

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 exitosas¹, 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

¹ 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 Colombia², sino de México y de América Latina, cuando se comienza a considerar que “ya era un problema (simbólicamente) superado, resultaba posible contarlos 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).

² 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.

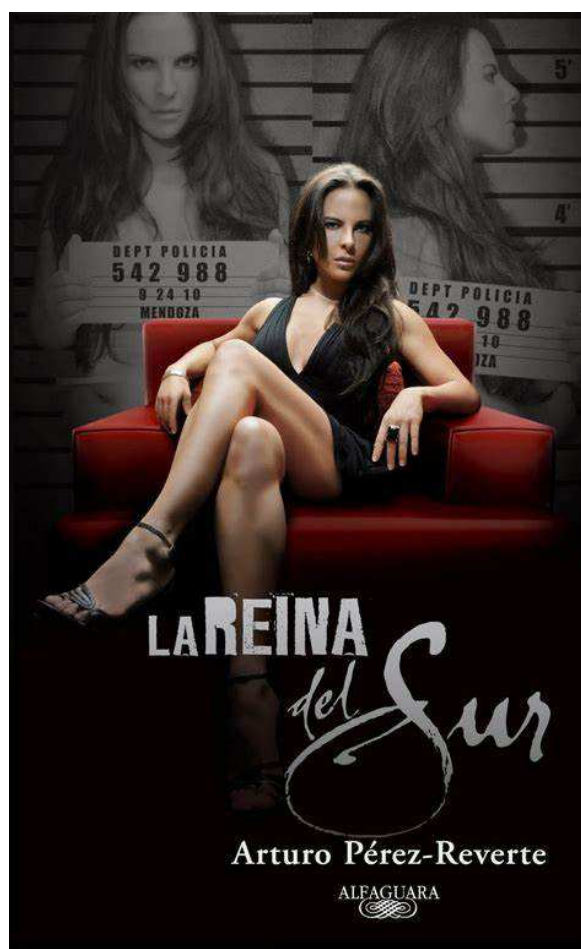
Es la hibridación entre la iconografía, el lenguaje y el cuerpo (la vida online/off line) que, desde la convergencia, construye reconocimiento e identidad que se entrecruzan con las lógicas de la “estratagema de lo ideológico” (Martín Barbero, 1987, p. 247), que al mismo tiempo puede ser un mecanismo 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

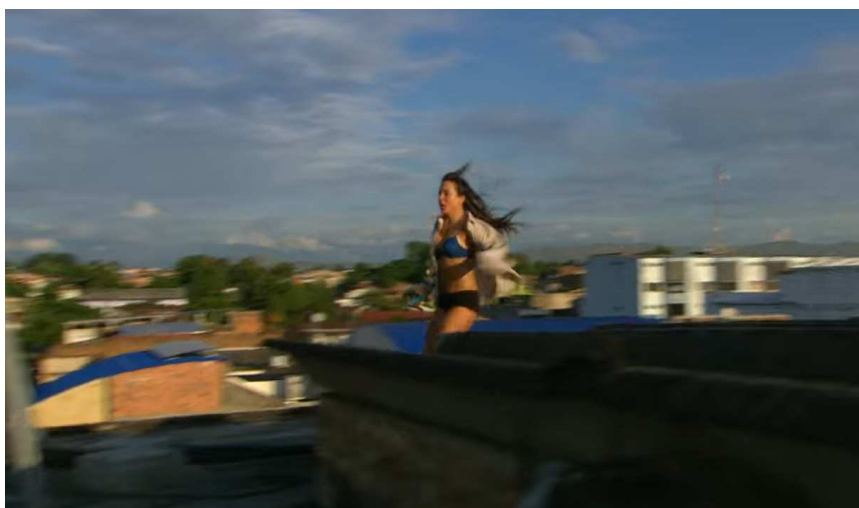


Según Rita Segato (2016), antropóloga feminista, la violación, más allá de ser un acto de violencia sexual es la expresión de una

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”.

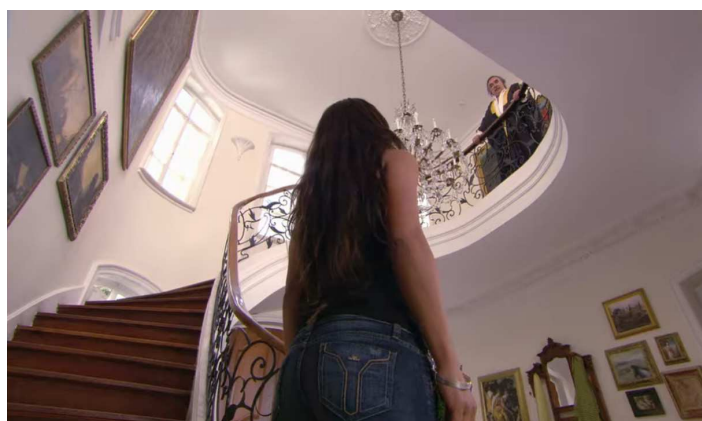
Figura 8. Teresa y Marcelo Cáceres



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 árabe 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. Tabuena 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.