conceptuales y metodológicos utilizados, los ámbitos e interacciones en los procesos de reflexión de las prácticas y los recaudos epistemológicos y éticos a considerar. (p.15).

A partir de un recorrido por las producciones de múltiples referentes, Edelstein (2011) plantea la existencia de diferentes perspectivas en el enfoque reflexivo de la práctica, señalando que la perspectiva de la 'reflexión como reconstrucción de la experiencia', es superadora con respecto a las demás.

En esta perspectiva, operan tres propósitos paralelos:

1. reconstruir las situaciones donde se produce la acción, atendiendo a características antes ignoradas o reinterpretando y asignando nuevo significado a las características ya conocidas;
2. reconstruirse a sí mismos como profesores/as, adquiriendo conciencia de las formas en que estructuran sus conocimientos, afectos y estrategias de actuación; y
3. reconstruir los supuestos acerca de la enseñanza aceptados como básicos, lo que implica analizar críticamente las razones y los intereses individuales y colectivos que subyacen a los principios y formas dominantes de concebir la enseñanza. (p.32)

Así, se propone la reconstrucción dialéctica del quehacer docente, considerando el contexto en el que este tiene lugar. Se entiende que el mismo está atravesado por un conjunto de dimensiones de diferente índole, que tienen un efecto configurativo del pensamiento y la actuación del docente. Alrededor de esta cuestión Pérez Gómez (1992) aporta,

La reflexión así desarrollada es una forma de practicar la crítica con el objetivo de provocar la emancipación de las personas cuando descubren que tanto el conocimiento como la práctica educativa son construcciones sociales de la realidad que responden a intereses políticos y económicos contingentes a un espacio y a un tiempo y que, por tanto, pueden cambiarse históricamente. (p.421)

En este proceso reflexivo, la utilidad del conocimiento producido por otros se relativiza ante la necesidad del docente de generar nuevo conocimiento, para interpretar y comprender la situación específica en la que se desarrolla su actividad.

Angulo Rasco (1989) propone dos modos de entender la relación con el conocimiento desde las categorías de racionalidad técnica y racionalidad práctica de la enseñanza. Desde esta última perspectiva, el conocimiento que ayuda a la comprensión del contexto y el que determina en última instancia las decisiones y las soluciones que se adopten durante la enseñanza, es un conocimiento personal. Entendido como un conocimiento práctico, un 'saber hacer', en su mayor parte tácito que se activa en la acción misma. Gracias al análisis que este conocimiento práctico permite, los profesores juzgan y resuelven los problemas que se les presentan. Los juicios situacionales, que median reflexivamente con la acción, son en consecuencia, más relevantes que cualquier tipo de conocimiento teórico o de habilidades técnicas logradas en los trayectos de formación. Así, la reflexión en la acción es uno de los elementos que definen a la acción educativa, cuando esta es entendida como práctica social.

...el punto de vista subjetivo de los actores, su reflexión en la acción [...] es uno de los elementos clave de la acción educativa como práctica. Los modelos lineales y racionalistas de planificación de la actuación no resuelven los problemas de la acción, sino que los aplazan, devolviendo además una imagen falseada de las auténticas exigencias, complejidades y dificultades de la acción educativa (Angulo Rasco, 1989, p.27)

Otras líneas teóricas relevantes como marcos conceptuales que sustentan la reflexión sobre la acción, se vinculan al enfoque de la investigación-acción promovido, entre otros, por Stenhouse y Elliott. Para estos autores, no puede haber desarrollo del currículo sin desarrollo del profesorado, lo que reclama una preparación para intervenir en procesos de investigación de las prácticas, reflexionar sistemáticamente sobre ellas y utilizar los resultados en la mejora continua.

Las investigaciones sobre la reflexión acerca de la práctica docente cobran fuerza a partir de los programas de estudio en relación con 'el pensamiento del profesor', que participan activamente en el debate contra el auge tecnocrático de las décadas de los sesenta y los setenta. En ese momento, en lugar del conocimiento prescripto, comienza a valorarse la experiencia profesional a través de la biografía de un sujeto que, de algún modo, estructura sus formas de hacer y de pensar, y que pareciera tener conocimientos de los cuáles no se da cuenta, aunque los utiliza en su accionar. Ese conocimiento podría ser reconstruido a través de la reflexión y, de esta manera, revisado y analizado críticamente para permitir modificaciones, aun considerando lo difícil que resulta develar lo 'oculto'. (Anijovich, 2012, p.44)

Se advierte la existencia de una aceptación generalizada acerca de que el proceso de formación de los docentes –y en general, la formación de todos los profesionales– está estrechamente vinculada con el desarrollo de capacidades para la reflexión sobre las prácticas.

Se inició así un movimiento amplio y variado que enfatiza el valor educativo de las prácticas mismas y la dinámica de las interacciones entre los docentes y los alumnos en las aulas, lo imprevisible en la enseñanza, la diversidad situacional y los intercambios implícitos entre los sujetos, así como del desarrollo reflexivo de la experiencia o la investigación sobre las prácticas. (Davini, 2015, p.18)

Sin embargo, Schön (1983) plantea los límites a la reflexión en la acción a partir de reconocer que la racionalidad técnica es la epistemología de la práctica que más abunda. En esta perspectiva, la competencia profesional es vista como la aplicación del conocimiento técnico para resolver los problemas de la práctica, concebidos desde una lógica instrumental.

Para lograr una epistemología de la práctica que pretenda tener su fundamento en la reflexión en la acción; el autor propone que la formación de los profesionales debería reconsiderar su diseño, desde la perspectiva de una combinación de la enseñanza de la ciencia aplicada, con la formación tutorizada en el arte de la reflexión en la acción.

La práctica educativa es compleja por naturaleza y los problemas que se presentan a los profesionales en la realidad, no lo hacen como estructuras bien organizadas sino como situaciones poco definidas que requieren de análisis e interpretación, situaciones problemáticas caracterizadas por la incertidumbre y la indeterminación.

Los docentes deben ‘construir’ los problemas, a partir de un ‘encuadre’ que supone un proceso mediante el cual les será posible definir la decisión que se ha de adoptar. La vida cotidiana del profesional, depende así del conocimiento tácito en acción.

Dejando de lado el modelo de la racionalidad técnica, toma fuerza la idea de que existe un tipo de saber que es inherente a la práctica. Cuando alguien reflexiona sobre la acción se convierte en investigador en el contexto práctico, y es en esta dirección que deben encaminarse los dispositivos que desde las carreras de Formación en Docencia Universitaria se promuevan, para desarrollar una epistemología de la práctica que sitúe la resolución de los problemas de la práctica, dentro del contexto más amplio de la indagación reflexiva.

## **La Especialización en Docencia Universitaria de la UNSa, como oferta de formación centrada en la reflexión sobre las prácticas**

A partir del Proyecto del CIUNSa N° 2365<sup>4</sup>, se realizó un estudio del dispositivo para la realización del ‘Trabajo Final’, analizando las bases de fundamentación de la carrera y cómo este dispositivo, y sus realizaciones prácticas; traducen los propósitos formativos vinculados a la reflexión sobre las prácticas docentes. Se exploraron también las dificultades que involucra el proceso de elaboración del Trabajo Final, como última instancia de evaluación de la carrera.

La Especialización en Docencia Universitaria fue creada en el año 2002, en el ámbito de la Facultad de Ciencias de la Salud de la Universidad Nacional de Salta.

El proyecto fundacional señala que esta carrera de postgrado surgió en el marco de un proceso reflexivo institucional, en el que se advirtió la necesidad de crear y sostener políticas formativas destinadas a los profesionales que ejercen la docencia en distintas carreras de todas las Facultades de la Universidad; con un propósito general de lograr una mayor profesionalización de los cuadros docentes y la innovación en los procesos de enseñanza.

La característica fundamental de la carrera fue constituirse en una posibilidad para el desarrollo de procesos formativos sistemáticos, ante los límites propios de los seminarios y cursos aislados, que hasta el momento constituían la única alternativa para la formación docente en el contexto del trabajo en la Universidad. Por otro lado, se buscaba promover en los cursantes un análisis profundo de su práctica, considerándola fundamentalmente una práctica social situada.

---

<sup>4</sup> Proyecto: “La investigación educativa sobre la práctica profesional: concepciones, abordajes y desafíos en los trabajos finales de la Especialización en Docencia Universitaria de la UNSa”.



La propuesta curricular de la Especialización fue formulada alrededor de un núcleo central de análisis y problematización: “la práctica docente en la Universidad”. El abordaje de este núcleo se planteó a partir de la definición de tres ejes articuladores de contenido: **a.** Práctica Docente, **b.** Condiciones de la Práctica Docente y **c.** Investigación de la Práctica Docente. El desarrollo de estos ejes incluye diez seminarios temáticos<sup>5</sup> y un seminario integrador, denominado *Análisis de la Práctica Docente*. En el marco de este último seminario, se desarrolla el trabajo final de la carrera.

El énfasis en la importancia de una propuesta formativa que favoreciera el diálogo entre teorías y prácticas educativas, y fomentara la investigación de la práctica docente en el contexto de las problemáticas socio-educativas de la universidad; fueron algunos de los argumentos que se utilizaron para establecer que solo podrían realizar la Especialización los docentes que efectivamente se encontraran designados, en cualquiera de los cargos de las estructuras de cátedra de las diferentes carreras. Con el tiempo y ante los numerosos pedidos de excepción, se flexibilizó esta norma, aceptando la condición de docente adscripto como requisito para la inscripción.

El Seminario Integrador y el Trabajo Final de la carrera fueron constituyéndose en un verdadero desafío para los cursantes en las diferentes cohortes. Este último además de incluir una propuesta de investigación y reflexión sobre la práctica, debe culminar con una resignificación de las características y condiciones de intervención pedagógica para la asignatura en la que el docente desempeña su actividad, con relación específicamente al espacio de actuación y decisión que le compete.

Acompañar a los cursantes para que logren la finalización de estas instancias, condujo a la Comisión Académica de la carrera a la búsqueda de estrategias de acompañamiento y tutoría, que no se habían implementado inicialmente.

Como se describió con anterioridad el núcleo que articula toda la propuesta formativa de la Especialización en Docencia, es la reflexión e investigación sobre la práctica docente en la Universidad; análisis que hacia el final de la carrera los cursantes deben plasmar en un trabajo integrador que constituye el último requisito para la graduación, y que se realiza en el marco del seminario integrador.

Este seminario está orientado a favorecer procesos de integración y reflexión sobre las distintas problemáticas abordadas en cada uno de los ejes curriculares, integrándolos a procesos de indagación sobre aspectos seleccionados de la práctica docente del cursante, a partir de los cuales luego desarrollará su trabajo final. Entendiendo fundamentalmente que estas prácticas son situadas y requieren un análisis del contexto de actuación.

---

<sup>5</sup> Los diez seminarios temáticos son: La enseñanza como práctica profesional; La enseñanza en la universidad; Programación y estrategias de enseñanza; Evaluación del aprendizaje en la universidad; El aprendizaje institucionalizado en la universidad; Los dispositivos tecnológicos en la práctica docente; Universidad y sociedad; Políticas, planeamiento y gestión universitarios; La universidad como institución; Investigación educativa e investigación de la práctica docente.

En consonancia con estos lineamientos, se advierte que el diseño curricular de la carrera incluye entre los diez Seminarios que los cursantes realizan, algunos que problematizan las condiciones políticas, sociales e históricas de la Universidad como institución.

Esta necesidad de brindar elementos para el análisis del contexto, en el que la reflexión sobre la práctica de la enseñanza ocurre, se advierte también en la estructura del trabajo final; que propone para su elaboración una secuencia de capítulos.

El primer capítulo requiere una presentación general que incluya la contextualización del cursante en la Universidad, Facultad, Carrera y estructura curricular. Es decir, una descripción de condiciones institucionales y curriculares en un marco socio-histórico definido. El segundo capítulo supone la contextualización en la cátedra particular de la que forma parte el docente y el plan de estudios respectivo. El tercero presenta la cátedra como caso, e incluye una descripción detallada del equipo docente, de los estudiantes y de la propuesta de trabajo.

En el cuarto, se desarrolla la propuesta de indagación que conlleva el trabajo a partir de la problematización de aspectos de su práctica que realiza el cursante. Este último comprende también el diseño de intervención, que se deriva del análisis realizado a través de todo el proceso. Incluye entonces la selección de un tema que será problematizado, el desarrollo del marco teórico, metodológico, análisis e interpretación de referentes empíricos y elaboración de conclusiones. En estas últimas se fundamenta el nivel propositivo, siempre orientado a mejorar algún aspecto del tema/problema planteado inicialmente.

Se realizó un análisis documental de trabajos finales con el propósito de estudiar el dispositivo creado y propuesto por la carrera como orientación para su realización. Se observó que las indicaciones para la formulación de los capítulos que integran el trabajo, así como la estructura general propuesta, pueden constituir un condicionamiento al proceso de elaboración, que afecta también las decisiones respecto de su escritura. Se advierten una serie de regularidades en los modos de presentación, que distancian las producciones de la posibilidad de dar cuenta de procesos subjetivos e idiosincráticos, fruto de procesos reflexivos realizados individualmente.

Es notable la calidad y jerarquía de gran parte de los trabajos finales, que se distinguen por su solidez fundamentalmente teórica y también práctica.

Aunque no en todos los casos, los trabajos se presentan predominantemente descriptivos, en ocasiones fragmentados, para cumplir con las indicaciones de contenido de los capítulos. Se advierte así que el carácter normativo de las pautas de organización, tiene efectos sobre la estructura, la organización y los aspectos discursivos. Las orientaciones que guían la formulación del trabajo, pueden convertirse en obstáculos que muchas veces dificultan la expresión de la reflexión que el docente realiza sobre su práctica.

La docencia concebida como práctica social históricamente determinada se genera en un tiempo y un espacio concretos y, como toda práctica social, expresa conflictos y contradicciones.

Las formas establecidas y estructuradas del trabajo final como dispositivo de evaluación, no contribuyen a dar cuenta de esa complejidad. Los cursantes se preocupan por dar una imagen acabada y pulida de la problemática abordada y evitan mostrar rasgos de vulnerabilidad o cuestionamiento a cualquier aspecto de su tarea<sup>6</sup>. En este sentido, se advierte un alejamiento entre los propósitos formativos<sup>7</sup>, fuertemente vinculados a una promoción de la reflexión sobre la práctica y la decisión institucional de la carrera de sostener que esa reflexión debe desarrollarse y expresarse al momento de la evaluación.

En este sentido, la cuestión a debatir involucraría dos grandes dimensiones de problemas articulados:

- por un lado, el análisis de las construcciones didácticas necesarias para promover el desarrollo de la reflexión sobre las prácticas, en el transcurso de la carrera. Valorando la opción de no enfatizarla sólo a la finalización del cursado. Situarla al final del proceso y esperar que en esa instancia se articule todo lo aprendido anteriormente, presenta el riesgo de caer en una concepción aplicacionista e instrumental, que Schön critica por ser la manifestación de una epistemología positivista de la práctica.
- por otro lado, la discusión sobre cuál es el sentido que se otorga al Trabajo Final. Aquí cabe la tensión entre dos posibilidades: que el mismo se constituya en ‘dispositivo de evaluación’ o en ‘dispositivo de formación’. Cada una de estas opciones representaría condiciones diferentes en cuanto a los requerimientos y procesos de construcción esperados, resultando un aspecto fundamental el referido a cómo lograr la articulación entre el trabajo final y el recorrido formativo previo.

Cuando hablamos de valorar la reflexión como reconstrucción crítica de la experiencia incluyendo en ella sujetos, situaciones y procesos implicados, es necesario tener en cuenta que, así entendida, excede el marco de lo individual. Requiere diálogo y construcción colaborativa para avanzar en una teoría comprensiva de la enseñanza. En este sentido, surge la pregunta sobre cuáles serían las traducciones curriculares de una genuina preocupación por desarrollar un proceso de formación, que transforme sustantivamente a los profesores, sus modos de pensar y hacer. Entendiendo, además, que los problemas de la práctica docente en la Universidad no son problemas particulares de los profesores, requieren ser construidos como problemas de época y analizados desde un saber pedagógico colectivo.

---

<sup>6</sup> Esta afirmación surge del análisis documental de Trabajos Finales de la Especialización en Docencia.

<sup>7</sup> Se hace referencia aquí a los propósitos formativos del Trabajo Final de la Especialización. En el plan de estudios de la carrera y los protocolos que orientan su realización, se destaca que el logro de procesos reflexivos por parte del cursante constituye el propósito fundamental de la realización de este Trabajo.

## Nuevas decisiones curriculares y prácticas reflexivas, en el marco de la Especialización en Docencia Universitaria

Tal como se analizó en el apartado anterior, a través del Trabajo Final de la Especialización en Docencia Universitaria, el docente debe mostrar que ha llevado adelante un proceso de reflexión sobre sus prácticas docentes; y puede traducir esa reflexión en una producción que constituye el último requisito a cumplimentar para finalizar la carrera. Una alternativa a este dispositivo sería la configuración de un trayecto continuo, desde el inicio de la formación, que logre instalar y sustentar procesos reflexivos sobre las prácticas docentes a través del tiempo; superando los límites de instancias esporádicas de reflexión para que ésta se convierta en un rasgo permanente de profesionalidad.

A juicio de Anijovich (2012) los dispositivos que contribuyen a la formación de docentes reflexivos, siempre y cuando se entienda a la práctica reflexiva como eje estructurante de la formación docente, son los basados en narraciones y aquellos basados en la interacción, porque ofrecen la posibilidad de generar cambios profundos en la enseñanza.

Agrega que entre los dispositivos narrativos se encuentran vinculados a la producción de relatos escritos, como medio de acceder a la experiencia subjetiva de los cursantes. El propósito de estos dispositivos es que puedan tomar como objeto de reflexión su propia historia, sus conocimientos y creencias. Entre ellos se encuentran las autobiografías y los diarios de formación.

Los dispositivos basados en interacciones privilegian el intercambio y la confrontación entre pares, favorecen el ejercicio de la observación, el desarrollo de competencias comunicativas, la oferta y recepción de retroalimentaciones, la integración de conocimientos de diferentes disciplinas y la articulación entre teoría y práctica. En este tipo de dispositivos se incluyen talleres de integración, microclases, grupos de reflexión y tutorías individuales y grupales. (p.38)

Un dispositivo de formación docente es un modo particular de organizar la experiencia formativa con el propósito de generar situaciones y experiencias, para que los sujetos se transformen a través de la interacción consigo mismos y/o con otros, desarrollando conocimientos que modifiquen sus marcos interpretativos y de actuación. Sin embargo, su configuración no puede ser independiente de los fundamentos y valores que, la carrera en su conjunto, sostiene.

Desde este punto de vista, es importante considerar cuáles son las preguntas a las que trata de responder la Especialización como discurso curricular. Entre ellas, aparece como cuestión central la pregunta sobre el 'qué', que alude a los criterios de selección de saberes que se ponen en juego, y que invariablemente va acompañada de otros interrogantes, igualmente importantes. Entre ellos Tadeu da Silva (1999) propone considerar: ¿cómo deberían ser las personas?, ¿qué deberían conocer o saber?, ¿cómo se espera que sean transformadas por ese currículo que se ha seleccionado? Intentar responder a estas cuestiones nos lleva a sostener que, al definir una propuesta curricular, de lo que se trata es de preguntarnos sobre la construcción de subjetividades; es en el fondo resolver una cuestión de identidad. Siguiendo al autor<sup>8</sup>, podemos sostener que, en el curso del currículo, terminamos por convertirnos en lo que somos.

---

8 Tadeu da Silva (1999).

Este autor propone analizar el currículum como “lugar, espacio, territorio (...) es trayectoria, viaje, recorrido (...), es autobiografía: en el currículum se forja nuestra identidad. El currículum es texto, discurso, documento. El currículum es documento de identidad” (Tadeu da Silva, 1999, p.78).

En esta perspectiva, es posible considerar que los discursos y las decisiones curriculares que finalmente se concretan en los planes de estudio; tienen fuertes implicancias en la construcción de la identidad de las profesiones universitarias, afectan sus relaciones con el saber y definen las bases de los alcances y límites de su actividad. El problema de la elaboración de un plan de estudios, no es un tema menor. Aunque será re-interpretado y re-significado por quienes lo vivan; en tanto estructura de posibilidades, tiene fuertes consecuencias en la formación de los profesionales y también en la relación entre ellos y las instituciones sociales.

Con estas concepciones en mente, se puede valorar el sentido de las modificaciones introducidas en el nuevo plan de estudios<sup>9</sup> de la Especialización en Docencia Universitaria, que están centradas fundamentalmente en la redefinición del Seminario Integrador como dispositivo de formación, con la intención de contribuir además a un mejoramiento de las condiciones de desarrollo de los trabajos finales y de graduación de los cursantes.

Se propone en el nuevo plan que el Seminario Integrador articule los valiosos aportes teóricos y metodológicos del Seminario ‘Investigación educativa e investigación de la práctica docente’, en el desarrollo de ‘tres talleres’, que se ubican curricularmente a lo largo del cursado, con carácter transversal, para alentar los procesos reflexivos desde el inicio de la carrera.

Como unidad curricular el Seminario integrador<sup>10</sup> está compuesto por dos partes, aludiendo a dos grandes momentos en que se articulan procesos de análisis e integración. En sus dos partes incluye tres talleres que se conciben como espacios coordinados entre sí.

Seminario integrador:

Parte I:

Taller de reflexión sobre prácticas de intervención y producción académica

Parte II:

Taller de Análisis de la Práctica Docente

Taller de producción del Trabajo Final

Los talleres que componen el Seminario integrador tienen el propósito de contribuir a los procesos de análisis y reflexión sobre las prácticas docentes en general y a la elaboración del Trabajo Final de la Especialización en particular.

---

9 Miembros del equipo de Investigación del Proyecto N° 2365, participaron en la elaboración del nuevo plan de estudios de la Especialización en Docencia Universitaria, que fue aprobado por Res. CS N° 382/21.

10 Algunos aspectos que se incluyen en la descripción del Seminario integrador y los tres talleres que lo integran forman parte de la resolución de aprobación del nuevo plan de estudios.

A través de estos dispositivos se contribuirá a orientar a los cursantes de la Especialización en la selección progresiva de problemáticas, que puedan ser objeto de un análisis continuado durante el trayecto formativo, que conduzca a la formulación del Trabajo Final de la carrera.

Así, se postula que este trabajo se construye conceptual y metodológicamente a lo largo de todo el cursado de la carrera.

Los talleres suponen la creación de un espacio de aprendizaje en la búsqueda de una cultura profesional, orientada por una identidad reflexiva y de investigación como disposición permanente. Así, el proceso de formación se considera un procedimiento clínico, que conlleva la construcción de saberes nuevos: capacidades de aprendizaje, observación e intervención.

Como construcción metodológica, a través de los talleres se integrarán las problemáticas analizadas en los diferentes seminarios cursados, articulando instancias de:

- Selección de núcleos problemáticos entendidos como un microuniverso de situaciones interrelacionadas, que demandan interpretación y toma de decisiones.
- Análisis de casos, confrontación de experiencias y debate de enfoques.
- Deliberación y construcción de conocimientos colaborativa.
- Selección de estrategias y dispositivos metodológicos que, enmarcados en la singularidad de cada situación, permitan la construcción de soluciones en un contexto de reflexión en y sobre la acción.
- Construcción de alternativas formativas innovadoras, fundamentadas desde su relevancia social, y la sistematización teórica de sus dimensiones y problemas, mejorando capacidades de intervención y favoreciendo el desarrollo profesional.

A través del ‘Taller de producción del trabajo final’ se propone el análisis de los recaudos metodológicos y organizativos necesarios para orientar a los cursantes en la construcción del trabajo final, de un modo que no se vea comprometida la expresión de su fuerza formativa y transformadora.

El currículo es un proyecto de formación que va más allá de la definición de un plan de estudios. Éste es una definición en el papel, las decisiones y las acciones de los actores de la enseñanza y el aprendizaje en la Universidad construyen interpretaciones del plan de estudios. (Camilloni, 2017, p.80)

Si bien el nuevo plan aún constituye, al decir de Camilloni, una definición en papel, podría representar una propuesta superadora con respecto al plan anterior, en términos potenciales. Será necesario analizar en el futuro, a través de un nuevo estudio, si se han producido cambios en las prácticas, a partir de estas nuevas opciones curriculares.



## El significado de la reflexión en la formación docente

Quizás la síntesis de todo lo que se ha desarrollado hasta aquí, esté contenida en la expresión de Edelstein. La autora plantea que toda propuesta de formación centrada en la reflexión sobre la práctica, debe necesariamente traspasar el nivel del discurso. Esto significa que en la formación continua y también en la formación inicial, se dejen de privilegiar los conocimientos expresados en términos de reglas y principios que adoptan la forma de prescripciones para la acción, para dar lugar al conocimiento práctico, generado por los propios profesores, desde sus prácticas.

Conocimiento práctico, personal, situado, local, relacional, tácito y de oficio, según las denominaciones que se le otorgan en diferentes programas de investigación, fruto de la convergencia de enfoques cognitivo-constructivistas y metodologías preferentemente cualitativas, todos con el denominador común de una revalorización de la práctica y de los prácticos en la construcción de conocimientos acerca de la enseñanza. (Edelstein, 2011, p.63)

Esto también significaría que es necesario un desplazamiento de la investigación, que dejaría de ser 'sobre' los profesores, para pasar a ser 'con' y 'por' los profesores.

...sin el apoyo conceptual, teórico – metodológico de la investigación educativa, como de la reflexión sistemática y compartida sobre la práctica, el proceso de socialización del profesorado tiende a reproducir los obstáculos acumulados en la práctica empírica bajo las presiones de las culturas académicas e institucionales dominantes. (Edelstein, 2011, p.29)

Las transformaciones de las prácticas pedagógicas en las aulas de la Universidad, están en estrecha relación con las transformaciones de los profesores y de su formación. Pero no es posible obviar la necesidad de cambios a nivel institucional, que pueden operar sobre todo en el territorio de la formación continua, y que pueden acompañar estas transformaciones en la consolidación de dispositivos de colaboración profesional en espacios colectivos de trabajo.

Ante las resistencias que estas transformaciones provocan y la reticencia a promover la formación docente en la Universidad, Anijovich (2012) nos invita a ampliar el análisis, preguntándonos: ¿Es que la Universidad parece no haberse considerado a sí misma como un lugar en el que pueden plantearse problemas pedagógicos y didácticos?

Como respuesta, es válido el pensamiento de Davini sobre la centralidad de la enseñanza en el contexto universitario, al respecto la autora aporta:

Tal vez podamos afirmar que la enseñanza es una de las actividades humanas de mayor peso político. Implica siempre un compromiso y una responsabilidad social y del estado con efectos sociales e individuales de largo plazo. Contribuye a consolidar la democratización y la ciudadanía, y conlleva que los educadores

asuman un compromiso ético y político en tanto actores comprometidos con su tiempo, en la búsqueda de prácticas más justas y democráticas. (2015, p.32).

El compromiso con la propia formación conlleva la revalorización del conocimiento entendiendo que no es la práctica en sí misma la que genera saberes sino su análisis, su relación con las teorías, con las investigaciones y con el contexto social, político y cultural.

Reflexionar o debatir sin fundamentarse en determinados conocimientos no nos conducirá muy lejos. La experiencia singular no produce aprendizaje a menos que se conceptualice, vinculada a los conocimientos que la convierten en algo inteligible y la inscriben en una u otra forma de regularidad. (Perrenoud, 2016, p.50)

La responsabilidad del profesor por trabajar en su propia formación excede lo profesional, e incluye dilemas éticos y personales. Una práctica reflexiva no se limita a la acción, también incluye un análisis permanente de las finalidades que la orientan y los valores que la sostienen.

Una postura reflexiva no nos brinda respuestas únicas y definitivas frente a las vicisitudes de la práctica, pero nos ayuda a descubrir y comprender los problemas, encuadrarlos conceptualmente, encontrar alternativas y decidir provisionalmente entre ellas.

Reflexionar sobre la propia práctica también significa reflexionar sobre la propia historia, los hábitos, la familia, la cultura, los gustos y aversiones [...], las angustias y las obsesiones [...] Ni narcisismo, ni autodesvalorización, sino un intento de comprender de dónde provienen nuestras relaciones con los demás. (Perrenoud, 2016, p.58)

## Bibliografía

Angulo Rasco, J. F. (1989). Hacia una nueva racionalidad educativa: la enseñanza como práctica. En *Investigación en la Escuela*, Sevilla, 7/1989 [p. 23-35]

Anijovich, R. (2012). *Transitar la formación pedagógica: dispositivos y estrategias*. Bs.As: Paidós.

Camilloni, A (2017) *Tendencias y formatos en el currículo universitario*. Itinerarios Educativos, (9), 59-87. Recuperado en <https://doi.org/10.14409/ie.v0i9.6536>

Davini, C.(2015). *La formación en la práctica docente*. Bs.As.: Paidós.

- Edelstein, G. (2011). *Formar y formarse en la enseñanza*. Bs.As.: Paidós.
- Padilla Gómez, Annette, López Rodríguez del Rey, María Magdalena, & Rodríguez Morales, Alina. (2015). La formación del docente universitario. Concepciones teóricas y metodológicas. *Revista Universidad y Sociedad*, 7(1), 86-90. Recuperado de [http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2218-36202015000100012&lng=es&tlng=es](http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2218-36202015000100012&lng=es&tlng=es)
- Pérez Gómez, A. y Gimeno Sacristán, J. (1992). *Comprender y transformar la enseñanza*. Madrid: Morata.
- Perrenoud, P. (2016). *Desarrollar la práctica reflexiva en el oficio de enseñar*. Bs.As.: Noveduc
- Schön, D. (1992). *La formación de profesionales reflexivos. Hacia un nuevo diseño de la enseñanza y el aprendizaje en las profesiones*. Madrid: Paidós-MEC.
- Tadeu da Silva, T. (1999) *Documentos de identidad. Una introducción a las teorías del currículo*. Auténtica Editorial. Belo Horizonte.
- Ungaro, Ana (2020). Interpelar tradiciones y prácticas: El desafío de la Especialización en Docencia Universitaria como política de formación y producción de conocimiento pedagógico sobre la enseñanza en la UNLP. Trabajo final de la Especialización en Gestión de la Educación Superior. Repositorio institucional de la UNLP.
- Zeichner, K. (1993). El maestro como profesional reflexivo. *Cuadernos de Pedagogía* (Nº 220, diciembre de 1993). Valencia: Fontalba.

# RESEÑAS

## **Historia y justicia. Cultura, política y sociedad en el Río de la Plata (Siglos XVI - XIX)**

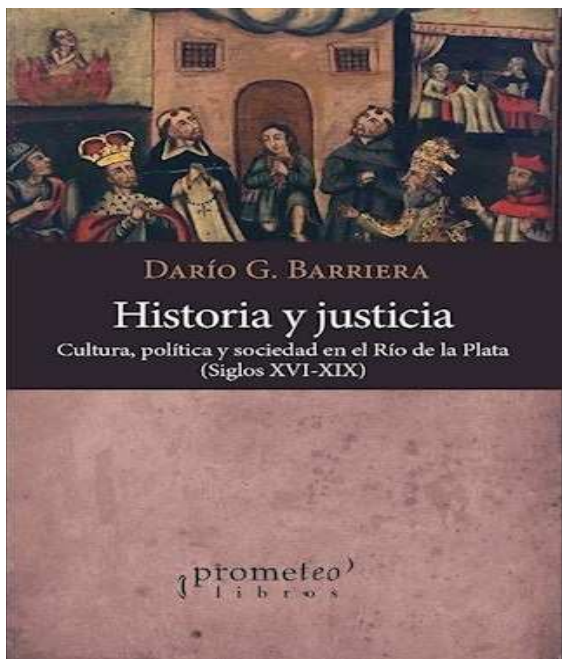
Barriera, Darío. Prometeo. Buenos Aires. 2019. 739 páginas.

## **History and justice. Culture, politics and society in the Río de la Plata (16th - 19th centuries)**

Barriera, Darío. Prometheus. Buenos Aires. 2019. 739 pages.

Facundo José Maiza\*

Recibido : | Aceptado:



**L**a confluencia historiográfica entre la Historia y la justicia es el objeto central de la obra de Darío Barriera, quién en su vasta trayectoria condensa una larga y prolifera producción, que en conjunto

con otros intelectuales han ido forjando el surgimiento y consolidación de la historia de la justicia en un campo particular de la historiografía rioplatense. La obra se encuentra constituida en tres partes, la primera compuesta por cinco capítulos que abordan la problemática historiográfica del devenir de la historia de la justicia en Argentina, desde una mirada de los grandes centros de producción académica.

Barriera inicia su análisis, advirtiendo a priori, que el mismo se encuentra por fuera de la historia del derecho “pero a caballo entre ella y la historia social y cultural” (2019: 37), dejando en claro una postura epistemológicamente híbrida al momento de comprender el campo historiográfico antes mencionado. A su vez, parte de un supuesto nodal, los historiadores “generalistas” y del derecho encontraron un punto en común en la figura de Ricardo Levene, pero tras su muerte se produjo un “divorcio” entre la historia “a secas” y la historia del derecho, desde mediados de siglo XX hasta aproximadamente los años

\* Argentina. Profesor en Historia, Universidad Nacional de Salta. Integrante del Proyecto de Investigación n° 2476, radicado en el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta. [facundojosemaiza@hum.unsa.edu.ar](mailto:facundojosemaiza@hum.unsa.edu.ar)

noventa, donde coincidieron dos sucesos que dieron inicio al campo historiográfico ya mencionado. Por un lado, la llegada de Tau Anzoátegui a la dirección del Instituto de Investigaciones de Historia del Derecho, permitió la apertura de su revista académica y la participación en congresos propios a historiadores “generalistas”. Por otro lado, el arribo de historiadores como Garavaglia, Carlos Mayo, Fradkin, entre otros, al universo de los expedientes judiciales fue producto de la necesidad que tuvieron de responder a preguntas cuyas respuestas le eran insuficientes a la luz de las historiografías imperantes.

La segunda parte, compuesta de nueve capítulos donde el autor trabaja las instituciones, los territorios y sus agentes, indagando desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XIX, tomando como espacio de referencia las jurisdicciones del Río de la Plata, principalmente la ciudad de Santa Fe. A su vez, van desarrollando la problemática de los conflictos entre jurisdicciones por la administración de la justicia emanada en distintas instancias entre la Monarquía y el poder local. De allí, avanzan con el problema de los administradores de justicias, los cuales ostentaron también facultades de gobierno, teniendo en cuenta el ordenamiento jurídico de cada momento histórico y el uso político de los mismos a finales del

Antiguo Régimen, tales como alguaciles mayores, corregidores, alcaldes mayores, etc. Considerando de forma conjunta a la ciudad, sumando en esta a los alcaldes de barrio, y a la campaña donde analiza las justicias rurales en base a la figura de los alcaldes de la hermandad, los jueces de paz o comisionados dentro de los conflictos jurisdiccionales y de gobierno.

Por último, la tercera parte, está integrada por seis capítulos que tienen como tópico principal a la justicia y lo jurídico en clave social y cultural. Aquí el autor desarrolla las bases teórico-conceptuales que enmarcan a la historia de la justicia haciendo referencia a cómo ha entendido y entiende la historiografía a la justicia, partiendo de conceptos propios del lenguaje jurídico, los cuales han producido un desplazamiento conceptual que se ha podido observar solo desde una mirada desacralizadora de lo jurídico y de las formas de concebir el poder político, dejando a la vista un entramado sociocultural de los conceptos. Asimismo, esto deriva en otra problemática, los saberes jurídicos o como Barriera los denomina “saberes justiciables”, han reflejado rasgos sobre la cultura popular, la cultura católica y la cultura judicial, todas ellas íntimamente relacionadas al punto de ser parte de una misma cosmovisión antiguo regimental que persistió tiempo posterior al siglo XIX.



### **La sombra de Orión**

Montoya, Pablo. Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S. Bogotá. 2021. 436 páginas.

### **The Shadow of Orion**

Montoya, Pablo . Penguin Random House Grupo Editorial, S. A. S. Bogotá. 2021. 436 pages.

Eluney Vargas Fonseca \*

Recibido: 09/03/2022 | Aceptado: 01/04/2022

**U**n dios armado de fuego ha embestido la ciudad (Sófocles), además de ser el epígrafe que abre la novela del colombiano Pablo Montoya, es también el primer indicio del caos que habitará las páginas venideras. La Colombia de los desplazamientos forzados, los asesinatos, las desapariciones, la criminalidad, el narcotráfico, el poder corrupto, pero también la Colombia del arte, el canto, la música, la poesía, la pintura, de las brujas buenas, de taitas y chamanes, es recuperada por la narración de Pedro Cadavid, un profesor de literatura que regresa a Medellín, luego de varios años viviendo en París, junto a Manuela, su ex mujer, y Susana, su hija adolescente. Su regreso al país supondrá el inicio de una relación compleja y en tensión con “La ciudad de la eterna primavera”, que lo llevará a tejer y destejer intrincadas tramas de historias, sujetos y ciudades.



\* Argentina. Integrante del Proyecto n°2774 “Las luchas de la memoria en América Latina: migraciones y violencias en narrativas híbridas contemporáneas”, radicado en el Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta (CIUNSa). Universidad Nacional de Salta. eluneyanahivargasf@gmail.com

Ambientada en el año 2002, la novela explora ciertos avatares de la vida en la Comuna 13, especialmente el antes, durante y después de la Operación Orión, la última de una serie de operaciones militares dedicadas al supuesto fin de la criminalidad en los barrios “tomados por malhechores”, o, en otras palabras, un territorio copado por diferentes grupos armados que se disputan el dominio de la Comuna. Los estragos de Orión, además de haber dejado un gran número de muertos y desaparecidos, “había partido en dos la historia de la ciudad” (2021: 236). Pedro padece en cuerpo propio las contradicciones y vejaciones de esta doble Medellín de la mano de Alma, una joven estudiante universitaria de literatura, y otros personajes, que lo llevarán a descubrir los reversos de la ciudad, particularmente a indagar sobre las incertezas de La Escombrera, aquel no-lugar en el que, o pueden estar todos los desaparecidos de Colombia, o pueden haber muy pocos. Un sitio en el que “no creo que nadie se anime a gastar una fortuna para recuperar lo que parece imposible. Además, quienes están allí, no lo olviden, es gente pobre.” (2021: 289).

Desde una postura crítica, tanto la novela, *Cadavid*, como su autor se interrogan sobre eso de lo que se está escribiendo:

¿Por qué no escribir sobre otros asuntos?, preguntó Pedro. ¿Qué tan cierto era aquello de que, para ser escritor de estas latitudes, la obligación consistía en lidiar con realidades criminales? ¿Existía acaso una relación de consanguinidad entre episodios siniestros y la narrativa colombiana? (2021: 81).

La metatextualidad en *La sombra de Orión* permite explorar los artificios de la ficción. En este caso, para contar la indiferencia de una ciudad sumergida en la cotidianidad de una violencia intestina y atávica. Dado

que las violencias no cesan de multiplicarse y re-producirse, a su paso se hace necesario abrir nuevos caminos para re-presentarlas.

Los contactos que establece la narración con elementos de la investigación periodística y etnográfica parte del trabajo de Pablo Montoya de sumergirse en el terreno de los hechos y de hablar con quienes vivieron Orión en carne propia: las víctimas -familiares y cercanos a los muertos y desaparecidos- y los victimarios -ex paramilitares, milicianos y policías-. El libro para Montoya, como expone en su presentación, no es más que una pregunta literaria sobre “cómo narrar de una manera distinta, más personal, de una manera no amarillista, ni sensacionalista, esos asuntos de la violencia, y, sobre todo, de la desaparición forzada” (2021).

Si bien la novela se puede categorizar dentro de la larga tradición colombiana de ‘novelas de las violencias’, como las llamadas novelas del narcotráfico o la sicaresca, su particularidad se asienta en la mirada, de cierta forma, esperanzadora, mas no impasible, de encontrar en la misma tierra que produce los males, la sanación.

Soy el territorio. Soy la Comuna [...] ¡Este es mi cuerpo!, cantó [...] ¡Esta es mi escritura [...] ¿Dónde está ella? ¿Dónde mis hermanos? ¿Dónde los vecinos? Vana búsqueda la mía. Cuerpos renegridos. Cenizas. Soy mi cuerpo. (2021: 242)

Voces disonantes, heterogéneas y contradictorias, como las de Pedro, Alma, los familiares de los desaparecidos, los desaparecidos mismos, los políticos de turno, músicos, poetas, abogados, milicianos, antropólogos, recolectores de sonidos, chamanes, emergen de los nueve capítulos del libro para revelar -y

denunciar, en algunos casos- los silencios, las faltas y complicidades de esta guerra de todos contra todos. En el impulso por entender por qué pasó lo que sucedió y en la apuesta por la capacidad reparadora del arte y la literatura para cuidar la realidad, *La sombra de Orión* insiste, desde un lenguaje literario, en las responsabilidades sociales y colectivas, en la búsqueda y la reparación de los cuerpos de los muertos y desaparecidos, y arremete contra la falsedad y la impunidad con las que han actuado y actúan los dueños del poder y la memoria en la Colombia reciente.