

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

ANA MARIA PALMA PALMA

SIN TETAS NO HAY PARAÍSO

REPRESENTACIÓN DE MUJER, ABYECCIÓN MORAL Y DISCURSOS
SOBRE EL CUERPO FEMENINO, EN UNA NARCO-NOVELA

CURITIBA

2013

ANA MARIA PALMA PALMA

SIN TETAS NO HAY PARAÍSO
REPRESENTACIÓN DE MUJER, ABYECCIÓN MORAL Y DISCURSOS
SOBRE EL CUERPO FEMENINO, EN UNA NARCO-NOVELA

Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-graduação em Sociologia, Departamento de Ciências Sociais, Setor de Ciências Humanas Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Adelman

CURITIBA
2013

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Palma Palma, Ana Maria

Sin tetas no hay paraíso: representación de mujer, abyección moral y discursos sobre el cuerpo femenino, en una narco-novela / Ana Maria Palma Palma. – Curitiba, 2013.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

Orientadora: Profa. Dra. Miriam Adelman.

1. Telenovelas. 2. Representação para televisão. 3. Tráfico de drogas. I. Adelman, Miriam, 1955-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Sociologia. III. Título.

Bibliotecária: Romilda Aparecida dos Santos CRB-9/1214



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA
Rua General Carneiro, 460 - 9º andar-sala 906 Fone e Fax: 3360-5173

PARECER

A banca examinadora, instituída pelo colegiado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná, após argüir o(a) candidato(a) **Ana Maria Palma Palma**, em relação ao seu trabalho de dissertação intitulado "SIN TETAS NO HAY PARAÍSO: DISCURSOS, REPRESENTACIONES Y ABYECCIONES DE GÉNERO EM UNA NARCO-NOVELA" é de parecer favorável à aprovação..... do(a) acadêmico(a), habilitando-o(a) ao título de *Mestre* em Sociologia, linha de pesquisa linha de pesquisa "Gênero, Corpo, Sexualidade e Saúde" da área de concentração em SOCIOLOGIA. Curitiba, 26 de março de 2013.

Prof.^a Dr.^a Iara Aparecida Beleli

Prof.^a Dr.^a Anna Beatriz Paula

Prof.^a Dr.^a Meryl Adelman
Orientadora e presidente da banca examinadora



ERRATA DA ATA DE SESSÃO DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO E PARECER DE APROVAÇÃO

ALTERAÇÃO DO TÍTULO DA DISSERTAÇÃO

ONDE SE LÊ:

“SIN TETAS NO HAY PARAÍSO: DISCURSOS, REPRESENTACIONES Y ABYECCIONES DE GÉNERO EM UNA NARCO-NOVELA”

LEIA-SE:

“SIN TETAS NO HAY PARAÍSO: REPRESENTACIÓN DE MUJER, ABYECCIÓN MORAL Y DISCURSOS SOBRE EL CUERPO FEMENINO, EN UNA NARCO-NOVELA”

Prof.ª Dr.ª Meryl Adelman
Orientadora e presidente da banca examinadora

Prof.ª Dr.ª Simone Meucci
Coordenadora do Programa de Pós-graduação
em Sociologia



AGRADECIMIENTOS

Concluir una etapa, por pequeñita que sea, es ya un acto de agradecimiento. Mirar para el pasado y de repente ver como comienzan a aparecer risas, ideas, palabras, encuentros... y saber que todas esas significativas experiencias se dieron en compañía de personas maravillosas. Algunas de ellas ya existían en mi vida mucho antes de comenzar la maestría, otras fueron llegando poco a poco, como llegan los regalos cotidianos de la existencia humana, y otras ni conocí personalmente, solo a través de su maravillosa producción. A todas, a cada una de estas personas, les doy las gracias por participar de este lindo proceso.

Sin embargo hay algunas con un lugar especial en esta historia, personas que soñaron conmigo, que creyeron en mí, que crecimos juntas, y las cuales realmente participaron en esta etapa de mi vida.

A mis mujeres, mis amadas maestras: La mamá Lucy Palma mi columna, mi incondicional estrella, cómo mereces ma este primer lugar. Mi hermana Maribel Palma, quien nunca ha soltado mi mano. A las dos, gracias por participar de mi vida con tanto amor y sabiduría.

A mis hombres: Mi papá Jairo Palma, de quien tengo mucho más que el apellido, tengo además las más bonitas palabras siempre desde la distancia. A mi Juan, mi corazón, quien me hace sonreír de solo recordarlo.

A mis compañeras y compañeros de este episodio llamado Brasil, a Edson Barbieiri, Juliana, Angie, Patricia, y Tainah, vocês sao um lindo presente na mina vida!

A Miriam Adelman, mi orientadora, quien definitivamente mudo mi forma de ver las cosas, las personas, las experiencias, y la relaciones. Gracias por todo realmente.

A mis amadas Carol, Anelise y Thays: Acostumei chamar vocês de meninas, mas vocês são autenticas mulheres, fortes, divertidas, inteligentes e amigas. Obrigada por tudo.

A mis amados Fabio, Edson Garrido, y Erico: Obrigada por sua amizade, espero ter vocês sempre no meu caminho.

RESUMO

Sin Tetas no hay Paraíso inaugurou em 2006 o fenômeno das narrativas sobre o mundo social do narcotráfico na televisão colombiana; histórias que já tinham sido recriadas em livros e filmes, e também cantadas nas músicas mexicanas, chamadas os corridos proibidos. Em sua maioria, essas narrativas contavam as vidas, odisseias e mortes dos traficantes, aprofundando o caráter mítico que já possuíam. *Sin Tetas* marca duas diferenças importantes com aqueles formatos anteriores, o primeiro pelo fato de serem televisados, e em formato de novela, permitiu que muitas pessoas, todos os dias, ao mesmo tempo, se sentassem para ver muitas das situações e cenas em imagens, que como lenda circulou pelos lares colombianos. E por outro lado, esta história pretendeu mostrar o mundo social dos traficantes através da história de uma mulher.

Catalina, a protagonista, que quer se submeter a uma operação para aumentar o tamanho dos seios para agradar os traficantes, eles têm a particular preferência pelas formas grandes, marcantes, sinuosas e voluptuosas. Assim, Catalina poderia se tornar uma acompanhante ou pré-pago, mulheres muito bonitas e que praticam um tipo diferente de prostituição com homens ricos e poderosos como os traficantes. De tal forma que esta pesquisa realiza uma análise crítica dessa história televisiva, aprofundando nas representações de gênero, ou seja, nas noções de homem e mulher, que são propostas nesta narrativa ficcional. As diferenças, marcadamente hierárquicas, entre a representação dos homens y das mulheres nesta telenovela, tem suas raízes em discursos e narrativas anteriores a *Sin tetas* que terminaram por produzir e representar associações binárias, entre mulheres e seus corpos, e os homens e ou poder. Ou seja, nenhum elemento desses significados de gênero nasce com o narcotráfico, esse mundo social apenas se adapta e imita, imprimindo suas características identitárias em muitas das construções de gênero existentes na cultura colombiana. Talvez uma das principais características das narrativas sobre o mundo social do tráfico seja a sensação de realidade que deixam na plateia, que entre notícias, canções, lendas urbanas e pronunciamentos oficiais, constrói uma noção de realidade, a partir do que realmente é um conjunto de discursos, representações e imagens, que conferem um caráter mítico aos homens e mulheres que constituem o chamado narcomundo.

Palavras-chave: Telenovela. Representação. Tráfico de drogas. Gênero.

RESUMEN

Sin Tetas no hay Paraíso inauguró en el 2006 el fenómeno de las narrativas sobre el mundo social de tráfico de drogas en la televisión colombiana; estas historias ya habían sido recreadas en libros y películas, y también cantadas en los *corridos prohibidos* mexicanos. En su mayoría estas narrativas contaban las vidas, odiseas y muertes de los *capos* del narcotráfico, profundizando el carácter mítico que estos ya poseían. *Sin Tetas* marca entonces dos importantes diferencias con estos formatos, por un lado el hecho de aparecer en televisión y en formato de telenovela, permitió que muchas personas, todos los días y a la misma hora se sentarán a ver en imágenes muchas de las situaciones y escenas, que a modo de leyenda circulaban en las calles colombianas; por otro lado, esta historia tiene la pretensión de mostrar el mundo social de los traficantes a través de la historia de una mujer. Catalina, la protagonista, quiere hacerse la operación de aumento en el tamaño de sus senos para poder gustarle a los traficantes, que tienen la particular estética de las grandes formas, llamativas, sinuosas y voluptuosas. Así, Catalina podría convertirse en acompañante o pre-pago, que son mujeres muy bonitas y que ejercen un tipo diferenciado de prostitución con hombres ricos y poderosos como los traficantes. De tal modo que esta investigación realiza un análisis crítico de esta historia, profundizando en las representaciones de género, es decir en las nociones de hombre y de mujer, que son propuestas en esta narrativa ficcional. Las diferencias, marcadamente jerárquicas, entre la representación de los hombres y de las mujeres en esta telenovela, tienen sus raíces en discursos y narrativas anteriores a *Sin Tetas*, y que han producido asociaciones binarias, entre las mujeres y sus cuerpos, y los hombres y el poder; es decir ningún elemento de estos significados de género, nace con el narcotráfico, este mundo social solo adapta e imita, imprimiendo sus características de identidad a muchas de las construcciones de género existentes en la cultura colombiana. Tal vez una de las principales características de las narrativas sobre el mundo social de tráfico, es la sensación de realidad que dejan en la teleaudiencia, que entre noticias, canciones, leyendas urbanas, y pronunciamientos oficiales, construye una noción de realidad, a partir de lo que en realidad es un conjunto de discursos, representaciones, e imágenes, que dan un carácter mítico a los hombres y mujeres que constituyen el llamado narco-mundo.

Palabras-clave: Telenovela. Representación. Narcotráfico. Género.

ABSTRACT

Sin Tetas no hay Paraíso (Without Breasts there is no Paradise) opened in 2006 the phenomenon of narratives about the social world of drug trafficking on Colombian television, these stories had been already recreated in books and movies, and also sung in Mexican *corridos* banned. Most of these narratives referred the lives, odysseys and deaths of the drug lords, deepening the mythical character that they already owned. *Sin Tetas* (Without Breasts) then marks two important differences with these formats, on the one hand the fact of appearing on television and soap opera format, allowed many people, every day at the same hour sit to see in pictures many of the situations and scenes, as a legend that circulated in the streets in Colombia; on the other hand, this story has the aim of showing the social world of traffickers through the story of a woman. Catalina, the main character, wants to have a surgery to increase in the size of her breasts as this likes to traffickers, who have a particular aesthetic of large, showy, sinuous and voluptuous forms. So, Catalina could become the companion or pre-paid, who are very beautiful women that practices a distinct type of prostitution with rich and powerful men as traffickers. In this way this research makes a critical analysis of this story, delving into gender representations, i.e. in the notions of man and woman, who are proposed in this fictional narrative. The differences, markedly hierarchical, between the representation of men and women in this soap opera has their roots in earlier speeches and narratives to *Sin Tetas*, and they have produced binary associations between women and their bodies, and men and power; that is any element of these meanings of gender, is born with the drug trafficking, this social world only imitates and adapts, printing their identity features to many of the existing gender constructions in Colombian culture. Perhaps one of the main features of the narratives about the social world traffic is the sense of reality that leaves in the TV-viewers which between news, songs, urban legends, and official government pronouncements, build a sense of reality, from what actually is a collection of speeches, performances, and images that gives a mythical character to men and women who constitute the so-called *narco-world*.

Keywords: Soap opera. Representation. Narcotrafficking. Gender.

LISTA DE ILUSTRACIONES

FIGURA 1 - IMAGEN DE PABLO ESCOBAR	80
FIGURA 2 - ESCENA DE “SIN TETAS”, CON ELEMENTOS DE CULTURA	80
FIGURA 3 - DESTALLE DE ESCENA DE “SIN TETAS”, EN LAS CUALES SE REPRODUCE LA IMAGEN DEL <i>PATRÓN</i>	81
FIGURA 4 - DOS MIRADAS SOBRE LA FIGURA FEMENINA	99
FIGURA 5 - DOS MIRADAS SOBRE LA FIGURA FEMENINA	100
FIGURA 6 - ELEMENTOS SIMBÓLICOS DE MASCULINIDAD	101
FIGURA 7 - ELEMENTOS SIMBÓLICOS DE MASCULINIDAD	101
FIGURA 8 - CATALINA SANTANA	135
FIGURA 9 - EL TITI	145
FIGURA 10 - CATALINA Y EL TITI	147
FIGURA 11 - EL TRIUNFO DEL BIEN SOBRE EL MAL	152

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
1 TELENOVELAS, TRÁFICO DE DROGAS Y REPRESENTACIONES DE GÉNERO. TEORIAS, METODOLOGIAS Y POSIBILIDADES ANALITICAS ..	15
1.1 MEDIOS DE COMUNICACIÓN: Trayectorias y abordajes.	24
1.1.1 La tradicion latinoamericana de los estudios de recepcion	27
1.1.2 Estudios sobre representación	29
1.2 LA TELENOVELA.....	33
1.2.1 Telenovela y melodrama: una historia compartida	34
1.2.2 Telenovela colombiana	37
2 FEMINIDADES Y MASCULINIDADES	41
2.1 CONSTRUCCIONES DE GÉNERO.....	43
2.2 HONOR Y VERGÜENZA, MARIANISMO Y MACHISMO: DUALIDAD EXPLICATIVA	46
2.3 IDENTIDAD MASCULINA	49
2.3.1.Masculinidades y violencia en el contexto colombiano.....	52
2.4 IDENTIDAD FEMENINA.....	54
2.5 REPRESENTACIONES SOCIALES DE LA MUJER Y EL HOMBRE EN EL NARCO-MUNDO.....	59
3 APROXIMACIÓN CONTEXTUAL: EL NARCOTRÁFICO Y SU MUNDO SOCIAL, EL NARCO-MUNDO	63
3.1 NARCO-NOVELAS, CAPOS Y PRE-PAGOS	74
3.1.1 Las pre-pago.....	86
4 SIN TETAS NO HAY PARAISO: NARRATIVA DE ABYECCIONES	95
5 EL ESPEJO ROTO Y LA FIGURA FRAGMENTADA EN LA REPRESENTACION	103
5.1 REPRESENTACIÓN Y CONDICIÓN FEMENINA: Contexto analítico.....	109
5.2 REPRESENTACIÓN DE LA ABYECCIÓN MORAL	116
5.3 LAS VOCES RESTAURADORAS	120
5.3.1 Historias y contextualización	122
5.4 CATALINA, EL CAPO, LOS MÉDICOS Y EL POLICÍA: PERSONAJES, TRAYECTORIAS Y UNIDADES DE ANÁLISIS.....	134
5.5 ENCUENTROS, NEGOCIACIONES, E INTERESES.....	145

CONSIDERACIONES FINALES	161
REFERENCIAS.....	164

INTRODUCCIÓN

Como introducción a este texto, quiero primero contar el camino que me llevo a hacer esta investigación, las expectativas que genera aproximarme a un tema tan nuevo para mí, como en el caso del análisis de telenovelas, y el camino que queda aún para andar en este recorrido permanentemente inconcluso, pero satisfactorio, que es la investigación académica.

Realmente creo, que fue necesario salir de Colombia para que este tema llegara a mí, pues de hecho no fui yo quien lo buscó. Soy formada en Ciencia Política, y pase mi años de universidad estudiando sobre el Estado y los partidos políticos, en un país en guerra, en donde el tema de la violencia, y consecuentemente la paz, son prioritarios para la investigación-acción, ya que en el área en la que me forme, es imposible mantener una distancia pretendidamente científica.

La sensibilidad de trabajar con temas de mujer y género, era la única certeza que tenía cuando decidí hacer un programa de maestría en Brasil; de tal modo que después de un tiempo en el país y después de una conversación con Miriam Adelman, me fui a mi casa pensando cómo podría hacer una propuesta en el tema de mujer y género en Colombia, en el área de la Sociología, que aunque próxima, era un área que yo no conocía ya que en Colombia el departamento de Ciencia Política, no hace parte de la misma facultad de las llamadas ciencias humanas.

Por esos días, y como excusa para estar más cerca de Colombia, estaba asistiendo una telenovela colombiana por internet, su título era *Las muñecas de la Mafia* y narraba la historia de cinco chicas en el mundo social del narcotráfico. Fue viendo un capítulo de esta narco-novela, desde la objetividad que da la distancia, que percibí la particularidad de un producto cultural con estas características, creo que desde Colombia uno termina por acostumbrarse y naturalizar este tipo de telenovelas. Recordé entonces la primera de estas historias televisadas: *Sin tetas no hay Paraíso* (2006), así como llego a mi memoria la polémica inicial que causó esta historia, también percibí como después de muchas historias con estas características, la polémica había cesado y la gente finalmente se acostumbrado.

Decidí entonces ir a donde todo comenzó, a *Sin Tetas*, y profundizar en la noción de mujer, que las narco-novelas siguientes reprodujeron, con algunas variaciones pero en general poca crítica.

Las narco-novelas son narrativas melodramáticas seriadas que representan las historias al interior del mundo social de tráfico de drogas. Considerando que Colombia es un país donde la producción y consumo de telenovelas es bastante fuerte, las narco-novelas constituyen una importante narrativa que circula todos los días en la teleaudiencia colombiana; pero sobre la cual las investigaciones son aún muy incipientes, según pude constatar las pocas investigaciones están en curso y no han sido publicadas.

La versión televisiva de *Sin tetas no hay Paraíso* fue escrita por Gustavo Bolívar (2005), quien también fue el responsable por el libro como primera versión de la historia, basado a su vez en algunas entrevistas que él realizó cuando se encontraba haciendo una crónica en la ciudad de Pereira, en el centro occidente colombiano. Es así como Catalina, su protagonista, es la tercera versión de un proceso consecutivo de representación dado a través de tres géneros mediáticos e productos culturales, que obedecen a textualidades, objetivos y públicos diferentes: La entrevista, la novela periodística, y la telenovela, esta última es el objeto de observación de este texto.

Catalina es una niña de catorce años¹ que ve como sus amigas del barrio que tienen los senos grandes llevan una vida de consumo y lujos, mientras que para ella todo parece más difícil por causa de sus senos pequeños que no se acomodaban a la estética de exceso característica del mundo social de tráfico. Dicha estética, funciona con una clara función distintiva, así todo lo modificado, grande, voluptuoso tiene en Colombia, algo así como un sello de propiedad, de tal modo que es posible determinar visualmente un carro de un traficante, una casa de un traficante, una moto de un traficante y finalmente e igualmente estereotipada una mujer de un traficante, cuyos cuerpos se estilizan en coherencia a la estética antes mencionada del exceso.

Como resulta evidente, hablar de mujer en este contexto cultural es hablar de cuerpo, de un cuerpo objetivable y susceptible de modificación para

¹ La edad, 14 años, solo es clara en el libro, pues en la telenovela esa información nunca queda clara.

ser parte de una estética idealizada instrumentalmente por otros, por hombres poderosos tanto simbólica como efectivamente hablando.

De tal forma que mi primera intención fue la de hacer un análisis de esta relación de la mujer con un cuerpo objetivable. Sin embargo, en mis conversaciones con Miriam Adelman, en mis lecturas y en la calificación, fueron apareciendo los principales elementos sociológicos para llevar a cabo esta investigación, sin reproducir justamente la clásica relación de la mujer con el cuerpo.

Así, algunas dudas inspiradoras aparecieron; si la estética del narcotráfico es supuestamente masculina, no es importante también trabajar la representación de las masculinidades en la novela?, Que modelos de masculinidad y feminidad reproduce el texto televisivo? Si en el narco-mundo el capital de la mujer es su cuerpo, cual es el capital de los hombres? Estas estéticas y capitales son exclusivos del mundo social de tráfico?.

Por otro lado, y con el objetivo de investigación ampliado al análisis también a la noción de hombres, a través de los personajes masculinos de la trama; y de nuevo instigada por los cuestionamientos de mi orientadora percibí la necesidad de captar la representación de la mujer como sujeto, es decir su trayectoria, y los discursos que la constituyen, pues su participación en la historia implicaba mucho más que la sola modificación de su cuerpo con fines materiales; detrás de esa historia, que tanto captó al público colombiano, con certeza había una propuesta de mujer, un discurso de género más amplio.

Es así como mi objeto de estudio es la telenovela *Sin Tetas no hay Paraíso* en su primera versión, ya que este texto mediático ha sido producido, y de hecho adaptado, en otros países. Dos años más tarde de la emisión de esta historia en la televisión colombiana, Telecinco de España comienza a transmitir su versión, un importante cambio en cuanto al formato, es que *Sin Tetas* versión española fue realizado en formato de seriado, es decir dividida por temporadas. La versión realizada para el público latino de los Estados Unidos también en el 2008, tuvo un cambio de nombre, con *Sin Senos no hay Paraíso*, Telemundo suavizaba la crudeza del título, tal vez atendiendo al conservadurismo característico de los latinos de Miami que fueron el principal público de esta propuesta.

Tanto en la colombiana como en la de Telemundo, se guarda de alguna forma una fidelidad con la narrativa inicial del libro, las dos acontecen en Colombia, inician con la misma escena, incluyen las dos operaciones de senos de la protagonista, y acaban con la muerte de la misma. Por el contrario, en la versión de Telecinco, y ya que era en formato de seriado es decir abierta a prolongación, fue quitada la escena de la muerte de Catalina, también fue de alguna forma simplificado todo el drama truculento sobre el cuerpo de la protagonista de la versión original, y la larga lista de traficantes es substituida por un único protagonista, un peligroso y atractivo narcotraficante. La versión española es sobre todo una historia de amor, y su protagonista masculino tiene rasgos de “*príncipe azul*”, mientras que en las versiones del continente americano la novela se presenta más como un tipo de “*fábula moral*” sobre la presencia de las mujeres en el mundo social del tráfico.

De tal modo que esta investigación consiste en un análisis crítico desde la perspectiva de género de este texto televisivo, ya que reflexiona sobre las representaciones diferenciadas de hombres y mujeres, en donde los destinos, los trayectos, capitales y negociaciones presentes en la historia, son claramente jerárquicos, en cuanto reproducen significados de género e instituciones de poder, como la heterosexualidad obligatoria, y la clásica dicotomía de cerebro\cuerpo, asociada a la de hombre\mujer.

Este estudio está enfocado en las relaciones de género, entendidas como relaciones de poder, entre la protagonista y los hombres de la historia. Parte del hecho que estas relaciones no se dan en términos equitativos; más que relaciones afectivas, Catalina establece, con los personajes escogidos para el análisis, verdaderas negociaciones en momentos claves de su trayectoria. Para llegar a entender estas relaciones, y sobre todo entender las jerarquías que las subyacen, se hace necesario aproximarse al conjunto de representaciones y símbolos previos que la novela recrea. Los discursos que establecen la idea de hombre y de mujer exceden este texto mediático, de tal forma que para entender la representaciones de las relaciones propuestas en *Sin Tetas*, la visión debe ampliarse a la cultura colombiana, a sus mitos de masculinidad ideal, a sus imágenes de feminidad ideal y abyecta, y a los destinos socialmente compartidos para cada uno de estas representaciones sociales.

La finalidad de esta investigación es la contribución al área estudios de género y medios, a través del estudio específico de un texto mediático que plantea nuevas posibilidades de análisis, ya que de hecho fue quien “inauguro” las llamadas narco-novelas, que hoy en día son importantísimas en la producción televisiva de Colombia y de México. Estas nuevas producciones culturales, han mudado mucho desde *Sin Tetas*, sin embargo tal vez uno de sus rasgos característicos es la sensación de realidad que transmiten a la teleaudiencia, en parte por retratar melodramas en contextos basados en problemáticas sociales; es por eso que el análisis con perspectiva de género se hace todavía más importante, y es porque en especial estos discursos construyen realidades, significados y simbolizaciones, que hacen parte importante de las subjetividades en el público, toda vez que quien los asisten siente que está viendo una parte de la realidad nacional. Esto ha llevado a verdaderas acciones de prejuicio y estigmatización de los grupos que tiene las características sociales de los personajes de las telenovelas.

El siguiente texto se divide en seis capítulos, que serán explicados a seguir:

El primero capítulo abarca las cuestiones relativas a los temas abordados en la telenovela; a la contextualización de la misma en cuanto texto mediático, y producto cultural de una sociedad específica. En la primera parte de este capítulo, muestro un panorama del debate social dado a partir de esta trama, así como explico la propuesta metodológica de los capítulos siguientes. También profundizo sobre las trayectorias y abordajes teóricos y metodológicos en torno a los medios de comunicación, y en especial en torno a la telenovela en América Latina, y los estudios de representación a partir de los estudios sobre representación de las mujeres en los productos culturales.

En el segundo capítulo muestro el escenario sobre el abordaje teórico de los estudios de género, y las nociones de feminidades y masculinidades, a partir de la noción de la construcción discursiva y cultural de las llamadas identidades de género, y los papeles asignados a los/as sujetos socialmente a partir de estas construcciones. Posteriormente explico, como construcción discursiva, los conceptos del Complejo del Honor y la Vergüenza, y el binarismo del Marianismo y el Machismo, pues aunque representan una fuerte dicotomía son de mucha utilidad para entender las relaciones de género

planteadas en la telenovela, en esa línea de análisis profundizo sobre la idea de identidad masculina y femenina, de se derivan de estos complejos de pensamiento, y de las particularidades del contexto cultural en donde se lleva a cabo la historia televisiva.

En el tercer capítulo profundizo en las representaciones sociales de mujeres y hombres en los textos mediáticos del mundo social de tráfico de drogas. Identificando las variedad de fuentes discursivas que construyen dichas representaciones, intencionalidades, contextos y actores que las constituyen. Realizo una aproximación teórica a las nociones de poder y legitimidad detrás de la figura del *Capo*, principal figura masculina del tráfico de drogas, así como intento desvendar los elementos simbólicos que hacen de esta figura un mito, construida por el conjunto de la sociedad. Por otro lado, intento entender la relación entre el cuerpo exigida a las mujeres *pre-pago*, principales representaciones de la mujer en el narco-mundo, y una lógica más amplia de esos estándares estéticos, tomados como símbolos de comunicación de una propuesta de vida *voluptosa*.

En el cuarto capítulo es presentada la telenovela *Sin Tetas no hay Paraíso*, la cual es analizada como la historia de una abyección moral. En esta parte, analizo la representación de estas mujeres, como mujeres abyectas moralmente, especialmente la protagonista, y su consecuente colocación como objetos de exhibición de miradas masculinas (MULVEY, 2001), haciendo un contraste con imágenes escogidas, entre los símbolos de masculinidad presentados en la telenovela, y la colocación visual de las mujeres.

El quinto capítulo es de orden analítica en el encuentro entre dos productos discursivos, la telenovela y el texto etnográfico. Para esta sección, hice uso de un análisis más de orden creativo, relacionando la representación de Catalina, con un espejo roto, que refleja una imagen caótica y fragmentada ante la ausencia de una voz reparadora. Para este análisis trabaje con nociones de Mary Douglas, de Teresa de Lauretis y de Gayle Rubin. Un importante elemento de esta parte de la investigación es el trabajo con el texto etnográfico: *El Espejo Roto*, ensayos antropológicos sobre los amores y la condición femenina en Cali.

El sexto y último capítulo se divide en dos secciones. En la primera es presentada Catalina Santana, haciendo una trayectoria de su vida a partir de

los conceptos de agencia y deseo, y de la construcción discursiva del sujeto de Judith Butler. En la segunda sección, son analizados los encuentros de Catalina con cuatro de los hombres de la trama, estos episodios son analizados desde la teoría de los campos y capitales de Pierre Bourdieu.

Las consideraciones finales, se concentran en dejar claro el carácter dinámico de este objeto de estudio, ya que es conformado por discursos mutables, que dejan esta investigación con múltiples posibilidades futuras. En esta parte también se hace un pequeño análisis de la muerte de Catalina.

1 TELENOVELAS, TRÁFICO DE DROGAS Y REPRESENTACIONES DE GÉNERO. TEORIAS, METODOLOGIAS Y POSIBILIDADES ANALITICAS.

Al cuestionarse sobre la posible relación entre temas tan aparentemente disociados como el tráfico de drogas y las telenovelas; en donde el primero parecería tener un carácter político, público, relacionado al gobierno y a cuestiones de Estado – temas aparentemente tan masculinos-; y por otro lado la telenovela, siempre tan melodramática, repetitiva, doméstica y “consecuentemente” femenina. En un primer momento dicha relación no parecería posible; sin embargo, las sociedades sorprenden y las clásicas divisiones entre los temas *importantes* y los *triviales* son ya obsoletas, pues la dinámica como son construidas las expresiones culturales, evidencia cómo las sociedades – instituciones, ideas, y pueblos- consiguen estructurar verdaderos espacios de reflexión de cualquier tema de la agenda pública. Por otro lado, este hecho también relativiza la idea de los campos separados y además opuestos de las acciones humanas, es decir nada es realmente racional público, hasta los temas determinados de *alta política*, son acciones humanas en las que se ponen en juego pasiones, valores, intereses y sentimientos; es así, como cualquier tema es potencialmente melodramático, y susceptible de ser recreado en medio de besos y lágrimas sin pudor alguno frente a la viejas dicotomías fragmentadoras de la acción humana.

Cada sociedad genera sus propios mecanismos de articulación entre los dominios tradicionalmente vistos como públicos o privados, en el escenario de la *industria cultural*. En este caso, las novelas colombianas se han caracterizado por tratar en sus tramas temas sociales y políticos de especial sensibilidad para la población. Así, corrupción política, guerrillas, violencia urbana, y un importante número de problemáticas han sido llevadas a los televisores por medio de telenovelas y series.

El narcotráfico entonces, no podía ser la excepción. Ya que desde *Sin tetas no hay Paraíso*, texto mediático con el cual trabaja esta investigación, son muchas las producciones televisivas en las cuales se ilustra alguna faceta de mundo social del tráfico de drogas. Estas producciones han contado con bastante éxito en términos de teleaudiencia, sin embargo y paradójicamente, para la mayoría de personas estas producciones tienen un carácter apologético

y para muchas personas son demostrativas de la decadencia de producciones ficcionales en la televisión colombiana. Sin embargo, ante los números crecientes las programadoras continúan produciéndolas, cada vez con mayores presupuestos, tecnología, efectos, escenarios, y tramas más densas y complejas.

Las que podrían ser llamadas narco-narrativas, han sido objeto de debate público, se han levantado voces que no consideran que estas historias tengan un carácter educativo y sean ejemplares para la juventud colombiana. Sin embargo, por fuera de las proclamas éticas, no ha existido el mismo entusiasmo social en cuanto a las representaciones de género presentadas por estas producciones; algunos sectores de la sociedad se ha preocupado más por los valores entorno al trabajo honrado que puedan abalar estas producciones.

En Facebook existen dos portales al respecto con más de 2 mil seguidores². Uno se llama “No más narco-novelas, narco-series y narco-películas”, el otro es “No narco-novelas en RCN y Caracol²”, televisoras de Colombia. La discusión se centra en la posible apología del narcotráfico como actividad que genera una vida fácil y de muchas ganancias. Por su parte, Mario Fernando Prado³ columnista del diario El Espectador, refuta:

“Es inútil tapar el sol con las manos: en Colombia se da el narcotráfico como flor silvestre. Como en EU se dieron los westerns, como en Cuba el cine social o socialista. Cada país hace el cine con la temática que le es más afín y qué le vamos a hacer. Estoy en desacuerdo con lo de la apología del dinero fácil, que dicen fomentar las telenovelas que nos ocupan, porque el epílogo de estas producciones es fatal”, dice. (PRADO, 2012)

La relación de las sociedades con sus propios productos culturales, tiene una tensión intrínseca, y es que las sociedades no son homogéneas, los grupos sociales, bien sea determinados por región, o por clase social, o por género hacen lecturas particulares que terminan reflejadas en la aceptación o rechazo de algunos textos mediáticos.

² Las dos principales programadoras privadas en Colombia.

³ En: <http://www.elespectador.com/opinion/columna-364823-apologia>. Acceso: 8 de enero, 2013.

De lo que no cabe duda es de los cambios que las narco-narrativas provocaron en los seriados y telenovelas. Para Gustavo Bolívar⁴, autor de *Sin tetas no hay Paraíso*:

Sin tetas... fue la novela que empezó a convulsionar el panorama de la novela latinoamericana. Al notar el éxito, muchos canales se lanzaron a armar proyectos relacionados en el tema y el resultado ha sido un aumento considerable del rating en todos los países. (BOLIVAR, 2009).

Para el escritor esto ha afectado los paradigmas del melodrama tradicional, porque la gente estaba cansada de ver novelas de las que se sabía en qué iban a terminar desde el primer capítulo. “Estamos asistiendo al sepelio del esquema de la Cenicienta, al menos por un buen tiempo”, argumento Bolívar. (2009)

Considero que al enfocar el análisis en las representaciones de género, las innovaciones de las que habla Bolívar en cuanto a cambios de paradigma son relativas, por los menos en *Sin Tetas*, pues al profundizar un poco aparecen estereotipos ya existentes en novelas, y otros productos de la *cultura popular*, tal vez la gran diferencia es que su puesta en escena si es diferente, y las características antes adscritas a personajes puntuales, ahora pueden aparecer indistintamente en personajes buenos o malos. Es así, como las venganzas, o la autonomía sexual, o la determinación de la villana clásica, pueden ahora ser parte de las características de la protagonista, que de algún modo continúa macabramente vinculada a algún hombre para encontrar su lugar en el mundo.

De tal modo que el “*esquema de la Cenicienta*”, aun muestra señas de existencia, y la sola propuesta de trabajar con elementos antes no pertenecientes a las telenovelas, no es garantía de mudanzas paradigmáticas en las relaciones de género representadas.

Por otro lado, los principales cambios de los personajes protagónicos femeninos en las telenovelas colombianas, no aparecieron con las narco-narrativas, ya que desde aproximadamente quince años antes, algunas historias comenzaron a trabajar con mujeres trabajadoras, estudiosas, madres solteras, o divorciadas, en fin muchas otras representaciones que serán

4 Disponible en: <<http://enmacondo.wordpress.com/2009/04/30/gustavo-bolivar-moreno-sin-tetas-no-hay-paraíso-esta-noche-en-el-teatro/>>. Acceso en: 8 de enero, 2013.

presentadas más adelante, también en este capítulo, que evidenciaron cambios más sustanciales en torno de las representaciones de las mujeres en las telenovelas.

Los elementos e imágenes asociados a los hombres y a las mujeres en la telenovela son diferenciados. En ésta los hombres se presentan como seres poderosos, violentos, ricos y feos. Por su parte las mujeres, son jóvenes, bonitas, superficiales, consumistas, poco inteligentes, y de alguna manera víctimas. Al final de la trama solo ellas son punidas, dejando el claro mensaje de “*quien la hace, la paga*”, claro en un mundo recreado como masculino, que sería el mundo social de tráfico, realmente no “la paga” quien haga algo incorrecto, sino los más vulnerables que están en un mundo al cual no pertenecen, en este caso las mujeres.

De tal modo, que mi cuestionamiento frente a este *fenómeno* mediático, es sobre las ideas de hombre y mujer con la que trabaja *Sin tetas no hay Paraíso*, siendo la primera narco-historia llevada a la televisión. Para el “*senso*” común colombiano, a partir de estas historias televisivas todos los jóvenes ahora quieren ser traficantes, y todas las chicas quieren se pre-pago; sin embargo no es posible creer que estas figuras de la realidad nacional nacieron con *Sin Tetas*, ni hay datos empíricos ni estadísticos que sustenten algún tipo de crecimiento del mundo social del tráfico de drogas por causa de las narco-narrativas. Sin embargo, estas expresiones pueden no querer decir eso estrictamente, tal vez es la forma en que las personas expresan su inconformidad con un tipo de representación del que no se sienten que hagan parte, finalmente en Colombia, muchas más son las personas, numéricamente hablando, que viven a la margen de este fenómeno social; es decir son muchas más las personas, hombres y mujeres, que se levantan todos los días a trabajar o estudiar, que las que consiguen llevar las glamurosas rutinas mostradas en las narco-narrativas.

Sin embargo se hace necesario identificar algunas tensiones en este tema de investigación, porque los personajes, hombres y mujeres, del mundo social del tráfico drogas, tampoco son seres ficcionales, ni cayeron en paracaídas en la sociedad colombiana; de alguna forma, reproducen, subvierten, y caricaturizan representaciones, imágenes, y relaciones de género que ya existían en Colombia mucho antes del apareamiento del tráfico de

drogas. Ahora bien, las narco-narrativas generan tipos de representación de personajes que ya tienen un carácter de algún modo mítico para la gran mayoría de la sociedad, pero que de hecho existen. Se puede decir entonces, que las narco-narrativas producen una doble mitificación, ya que producen representaciones de figuras generadas en los discursos oficiales y populares, no de personas, por así decirlo, de carne hueso.

En este contexto, varias son entonces las cuestiones que me asaltan. Cuáles son los mitos de hombre y mujer que la narrativa de *Sin Tetas* reproduce? Qué sistema de pensamiento está detrás de la narrativa? Que intereses moviliza estas representaciones de hombres y mujeres propuestas por la novela? Estas figuras, femeninas y masculinas, realmente existen? o son productos discursivos de otras tecnología de género? Cuáles son las características culturales del contexto en el cual surge *Sin Tetas*? Como son movilizadas estrategias comunicativas de la novela, como texto mediático con especificidad semiótica, para producir significados específicos de género? Es posible contrastar el discurso televisivo, con otros tipo de discursos y fuentes? Cuáles son las negociaciones, trayectorias y capitales, de los personajes en la telenovela? Estas negociaciones, trayectorias y capitales, guardan coherencia con el discurso moralizante del escritor de la historia? “Podríamos añadir, en este contexto, tal vez, que la réplica a los significados culturales, es en todos los sentidos, tan importante como los otros proyectos feministas.” (BARRET, 1999).

De acuerdo con esto, mi propuesta para aproximarme a este texto mediático es el análisis crítico situado en el pensamiento feminista y su posición frente a la industria cultural tradicional, que reproduce estereotipos de mujer y construye representaciones a partir de ideales masculinos, nutriendo así dos fuentes de análisis por un lado la voz masculina como arquitecta de la representación de la mujer de Teresa de Lauretis, y por otra parte el concepto de mirada masculina de Jhon Berger y Laura Mulvey desarrollados en el estudio.

Sin Tetas no hay Paraíso, es un texto mediático que hace parte de un conjunto de telenovelas, libros y canciones sobre el tráfico de drogas. Con relación a las telenovelas y la idea de la representación femenina construida a partir de voces que evocan ideales masculinos, resulta interesante constatar

que revisando los títulos de estas producciones y sus creadores, la información encontrada confirma casi radicalmente la ausencia de participación femenina en la esfera de la producción de los textos televisivos, que complejicen la experiencia femenina representada. De la articulación entre las narco-novelas hasta ahora producidas en Colombia, sus tramas, y la participación de mujeres en la producción, se encuentran los siguientes datos, *Las Muñecas de la Mafia* (Canal Caracol, 2009) escrita por Juan Camilo Ferrand; *Rosario Tijeras, Amar es más Difícil que Matar* (Teleset para Canal RCN, 2010) Basada en el libro Rosario Tijeras del escritor Fernando Franco y en su versión televisada dirigida por Carlos Gaviria, y producida por Juan Pablo Posada; y *La Mariposa* (FOX y RCN, 2012) Producida por Diego Mejía Montes y dirigida por Lilo Vilaplana.

Solo fue encontrada una narco-novela protagonizada por una mujer y titulada *Correo de Inocentes*, y en donde aparecen mujeres en puestos de destaque de la producción; esta historia televisada fue dirigida por Clara María Ochoa y los guiones fueron escritos por Ana María Londoño, cuenta la historia de una mujer profesional que en la búsqueda de dinero para un tratamiento médico para su hija decide irse como “mula” (correo humano) a los Estados Unidos, llevando cocaína. Sin embargo es detenida en México, donde tiene que pasar una pena de ocho años; en la cárcel decide estudiar derecho y así ayudar a las “mulas” transportadoras de drogas.

Las primeras historias señaladas trabajaron todas con mujeres hipererotizadas y dependiente financieramente de los hombres de la historia. *En Rosario Tijeras y en La Mariposa*, las protagonistas no muestran esa dependencia financiera, ya que son representadas haciendo parte del negocio de las drogas, sin embargo en los dos casos son mostradas a partir de su belleza física y de la tentación que representan para los hombres, tanto traficantes como policías.

La obstinación en reiterar esta figura femenina asociada al cuerpo como objeto de erotización, esconde como posibilidad de debate público otras posibilidades de participación femenina en el mundo del tráfico de drogas, como las presentadas en el texto: La mujer en el “Narcomundo”. Construcciones tradicionales y alternativas del sujeto femenino, en el que Liliana Paola Ovalle y Corina Giacomello (2006) realizan un mapeamiento de los escenarios de la mujer en este contexto, desde el cual identifican muchas

otras posibilidades, tales como las madres, esposas e hijas estigmatizadas, las trabajadoras, las mujeres presas, y las mujeres víctimas de violencia física.

Inspirada por esta información y las relaciones de género y representación que sugiere planteo la idea de que Catalina, protagonista de la telenovela, es una representación fragmentada de mujer, ya que carece de coherencia y complejidad. Dicha fragmentación ocurre porque la historia de su abyección, primero física ya que su cuerpo es rechazado, y luego moral al caer en la práctica de la prostitución, es realmente contada por una voz masculina que se esconde detrás de ella, y es la voz de Gustavo Bolívar, su creador. La ausencia de una narrativa propia, profundiza los discursos y reproduce las instituciones de poder.

Esta hipótesis es trabajada a la luz del pensamiento de Teresa de Lauretis, y su visión del cine, y en este caso la telenovela, como tecnología de género, destinada a la reproducción de instituciones y jerarquías (LAURETIS, 1989). Desde esta perspectiva la representación de la mujer es una formación discursiva masculina, en la cual la mujer está ausente como sujeto y cautiva como representación a través de la negación al acceso a la palabra, como en la ciudad de Zobeide, en *Sin Tetas no hay Paraíso*, la mujer está particularizada “en una orden natural y social: desnuda y ausente, cuerpo y signo, imagen y representación” (LAURETIS, 1993).

Esta noción es la base de este trabajo, sobre la cual se identifican en la historia de *Sin Tetas*, instituciones, jerarquías y significados de género que se reproducen capítulo a capítulo, tales como la relación dicotómica entre Mujer-cuerpo Vs Hombre-cerebro; o el estereotipo de la mujer tentación asociada a que ella es un cuerpo; o la clásica división entre mujeres buenas y malas. Todo esto dentro de un complejo social de pensamiento llamado El complejo del Honor la Vergüenza encontrado en los trabajos de Virginia Gutiérrez (1963- 88), así como en los tres tomos de la Historia de las Mujeres de Velázquez (1995). Este complejo, de tradición antropológica, dividió radicalmente a las mujeres entre las mujeres de la casa, cuya sexualidad estaba protegida por los hombres, y el resto de mujeres, categoría más amplia en cuyo fondo profundo están las prostitutas, personaje con el que la telenovela trabaja.

La útil perspectiva de Lauretis, está basada en la percepción de la mujer como otro, y no como un sujeto con voz y narrativa propia, otro cuya

representación satisface a un sujeto masculino, una voz universal; pensamiento pionero de Simone de Beauvoir (1948-49).

En esta perspectiva, el objetivo de esta investigación es el saber, entender e indagar cómo se construye la noción de hombres y mujeres en la telenovela *Sin tetas no hay Paraíso*. De donde vienen los discursos detrás de esa construcción. Que significados anteriores de género son reiterados en la historia televisiva. Y como los destinos y trayectorias de los personajes vehiculan destinos normativos de ser hombre y mujer en el contexto colombiano.

Debo admitir que cuando decidí trabajar con esta novela comencé a preocuparme por intentar encontrar la información que me confirmara los padrones culturales que yo, como mujer colombiana de la capital, creía conocer de las mujeres de la ciudad en donde ocurre la trama televisiva, Pereira. Crecí escuchando, desde bromas hasta información oficial, sobre los niveles de prostitución y supuesta “facilidad sexual” de las mujeres pereiranas; también comencé a recordar como en todas las series y novelas en la que había una prostituta ésta hablaría con acento pereirano. De hecho mis primeras búsquedas confirmaron un poco toda esta información, con relación a los índices de prostitución de esta ciudad.

Fue solo a lo largo la investigación, que percibí que mi investigación estaba en el campo de lo discursivo, de la simbolización y la representación, de la importancia de las palabras (BARRET, 1999).

Es por eso, que siguiendo en el camino de los discursos y las representaciones, y con el objetivo de ver otros textos de simbolización y representación de las experiencias femeninas, decidí aproximar la historia de Catalina a las historias de mujeres encontradas en un texto etnográfico sobre mujeres en Colombia. A mi ver, la investigación etnográfica está dentro de las propuestas investigativas que se preocupa con las cosas, con la materialidad de la existencia; es por eso que mi interés al usar la etnografía: *El Espejo Roto, Ensayos Antropológicos sobre los Amores y la Condición Femenina en la ciudad de Cali* (2003), no es buscar verosimilitud en la historia televisiva, pues no fui yo quien hizo la etnografía. A través del texto etnográfico busco otros significados y representaciones sobre las mujeres en Colombia, que sean

mucho más justos con sus experiencias reales, ya que “el lenguaje tiene el poder de construir, no apenas de expresar significados” (BARRET, 1999).

La lectura que realizó sobre el texto televisivo, es presentada en la última parte de este estudio, en la cual escogí algunos personajes masculinos que se *crucan* en la vida de Catalina, y a través de los cuales es posible ver la dinámica de tensiones y negociaciones con figuras masculinas, en la experiencia de la protagonista. Algunos de estos personajes no son centrales en la trama en general, no son protagónicos y de hecho dos de ellos aparecen solo en los dos últimos capítulos. Sin embargo el análisis realizado sobre este texto en particular toma como base la noción de campo y capitales de Bourdieu. Esta historia guarda profundos binarismos, que reflejados en sus masculinidades produce personajes principales muy homogéneos, es decir los “grandes hombres” en la vida de Catalina son en su mayoría traficantes, con características muy similares. Es por eso que en la búsqueda de capitales, que dieran cuenta del carácter multifacético del mundo social de tráfico, que no se reduce a traficantes y acompañantes o pre-pago, profundice en hombres de distintos campos como la medicina, de estas la estética y la clínica, la policía, y claro el tráfico de drogas también; con el fin de identificar los capitales desiguales con que se establecen las negociaciones entre los hombres y Catalina. También en esta sección, y a partir de los conceptos de sujeto, agencia y deseo de Butler, tomo algunas frases, expresiones y sentencias para determinar la trayectoria de la protagonista, y ver como a partir del lenguaje explícito del habla el sujeto-Catalina fue evolucionando en la historia ficcional.

Con una propuesta de lo macro a lo micro, la idea en este primer capítulo es la de entender los diferentes sistemas de representación que entraron en juego inicialmente, -y dentro de esto, tensiones, negociaciones, intereses, y estrategias-, para que surgiera *Sin tetas no hay Paraíso*. Así, relaciones de género en Colombia, medios de comunicación, tráfico de drogas y narcounarrativas; son abordados como sistemas de representación y producción de sentido de género y de relaciones de poder. A partir de la aproximación a dichos sentidos y relaciones, creo es posible ahora si aproximarse a la telenovela, a sus personajes, historias y tramas, para así llegar al objetivo propuesto en esta investigación, que es saber cómo fueron construidas las representaciones de hombres y mujeres en *Sin tetas no hay*

Paraíso, en que mitos culturales estas representaciones se sustentan y cuáles son los posibles efectos discursivos de esta representación.

1.1 MEDIOS DE COMUNICACIÓN: TRAYECTORIAS Y ABORDAJES.

Con el fuerte crecimiento y apareamiento de nuevos textos culturales que pretendían llegar a un mayor número de personas, así como con la articulación de nuevos actores en los procesos de producción que frente a las nuevas necesidades de una cobertura mucho más masiva en términos numéricos, exigía una mayor movilización de capitales, intereses y estrategias; surgieron también algunas voces que pretendían dar una lectura crítica a este nuevo y creciente fenómeno cultural, acelerado a partir de los años 40 y 50 del siglo XX.

Los estudios críticos en comunicación fueron inaugurados con la escuela de Frankfurt, que con el bagaje teórico del marxismo combino importantes conceptos ya trabajados por el materialismo histórico, como el de industria, producción, consumo e ideología. Los frankfurtianos comienzan su actividad intelectual a finales de la década de los 20s con la fundación del instituto de Frankfurt, y la extienden hasta mediados de los 60 e inclusive 70. El proceso de industrialización de la cultura producida para las grandes masas así como los imperativos comerciales que hacían parte de este sistema, fue denominado por esta escuela de pensamiento como industria cultural.

La noción de industrial cultural fue desarrollada por Theodor Adorno quien pretendió explicar el proceso de la transformación de las obras de arte en objetos de placer y consumo momentáneo. Para la Escuela de Frankfurt el uso de los productos culturales solo como fuente de gratificación y consumo era sintomático de una sociedad en decadencia, que se reproduce y reproduce todo bajo el esquema de transformación en mercancía, estandarización y masificación. En sus palabras: “La diversión es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscada por quien quiere sustraerse al proceso de trabajo mecanizado para poder estar de nuevo a su altura en condiciones de enfrentarlo” (HORKHEIMER; ADORNO, 1994).

De tal modo que los productos de la llamada industria cultural legitimarían ideológicamente las sociedades capitalistas (KELLNER, 2001),

para, consecuentemente reproducir sus valores y lógicas, como la alienación del individuo en el contexto del sistema capitalista.

Años más tarde, pero igualmente en la línea crítica de análisis, el pensamiento feminista de los años 60 y 70 realizó su lectura a la reproducción de las instituciones patriarcales como la familia, la religión, y los papeles sociales, entendidas como instituciones del capitalismo, que circulaban en la sociedad a través de los textos mediáticos. Básicamente la crítica feminista apuntó a la idea de que dichos modelos presentados estaban comprometidos ideológicamente con el modelo de sociedad vigente y la dominación patriarcal. Una de las críticas fue hecha frente al hecho que las figuras de mujeres presentadas en los medios, no correspondían a mujeres reales de acuerdo con su presencia y participación en la sociedad. Esta crítica a los medios estaba influenciada por la crítica ya realizada por la Escuela de Frankfurt; según Eloisa Buarque de Almeida: “implícita esta en este raciocinio una noción de que los *mass media* influenciarían directamente las actitudes y percepciones de las audiencias, construyendo una visión de mundo que reforzaría estereotipos negativos” (BUARQUE DE ALMEIDA, 2002). Visión frankfurtiana en donde las audiencias serían interpretadas como masas homogéneas susceptibles de alienación.

A partir de una mudanza de percepción de la instancia de recepción, en donde el reconocimiento de las audiencias se hace a partir de su diversidad y pluralidad, y atendiendo a la diversidad de culturas y subjetividades; desde una posición marcadamente diferente, surge en el contexto político y social de los años 60s los llamados Estudios Culturales Británicos que abordan la cultura desde una perspectiva mucho más interdisciplinar de que sus antecesores frankfurtianos; sobre esto es importante dejar claro que aunque las características más generales de los estudiosos de Frankfurt son su singular lectura del marxismo y su visión crítica a la sociedad, no todos coinciden en las conclusiones, tal es el caso de Walter Benjamin quien marca una distinción con las posiciones de Adorno y Horkheimer, teniendo una visión mucho más optimista frente a las nacientes técnicas de reproducción de los productos culturales, u obras de arte, ya que posibilitar el acceso de las masas a libros, música, diarios y películas, podrían vehicular ideas políticas de emancipación y no necesariamente conllevar a la alienación.

Volviendo a los Estudios Culturales Británicos, pionera de muchas otras escuelas de pensamiento en el mundo, la cultura fue situada en las dinámicas de producción y reproducción social, analizando las formas culturales no solo bajo la óptica de dominación, también como de resistencia y lucha (KELLNER, 1995). Es decir los productos culturales entendidos como potencializadores tanto de la reproducción social como de la subversión y resistencia.

El punto central es que subvierten la distinción entre la alta cultura y la baja cultura –como la teoría posmoderna y la escuela de Frankfurt– y así, valorizan formas culturales como el cine, la televisión y la música popular, dejadas al lado por los abordajes anteriores” (KELLNER, 1995, p, 49).

Considerar los productos culturales de los *mass media* como dinamizadores de resistencia, implicó un reconocimiento de actores y procesos antes no contemplados en el proceso de comunicación masiva. Es por eso que dentro de esta propuesta los estudios de recepción se tornan importantes dentro de las investigaciones sobre productos culturales, porque esto representaba un dislocamiento del objeto de investigación y un replanteamiento de los sujetos involucrados en el proceso de comunicación. La pregunta central que moviliza los estudios de recepción es saber cómo las audiencias participan en la producción de sentidos de un texto mediático a partir de interpretaciones propias.

Con esta herencia, pero ya marcando un camino diferente, las pensadoras de la crítica feminista han desarrollado una lectura de los productos mediáticos propia, que además de considerar la esfera de la producción, también se preocupa con la recepción, pero manteniendo con cierta firmeza la idea de la reproducción de las instituciones vehiculadas por los textos mediáticos, visión heredada de la Escuela de Frankfurt.

Entender la circulación de la información a través de los *mass media*, como comunicación, marca una importante precedente, pues es ver en cada uno de los actores involucrados, interlocutores y dinamizadores de proceso complejo comunicativo. En este proceso de problematización de los procesos comunicativos que se establecen en la producción y consumo de los medios de comunicación masivos; Stuart Hall (1980) identificó dos momentos en el proceso de comunicación, el primero cuando el mensaje es construido por la

producción desde la industria cultural, al que llamo de codificación (encode), y un segundo en que el mensaje es recibido y apropiado por quien “consume” el producto, que es el momento de decodificación (decode). El análisis de Hall reconoce un complejo proceso dividido en etapas, actores y momentos, bien diferente al tradicional unilateralismo de la Escuela de Frankfurt.

Desde la perspectiva feminista y en el marco de los estudios culturales, como referencial teórico y metodológico, M.E. Brown desarrolla uno de los trabajos de mayor reconocimiento en esta área, a partir de la teoría del “discurso femenino”, según el cual las mujeres establecen sus lecturas emancipadoras en el seno del proceso dialógico desde donde interpretan conjuntamente la telenovela.

Considerar la telenovela como objeto de estudio académico, y aproximarse a la posibilidad emancipadora de las mujeres al interior del espacio doméstico es posible en gran medida a las rupturas iniciadas por los estudios británicos y su reconocimiento de que las audiencias, hasta ese momento vistas como alienadas en ocasión a su clase social, tienen un nivel de autonomía en su relación con los procesos de comunicación además del reconocimiento de algunos textos mediáticos populares, tales como las telenovelas, objetos legítimos de investigación académica. Las audiencias feminizadas, por su asociación con la pasividad, el hogar y la afectividad irracional, que de alguna forma debían ser salvadas por el racional pensamiento marxista, escondía una lógica de división dual anterior al estudio mismo de la industria cultural. Los grandes avances en las propuestas teóricas de los estudios culturales se encuadran en una mudanza de paradigma mucho más global en el campo de las ciencias humanas, y es en el reconocimiento de este gran “otro” que está detrás de lo masivo, como sujeto de construcción de sentido y conocimiento y no solo como objeto de investigación y análisis. Ese “otro”: mujeres, inmigrantes, negr@s, latin@s, niñ@s, que dota de sentido el mensaje mediático a través de otra racionalidad mucho más emotiva, antes no contemplada como posibilidad confiable de acción colectiva, ni mucho menos política.

1.1.1 La tradición latinoamericana de los estudios de recepción

La recepción es el abordaje metodológico por excelencia en los estudios multidisciplinares sobre comunicación de masas en América Latina, y se da a partir del reconocimiento del receptor como sujeto, mudando un antiguo paradigma basado en un emisor genérico (emisoras, canales, redes) y un receptor específico decodificador y consumidor de superficialidades (SOUZA, 1995).

Es posible identificar momentos distintos en el status del reconocimiento de este sujeto en los estudios sobre medios en América Latina, que obedecieron a los momentos políticos del continente; no es posible afirmar que sean lineales, pero sí que guardan mucha coherencia con el contexto.

Un primero momento, se dio en los años 60s con la expansión de los institutos de opinión pública y de publicidad que operaban en los Estados Unidos; este modelo de corte funcionalista priorizó el estudio del comportamiento y la identificación de hábitos y estímulos para el consumo.

Posteriormente, con la aparición de la teoría de la dependencia, el tema del desarrollo comienza a ser central en las ciencias sociales de América Latina. La relación de los llamados países centrales con los llamados periféricos, desde el punto de vista de las investigaciones, no contempla solo lo económico o político, también las relaciones culturales. Es posible afirmar que en este punto hay un resurgimiento de ideas de tradición frankfurtianas en el continente, en la relación de los medios con el sistema capitalista y sus consecuencias ideológicas, no obstante en este contexto ya comienza a aparecer la noción de resistencia, que sería clave para el posterior desarrollo del estudio de mediaciones en telenovela.

Con la mudanza de status del telespectador a la condición de sujeto, las investigaciones entonces se encaminaron hacia la condición y desarrollo de esa subjetividad. La dificultad, hasta ese entonces, de localizar al sujeto en la trayectoria anteriormente narrada, fue abordada desde el campo del placer y las emociones, las visiones según las cuales el mundo debe ser direccionado para el fluir y el placer de vivir, el cambio de perspectiva entonces es el de percibir que: “el receptor es una figura que se confunde a veces con el consumidor social, y a veces con un descubridor de sí mismo” (FERNANDES MEIRELLES, 2009).

Ese punto del placer es un tema central de discusión de Jesús Martín Barbero, referente importante en los estudios sobre medios en América Latina, con el pensamiento de Adorno, ya que para este último el placer artístico es un concepto que debería ser abolido pues es solo fuente de confusión y de trivialización de la experiencia humana. A partir de ese desencuentro entre Frankfurt y Barbero, este último desarrolla su argumentación que vincula el placer a la resistencia del pueblo, de las masas marginalizadas y de la propia cultura popular latino-americana.

Esta visión estimuló muchas investigaciones en la dimensión de lo cotidiano, y en la interacción entre comunicación y cultura, y un entendimiento de esta última como algo que se ejerce al interior de las prácticas en la que se atribuyen las significaciones, mediadas por las fantasías, valores y deseos de los/as receptores/as, es decir en el “amplio imaginario social de los sujetos” (FERNANDES MEIRELLES, 2009).

1.1.2 Estudios sobre representación

Los estudios sobre representación han mostrado una prevalencia mucho mayor en Europa y Estados Unidos que en América Latina, quien fue mucho más influenciada por los estudios de recepción sobre la perspectiva de las mediaciones. Por otra lado, y considerando que la telenovela es un producto cultural básicamente latinoamericano, los estudios sobre representación se enfocaron primordialmente en el análisis de películas en la industria del cine, y después en el análisis de las *soap operas* norteamericanas e inglesas, mostrando variables analíticas en relación a las particularidades de cada contexto y a los intereses particulares de cada perspectiva analítica; como en el caso de los estudios de género.

En esta perspectiva analítica, tal vez el principal nombre de esta evolución es el de Gerathy (1995) que en los años noventa presentó un tipo de análisis diferenciado de “aquel lingüístico-psicoanalítico de Modleski (1982) y de la Teoría de Screen” (GOMEZ PUERTAS, 2005), cuestionando la concepción y representación de uno de los principales estereotipos de representación femenina, la tradicional figura femenina de la “madre ideal”. La propuesta analítica de Gerathy (1995) se concentra en el análisis de las

estructuras narrativas formales. Metodológicamente comienza por hacer la diferenciación en la historia ficcional de, por un lado la esfera pública en donde generalmente son recreados el ámbito laboral, los largos viajes o la vida política; y por otro lado, y como eje fundamental del análisis, realiza una identificación de la esfera privada, generalmente de carácter familiar y afectivo. Esta estructura familiar sería la responsable por dar sentido a las acciones de los personajes. Es así como se plantea una lectura del serial y la representación de las competencias femeninas tradicionales de gestión de la esfera personal, sobre la base de la identificación de personajes concretos en situaciones y espacios concretos.

Sobre este esquema Gerathy, propuso abordar los límites de género, que “se desdibujan poniendo en peligro el placer femenino cuando se abordan nuevas temáticas” (GOMEZ PUERTAS, 2005). Contrariamente a las tendencias feministas de tradición frankfurtiana, que llaman la atención para una representación mucho más realista de la mujer así como de sus experiencias, para Christine Gerathy, son los personajes femeninos más idealizados y más fantásticos, los que ofrecen una mayor posibilidad de juzgamiento y reflexiones sobre los valores familiares y sobre el modelo patriarcal para las mujeres que son público de estas historias televisadas.

Esta lectura de las *soap opera* todavía se da en torno a asociación del romance y de las emociones con el mundo femenino, que aunque puede contener un potencial emancipatorio, esta disociado del mundo masculino relacionado con la calle, y no con el espacio doméstico en el cual los contenidos de las *soap opera* son debatidos.

En los estudios sobre representación de raza, clase y género son muchos los nombres y áreas de interés, que fueron encontrados. A continuación mencionaré sin profundizar los que más aparecieron en la revisión bibliográfica, así como los objetos de análisis desarrollados por cada una de estas personas. Antes es importante ver que la mayoría de trabajos encontrados son justamente sobre *soap operas*, en especial americanas, muy por encima de las telenovelas latinoamericanas, que como ya fue anotado son más analizados desde la perspectiva de las mediaciones y los estudios de recepción.

Así, sobre la representación de gays y lesbianas en los seriales televisivos norteamericanos son ampliamente reconocidas las investigaciones de D. Clark. Por el lado de las representaciones étnicas y de identidad nacional fueron encontrados los nombres de Griffiths y Rofel; En cuanto a la representación de la raza y la etnicidad, Bramlett-Solomon y Farwell; ya Stempel aparece como una referencia por su estudio sobre la representación de la paternidad.

En América Latina varios nombres están vinculados a los estudios de representación ahora si sobre telenovelas. Temas como la identidad nacional, y las problemáticas sociales han despertado el interés de los estudios en representación, siempre manteniendo un carácter más interdisciplinar, la mayoría de estudios fueron norteados por dos aspectos, primero la representación de la problemática social en novelas de tipo realista, y por otro lado el marcado interés educativo en las investigaciones críticas de representación, lo que llevo al desenvolvimiento de concepto del entretenimiento al sur del continente americano.

Un nombre importante en las investigaciones de representaciones en América Latina es el de Martha Ortega, para quien los seriales de ficción son producciones culturales que representan comportamientos demográficos. Para esta investigadora, los sujetos de la instancia de producción encargados de determinar los temas y la trama concreta en cuanto a personajes, situaciones y desarrollo, se nutren de nuevas tendencias demográficas y culturales del mundo real; esta autora señala que la telenovela es el producto cultural ficcional que más refleja los cambios sociales, así:

El mundo de la telenovela es un micromundo simbólico y como ficción hay una sobrerrepresentación de todos los ingredientes emocionales. Teniendo en cuenta la gran importancia de los temas personales y familiares en este tipo de producción, ingredientes imprescindibles de las telenovelas, la presencia de cuestiones relativas a los cambios sociodemográficos y en las relaciones de género está garantizada. (ORTEGA, 2006, p. 5).

La propuesta de análisis de esta autora se encamina en el reconocimiento no solo de la importancia de las telenovelas como producto cultural para nuestros pueblos así como en su relación entre la realidad y la ficción; sino también en la capacidad concretamente interventora de la telenovela en mudanzas modernizadoras de la sociedad. El llamado social

merchandising es una propuesta en ese sentido, pues se enfoca en la idea de introducir verdaderas campañas sociales en las tramas ficcionales, tales como drogadicción, violencia intrafamiliar, y control de natalidad.

Por otro lado, y dotando al texto de una mayor importancia, están las investigaciones de inspiración semiótica, quienes priorizan la textualidad del producto como elemento clave en el proceso de producción de significado, aunque sin considerarlo el único. Para la semióloga Elizabeth Bastos Duarte, la importancia de esta propuesta teórica y metodológica radica en que:

La televisión no solo pauta lo que es realidad, también la reduce al discurso, manifiesto en textos que se construyen en la interrelación de diferentes sistemas intersemióticos e interdinámicos. Solamente aceptar ese carácter inequívocamente discursivo de la televisión puede, a mi ver, traer luz a muchas de las cuestiones más polémicas actualizadas por este medio. (BASTOS DUARTE, 2004, p. 11).

Llevando en consideración la clásica división entre producción, medio y recepción, esta corriente se preocupa por profundizar en el medio, sin desconocer la importancia de las otras instancias, pero si reconociendo una falta de investigación sobre el producto en sí mismo, con el fin de dar más consistencia en el conocimiento que se tiene sobre el modo de funcionamiento de los medios en el formato de telenovela. Bastos Duarte (2004) habla de la relación de interdependencia entre las instancias y la dificultad en la separación de estas en el análisis, para ella la semiótica cuenta a su disposición con un arsenal tanto teórico como metodológico que sirven de apoyo en investigaciones en cualquiera de las otras propuestas teóricas.

Este tipo de propuesta analítica está más en el campo de los estudios en comunicación; sin embargo cada vez reflejan más una interdisciplinariedad tanto en la teoría como en la metodología. Para Hall “la representación es la producción de sentido a través del lenguaje” (HALL, 1997), es así como una lectura crítica e investigativa de un texto audiovisual, aun desde la semiología, es también una otra forma de dotación de sentido, el investigador esta siempre en la instancia de la recepción, sin embargo desde una recepción en donde el sentido del producto será dado a partir de otros elementos. La semiología entonces se vale de los signos que constituyen ese lenguaje, codificándolos y traduciéndolos a conceptos inteligibles a la misma lectura crítica de la obra.

Esta perspectiva metodológica logra superar las nociones universalistas de la semiología clásica que pretendían estudiar el lenguaje con la precisión de las ciencias exactas, por el contrario trabaja con el reconocimiento que el lenguaje, en este caso telenovelístico, está sometido a reglas, pero no como un sistema cerrado reducible a elementos formales y auto-referentes (HALL, 1997). Y que esas reglas también pueden ser objeto de análisis sociológico ya que revelan una parte de un discurso mayor en términos de relaciones, negociaciones y poder.

1.2 LA TELENOVELA

Es posible afirmar que las telenovelas son un objeto de estudio que en el área de las ciencias sociales aún permanece inexplorado en todas sus posibilidades de profundización académica. En el reconocimiento bibliográfico adelantado encontré una suerte de sentimiento colectivo de investigadores e investigadoras, frente a un tipo de prejuicio en los círculos académicos más tradicionales, y la consecuente negación en encontrar en este tipo de programas televisivos todo un universo de posibilidades de conocimiento articulado a otros importantes objetos y perspectivas de análisis, como las relaciones de género, la ciudadanía, el consumo, la identidad y un infinito número de posibilidades de articulación intelectual.

No obstante el conocimiento sobre telenovela se ha producido desde varias disciplinas, principalmente desde los estudios de la comunicación, y sus grandes contribuciones en análisis semiológicos y de contenido; y también desde la sociología con sus estudios sobre representación y recepción. Sin embargo son pocos los estudios realizados con una visión interdisciplinar que abarque todos los momentos del proceso comunicativo, desde un arsenal teórico y metodológico más amplio y creativo.

Otro elemento muy importante de reconocer cuando se habla de telenovela es su carácter latinoamericano. La telenovela, como será visto a continuación, es una narrativa que nació en América Latina, y gran parte del acercamiento que se haga a esta es también una aproximación a los países latinoamericanos, a sus lógicas, valores y narrativas; así como a su forma de organizar el tiempo, de hablar de amor, de sus pasiones, de sus ideas sobre el

bien y el mal, y sobre el castigo y la recompensa. La oralidad melodramática existente mucho antes de la televisión, constituye la base histórica y cultural de este producto millonario de exportación en nuestros países.

1.2.1 Telenovela y melodrama: una historia compartida

Para entender el origen de la telenovela, lo más importante es remitirse al origen mismo del melodrama, matriz de narración que en América Latina particularmente envuelve, a través de la forma telenovela, los relatos ficticiales con la vida cotidiana de la mayoría de personas:

Jesús Martín Barbero es un pionero en considerar el melodrama como fundamental para este género, basado en investigaciones empíricas en México, Brasil y diferentes ciudades de Colombia. Esas investigaciones publicadas en Cali, Colombia, confirman los descubrimientos hechos por Barbero en sus primeros estudios. El aspecto derrochador y la emoción exagerada de las telenovelas parecen representar la necesidad de quebrar la rigidez de la vida cotidiana, tan marcada por el comercialismo y el anonimato. (MAZZIOTI, 1996, p. 47).

El melodrama tiene su origen en el espectáculo popular constituido en los relatos provenientes de la literatura oral, en especial los que hablaban de historias de miedo, de misterio y terror, y que se presentaban en las calles de Inglaterra y Francia en el siglo XVII, ya que los teatros oficiales estaban en ese momento reservados para la aristocracia y aun naciente burguesía. Solo después de la Revolución Francesa a finales del siglo XVIII, esta especie de narrativas que hablaban de la vida del pueblo y de su cotidianidad, es oficializada por la entrada del pueblo en la escena tanto en la vida real como en la narración. Al respecto Jesús Martín Barbero apunta:

Las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante la revolución exaltaron la imaginación y exacerbaron la sensibilidad de unas masas populares que podían finalmente darse el gusto de poner en escena sus emociones. E para que estas pudieran entenderse el escenario fue lleno de cárceles, de conspiraciones y de condenaciones a muerte, de inmensas desgracias sufridas por víctimas inocentes y de traidores que al final debían pagar por sus traiciones. No es ese, por casualidad, el mismo sentido de la revolución? (BARBERO, 1999, p. 24).

Es así como el melodrama nace, como el reflejo de una consciencia colectiva en que el pueblo se manifiesta de diferentes formas, todas repletas de

emociones y de grandes conquistas, en un momento en donde la racionalidad burguesa manifestaba “el control sobre las emociones” que solo eran permitidos en la escena privada (BARBERO, 1995). Y es a través de la escenificación que el pueblo aprehende. Valiéndose del desarrollo industrial del siglo XIX y el apareamiento de los periódicos que en la búsqueda de sumar lectores, introducen temas de la vida cotidiana con el fin de atraer la atención de un pueblo que acababa de comenzar a alfabetizarse. De tal modo que temas como el crimen, las crónicas paganas y el romance folletín fueron puestos siempre en espacios separados de los demás. Así, la novela publicada de forma seriada aparece por la primera vez en 1893 cuando el periódico francés *La Presse* publica una historia de Balzac (ORTIZ, 1989).

Lo que encuentro interesante de esta revisión historia, es descubrir que el melodrama no nació femenino, nació popular. De hecho como Barbero relata, fueron las pasiones políticas y la revolución los detonantes de una explosión creativa popular. Tal vez por el hecho de surgir en el siglo XIX, en el crecimiento y consolidación del proyecto iluminista, en el cual se está levantando la idea del sujeto racional, y en oposición “otro” que tienen muchas caras, ya que es popular, emocional, poco ortodoxo en sus expresiones culturales, para finalmente ser reducido al “otro” femenino, es la asociación del lenguaje melodramático con la mujer; es como si ese gran “otro” tan abstracto por su diversidad, fuera asociado al final, a una figura única: la mujer.

Rápidamente el folletín, que en palabras de Martín Barbero (1999) es el primer texto que es escrito en formato popular de masas, pasa a ser de interés comercial, al conseguir mantener los intereses del público y de esta forma garantizar el aumento del número de suscriptores, que incorporando la masa del pueblo alimentará el melodrama y se tornará en el principal componente de las matrices de la telenovela.

Es la telenovela entonces un texto situado como un género dramático que nació en el folletín francés del siglo XIX. (MELO, 1988). Existen varias definiciones que, presentando una cierta unidad en cuanto a sus orígenes, se diferenciarán apenas en aspectos puntuales que cada autor o autora tuvo interés en desatacar, pero considerando el melodrama siempre como elemento sobre el cual hay consenso.

Sin embargo además del melodrama reflejado en las historias de amor y odio presentes en las narrativas de las telenovelas, la serialidad es otra de sus importantes características, sobre todo en el juego con él o la televidente, y el conjunto de expectativas cuando una escena es cortada en su mejor momento, y quien está del otro lado de la pantalla tiene que esperar más un día para saber el desenlace, para así al final del capítulo caer de nuevo en el juego del encanto de una historia inconclusa.

Y esa inconclusión ejercida en una oralidad ya existente en un continente que cuenta sus historias a los pocos, es para Martin Barbero uno de los motivos del desarrollo de las telenovelas como producto cultural latinoamericano, para Barbero:

La ligazón de la telenovela con la cultura oral le permite explotar universo de las leyendas de héroes, los cuentos de miedo y de misterio que desde el campo se han desplazado a la ciudad – a unas ciudades ruralizadas al mismo tiempo que los países se urbanizan, en forma de literatura de cordel brasileña (hoy vertida al formato de comic o fotonovela), de corrido mexicano (que canta las aventuras de los capos del narcotráfico) o de vallenato colombiano (esa retórica hecha de recados cantados que las gentes se mandan de un pueblo a otro). (BARBERO, 1992, p. 30).

Justamente en esa multiplicidad de elementos particulares nacionales que de alguna forma consiguen dialogar entre sí, que se desarrolla en nuestros países el producto cultural llamado telenovela, con una particular importancia en México, Brasil, Colombia y Venezuela.

Sobre el melodrama Meyer (1982) afirma que es la narrativa de la exageración, también de la paradoja de un registro ético en donde la diferencia de clases, como la desigualdad política y los dramas del amor, son las expresiones ejemplares de situaciones que revelan vicios y virtudes. El principal objetivo de este género es provocar la emoción de los espectadores, el miedo, el llanto, la compasión, la risa, la rabia, la expectativa (MAZZIOTI, 2006). Es así como la dramatización se convierte en una de las técnicas más reconocida de la televisión. La imagen y texto de un acontecimiento o situación, generalmente en el campo de lo cotidiano, debe lograr captar sobre todo la emoción del público, mucho más que su atención, pues es en la fuerza del texto, visual y oral, que las situaciones presentadas parecerán próximas de la vida de los espectadores y espectadoras.

Cronológicamente, el origen de la telenovela en América Latina se sitúa en los años cincuenta, década en la que en la mayoría de países del continente también estaba llegando la televisión. Como fue ya fue dicho, las radionovelas que a su vez nacieron con las lógicas del folletín portaron dos de las principales características de estas historias, la serialidad y la narrativa melodramática. La telenovela es un género de la industria cultural, sobre esta noción Nora Mazzioti cita:

Parece ser una categoría abarcadora, capaz de clasificar una serie bastante diversificada de elementos, y servir como eslabón que liga los diferentes momentos de la cadena que une espacio de producción, ansias de los productores culturales y deseos del público receptor. (BORELLI, 1991 apud MAZZIOTI, 1993, p. 26).

Y como todo producto cultural es absolutamente dinámico y objeto de redefinición social. Sin embargo es interesante percibir que tal vez los dos trazos invariables en el tiempo son los anotados arriba, la serialidad y el melodrama.

La serialidad marca el tiempo de la cotidianidad, Martín Barbero señala: "Mientras en nuestra sociedad el tiempo productivo, el valorado por el capital es el tiempo que "corre " y que se mide, el otro, del que está hecha la cotidianidad es el que se repite y está conformado no de unidades contables sino de fragmentos."

La rutina de la televisión entonces ayuda, o mejor, insiere una organización del tiempo cotidiano que se repite y se fragmenta todos los días. La estética de la repetición (BARBERO, 1992; MAZZIOTI, 1993) desde la cual se percibe la tensión entre lo idéntico y lo que va variando, es un lenguaje que el telespectador y la telespectadora dominan, y que permite transitar entre las historias televisivas sin perderse (BARBERO, 1992).

1.2.2 Telenovela colombiana

Las telenovelas también son fenómenos nacionales y su internacionalización depende en gran medida de ser vendida con una marca propia, es decir con una identidad o rasgos definitorios que identifican los estilos nacionales (MAZZIOTI, 1993).

De tal modo que una importante marca identitaria de la telenovela colombiana es la característica de recrear tanto hechos históricos como conflictos sociales desde sus inicios en la década de los cincuenta. A lo largo de su historia la producción telenovelistica colombiana ha hablado de los temas más sensibles para la sociedad en cada momento histórico. Es así como la corrupción política, las guerrillas, los secuestros, las tramas de poder al interior de los medios de comunicación y ahora el narcotráfico han sido temáticas constantes dignas de ser escenificadas y combinadas, sin ningún pudor, con historias de amor y de traición.

Es muy interesante pensar en el fenómeno de la internacionalización de productos tan específicos de un pueblo. “Como si la respuesta a la globalización no residiera solo en el despliegue de las diferencias, sino en el desenmascaramiento de las mentiras morales y políticas con que nuestras sociedades se resguardan” (BARBERO, 1992).

En un inicio, el mayor interés fue llevar a la pantalla obras literarias o del teatro ruso, en un momento histórico donde grandes nombres del teatro nacional entran al mundo televisivo, después de un rechazo inicial por considerarlo superfluo y carente de normas técnicas y dramáticas, el llamado tele-teatro. Con el pasar de los años esta práctica se abandonó paulatinamente, es posible que tenga que ver con el hecho que los principales encuentros entre la literatura y la televisión siempre se dieron en una concepción de subordinación de la televisión frente a las obras literarias. Claro que esto es un hecho contingente, pudo ser hasta el apareamiento de literaturamuchos más simple de leer y que reflejara los conflictos sociales y políticos ya recreados por la televisión; como en el caso del libro de *Sin Tetas no hay Paraíso*, el cual parece que ya hubiera nacido con el fin de ser televisado. En Colombia, cada vez más libros de narrativas simples, planas y hasta elementares están siendo llevadas a formatos televisivos, reflejando una tendencia de esquematización (BARBERO, 1998), tanto en la industria de producción de *best sellers* como en la televisiva, y sobre todo en el encuentro entre las dos, reflejado a través del manejo de personajes planos y desprovistos de psicología, heredados de la novela negra (traidor), la epopeya (el justiciero), la tragedia (la víctima) y la comedia (el bobo), representando así,

una polarización exagerada de las nociones del bien y del mal a través del carácter poco matizado de los personajes (CERVANTES, 2005).

Algunos textos identifican una proximidad entre las telenovelas colombianas con las brasileñas, en la tendencia de narrar historias en contextos históricos importantes de la memoria nacional; eso con relación a las temáticas, sin embargo el componente común encontrado en las investigaciones sobre telenovela colombiana fue el componente de la sátira y la ironía como recurso narrativo en estas producciones, como es anotado por Mazzioti: “Hay una tendencia a la ironía en las producciones colombianas que crece a cada capítulo reflejando una larga tradición colombiana de parodia y desátira” (MAZZIOTI; FREY-VOR, 1996). Y también: “En Colombia (...) combina el realismo con la ironía y la sátira político-costumbrista” (BARBERO apud MAZZIOTI, 1993).

Sobre este tipo de lenguaje mediático, Leng Ang (2010) encontró el elemento de la ironía en su importante investigación sobre la *soap opera* Dallas. Encontré en esta noción un interesante elemento de análisis para *Sin tetas no hay Paraíso* como reflejo de un lenguaje telenovelistico más amplio de identidad colombiana.

Ang (2010) explica que la primera vez que identifiqué la ironía como estrategia comunicativa, fue en los estudios sobre recepción del fenómeno televisivo Dallas. Esta investigadora explica dos posiciones posibles de la espectadora frente a la historia televisiva que está viendo; por un lado la identificación con la carga dramática del producto y las emociones que despierta la vida y situaciones de los y las protagonistas; dice que “las espectadoras disfrutaban de sentirse “subyugadas” por los desproporcionales, sino exagerados altos y bajos emocionales de la narrativa” (ANG, 2010). Pero por otro lado, también identificó otra forma diferente de asistir el seriado marcando un: “distanciamiento más intelectual, como un sujeto en una posición superior, permitiéndose obtener placer con el programa y al mismo tiempo expresar una consciencia de una supuesta baja calidad del mismo” (ANG, 2010)

Para Ang la ironía es un tipo de reflexividad colectiva pos-moderna en el espacio y la producción cultural (ANG, 2010), que también se refleja en las estrategias narrativas de las ficciones televisivas. Ella hace una interesante

comparación entre dos importantes rivales contemporáneos en el campo de las *soap operas* de los años 80s, Dallas y Dynasty. El sobrio estilo narrativo de Dallas, mostraba más realismo y credibilidad, generando un efecto claramente persuasivo en el involucramiento emocional de la televidente. Por otro lado en el caso de Dynasty, igualmente popular en los años ochenta, se propuso un tipo de sensibilidad más irónica, algo así como un sarcasmo frente a la historia y ala actitud de sentarse a verla.

Exhibía elementos de auto parodia en su uso deliberado de hipérboles extrañas y exageraciones rimbombantes, en especial en los personajes como la súper villana y mujer de clase Alexis Colby, interpretada por Joan Collins. Mucho más que Dallas, Dynasty era un texto pos moderno auto reflexivo que atrajo absurdamente la atención para sí mismo como un texto engañoso y tramposo, más que presentarse como un melodrama serio. (ANG, 2010, p. 89).

Las exageraciones gestuales. Los excesos en la interpretación de los personajes y sus características, tales como los acentos para hablar y el lenguaje corporal. Así como las improbables situaciones presentadas en la historia, por encima de la valoración estética, representa entonces una forma de narrativa con alto componente de sátira e ironía, a través del cual la sociedad representa sobre sus realidades.

Este elemento es casi que un sello característico de las producciones televisiva colombianas, vale la pena entonces pensar en él como un elemento de mediación, entre los telespectadores colombianos y los seriados y telenovelas, que casi siempre están cargados de exageraciones caricaturescas.

Para Martín Barbero (1992) la televisión es un lugar de encuentro en Colombia; es entonces también un espacio de auto reflexión colectiva. Reflexión en forma de auto sarcasmo que genera un tipo de placer irónico para la sociedad, a partir de una representación maniquea de sus problemas sociales.

Es así como a través de historias sobreactuadas y muchas veces recurriendo al humor expícito, en Colombia los textos ficcionales televisivos, parecen que han servido de un tipo de catarsis colectiva frente a los problemas sociales y políticos.

2 FEMINIDADES Y MASCULINIDADES

En este capítulo desarrollaré algunos conceptos ya mencionados, y vitales en la propuesta de hacer un análisis crítico con perspectiva de género a un texto cultural. Tales conceptos son: Género, identidad masculina e identidad femenina. El abordaje teórico antecederá y dará soporte a la discusión de cómo son representadas estas nociones en la narco-telenovela *Sin Tetas no hay Paraíso*, y en las especificidades del contexto de este texto mediático.

Tanto hombres como mujeres cotidianamente producen y reproducen identidades de género en sus espacios de socialización tanto públicos como privados; las llamadas identidades masculinas o femeninas, es lo que hombres y mujeres *performan* en relación a los papeles asignados por la lectura cultural a las diferencias biológicas de los cuerpos, son prácticas sociales que de algún modo organizan a la sociedad. Las representaciones de dichas asignaciones sociales tanto para hombres como para mujeres, vehiculadas a través de la televisión, tal vez el medio de comunicación de mayor masividad, es un componente clave en la llamada industria cultural.

La mirada tradicional a este tema, se dio a partir de la separación analítica de lo biológico y lo cultural. Así, el sexo fue anclado en la diferenciación biológica asociada a la reproducción, en el caso de las mujeres encargadas de la preñez, nutrición y cuidado de hijos\as, mientras que los hombres daban su semilla a través del semen. Por otro lado el género era determinado como una construcción cultural, que para las mujeres tendría como consecuencia la asociación a la pasividad, el control del deseo sexual y la custodia de la moral de la familia a quien debe dedicación, por eso su relación “vital” con el espacio privado. Por otro lado los hombres serían asociados al espacio público en donde trabajarían fuertemente para llevar la provisión económica a la familia, también aprenderían a ser desenfrenados sexualmente, gracias a lo cual tendrían el derecho a muchas mujeres ya que, a diferencia de ellas, no tienen la capacidad de controlar sus impulsos sexuales, ni la responsabilidad de cuidar de la moral familiar ni social, de hecho una mayor número de compañeras sexuales puede ser una muestra de virilidad

frente a su círculo social, especialmente cuando es compuesto por otros hombres.

La apropiación por parte de las mujeres de su cuerpo y de sus impulsos sexuales representa un significativo cambio cultural, pues una mujer que experimenta su sexualidad sin culpa rompe con varios paradigmas que la han constituido como un *otro* esencial, de hecho para el sector más conservador de la sociedad la apropiación de la mujer de su sexualidad es una pérdida de la moralidad de la sociedad y la familia, no es algo que tiene que ver únicamente con ella como sujeto.

En este sentido, en las telenovelas colombianas, desde aproximadamente dos décadas, se han presentado una serie de cambios importantes en la colocación y trayectoria de los personajes femeninos protagónicos y secundarios. La clásica protagonista dócil, bonita, pasiva, virgen y que llora por amor, generalmente protagonista del espacio privado del hogar ha cedido espacio a nuevas representaciones femeninas menos idealizadas. En la memoria de la teleaudiencia colombiana aún están presentes representaciones como Isabel⁵ mujer de alta sociedad que a sus cincuenta años se divorcia y se enamora de un periodista mucho más joven que ella; o la Gaviota⁶ que con esfuerzo propio paso de ser una recolectora de café a ser la secretaria ejecutiva de la Federación Colombiana de Cafeteros; o también esta Betty⁷ una economista fea, con posgrados y una inteligencia especial pero una autoestima baja que tiene que soportar burlas por su físico, pero que termina dirigiendo Ecomoda, la empresa en la que trabaja y su jefe, bonito y millonario, se enamora de ella.

En este análisis es Catalina la protagonista, quien más que una representación poco idealizada de un modelo de mujer, es la representación de la abyección de la moralidad y los valores compartidos por la sociedad colombiana. Si bien las otras protagonistas son redimidas por valores más o menos universales como el trabajo, el esfuerzo y el amor. En la historia de Catalina estas nociones son apenas periféricas.

5 *Señora Isabel*. Canal A (1993)

6 *Café con aroma de mujer*. Canal A (1994-1995)

7 *Yo soy Betty, la fea*. RCN televisión (1999-2000)

2.1 CONSTRUCCIONES DE GÉNERO.

El género es una construcción cultural formada por creencias, costumbres y discursos que se legitiman socialmente convirtiéndose en normas que regulan el comportamiento de hombres y mujeres en la sociedad. Como ya fue anotado, un ejemplo de esto es la distribución funcional de papeles en donde la mujer es asociada con el cuidado y la familia, y el hombre con la provisión y la calle. Es claro que la cultura es contingente, por eso estos papeles no son inmutables, presentan cambios en relación con el tiempo y con el espacio. El clásico paradigma dualista que polarizaba a partir o bien de la oposición o de los roles complementarios, ya no rige ni tiene validez universal. Esta polarización se basó por mucho tiempo en el llamado *determinismo biológico*, que explicaba, y de paso determinaba, la mayoría de fases de la experiencia vital de la mujer a su capacidad biológica de tener hijos, así como a sus ciclos menstruales. Oponiendo la del hombre a su fuerza y su aparente estabilidad emocional.

De esta manera que la determinación de comportamiento ya no es posible explicarla desde lo biológico, pues tanto hombres como mujeres actúan de acuerdo a pautas de comportamiento construidas a lo largo de la historia. De este modo, el género constituye una categoría de análisis de las ciencias sociales, entendida como parte de una normativa cultural y categoría simbólica de connotaciones mutantes. De tal manera, “el género es un sistema viviente de interacciones sociales” (CONNELL, 1997), operacionalizado por las posiciones diferenciadas de hombres y mujeres en la sociedad; Connell también sostiene que “el género es un modo de ordenamiento de la práctica social y en los procesos de género la vida cotidiana se ordena en relación con la reproducción humana (CONNEL, 1997).

Es así como el tema de la reproducción y las construcciones culturales asociadas a ésta, y consecuentemente del cuerpo, se convierte en un objetivo de análisis de muchos de los teóricos y teóricas de los estudios de género. Ondina Fachel Leal (1997) se pregunta ¿cómo pensar la sexualidad y la reproducción desde una perspectiva relacional del género? A través de un estudio en la sociedad gaucha brasileña llegó a la conclusión que “desde la perspectiva de las mujeres, los hombres son inalcanzables, como todo lo que

ser hombre representa y desde la perspectiva de los hombres las mujeres son imposibles, ausentes, idealizadas y peligrosas, porque potencialmente pueden robarles el honor, lo que en última instancia se equipara con la masculinidad” (LEAL, 1997).

Al respecto Ana Maria Fernández dice que los “cuerpos de hombres y de mujeres no solo sostienen sus diferencias sexuales sino que también soportan en ellas los fantasmas sociales que desde el imaginario social se constituyen dando viabilidad a sus respectivos y variados discursos ideológicos” (FERNANDEZ, 1993) de tal modo que la diferencia sexual es construida por medio de un discurso social, reproduciéndolo y reforzándolo con serias implicaciones jerárquicas y polarizadoras, en donde características humanas – muchas veces contradictorias- como el cuidado, el amor y la devoción, así como la tentación sexual y el peligro, son asignadas a las características femeninas.

Desde el pensamiento marxista la ideología sexual tiene una función opresora. Así, las relaciones de dominación son mistificación de las relaciones poder que oprimen a la mujer (GILMORE, 1997). Esto no se daría homogéneamente en todas las culturas pues

Mientras el hombre representa la mediatez, que impone su poder en un orden determinado y se hace sujeto del progreso y de lo imprevisible, de la aventura, de lo aleatorio; la mujer fundamenta lo definitivo, lo estable, aquello que una sociedad necesita para existir, la inercia que justifica todo lo absoluto, los valores inamovibles, aquello que permite que permite al hombre el poder seguir creando e inventando. (VELAZCO, 1989, p. 5-6).

Puede ser por esa relación con lo social que la identidad masculina debe ser construida y reiterada pública y permanentemente, por ejemplo, una de las peores ofensas frente a la sociedad, por ser nítidamente degradante es ser asociado a lo “afeminado”.

La legitimación social de las mujeres se puede dar, dependiendo del contexto, con variados tipos de estrategias como invertir en el “mejoramiento” del físico, o en tener una “buena” conducta para entrar en algún tipo de calificación moral. Esa es una importante diferencia con los hombres, ya que investigaciones en masculinidades muestran como en las diferentes culturas se practican pruebas, muchas veces peligrosas, para demostrar públicamente la masculinidad.

Sin embargo, y considerando que la feminidad no está sometida a pruebas, algo que la sociedad cada vez acepta menos es un cuerpo femenino imperfecto. Sin querer decir que esa noción de imperfección es la misma para todas las culturas, en el llamado occidente si es posible afirmar que ya se presentan algunas señas de homogenización o patronización.

De tal manera que, la idea del dolor, o del peligro con el bienestar del cuerpo, ya no es exclusiva de los llamados ritos de iniciación masculina, en donde los retos y actividades pueden poner en riesgo la vida de los hombres, pues hoy en día muchas mujeres hacen cosas para estar bonitas, como someterse a variadas cirugías o dietas locas, que también implican unos riesgos considerables y una sensaciones de dolor considerables, sin embargo no operan exactamente como ritos de iniciación, ya que no marcan necesariamente la entrada al mundo femenino.

Norma Fuller (1996) recurre a Louis Dumont para hablar de la jerarquización de lo femenino y masculino en América Latina; es decir la separación jerárquica no es solo dicotómica, es mucho más compleja ya que dentro de lo femenino y lo masculino hay niveles y grados de superioridad con relación a otras características identitarias como la raza, la clase, el nivel de educación, y muchas veces también el lugar de procedencia.

En la mitología latinoamericana, el hombre es superior a la mujer como guerrero, en el espacio público, pero inferior en el espacio domestico donde reina la madre. Por eso, los hombres evitan elespacio domestico porque no quieren ser vistos como inferiores. (FULLER, 1996, p. 12).

Así, en una sociedad cada vez más dinámica una única explicación de jerarquías y de relaciones de poder y dominación resulta bastante simplista, aunque características perfectamente humanas son más valorizadas dependiendo si se es hombre o mujer, pudiendo llegar a ser también degradantes dependiendo quien las ejerza, la explicación ultima no es el género, es cual hombre, o cual mujer está autorizado socialmente para poseero ejercer alguna característica o actividad humana determinada, de acuerdo a cada historia y cultura específica.

2.2 HONOR Y VERGÜENZA, MARIANISMO Y MACHISMO: DUALIDAD EXPLICATIVA

De tal forma que la asignación de la custodia moral de la familia y la sociedad no es necesariamente dada a todas las mujeres de la sociedad, ya que dentro de las mujeres existen divisiones y jerarquías bien delimitadas. Por ejemplo la figura de la *María*, en relación con el personaje bíblico, construye una representación específica de mujer asociada con la pureza sexual.

En esta línea de pensamiento la llamada polaridad entre el marianismo y el machismo, entendidos como complejos culturales producto de los análisis dualistas y de la herencia colonial de las sociedades mediterráneas, expresan estos símbolos de feminidad y masculinidad en un intento de entender dos importantes figuras de la organización social en América Latina, y especialmente en Colombia. Fuller (1995) explica que el término marianismo fue acuñado por Evelyn Stevens en sus investigaciones en culturas mestizas en América Latina; de tal modo que fue usado para: “Designar el culto a la superioridad espiritual femenina que predica que las mujeres son moralmente superiores y más fuertes que los hombres” (FULLER, 1995), por su parte los hombres, inferiores moralmente serían dueños del espacio público, de la calle y su responsabilidad con la casa estaría en cuidarla y proteger el honor de la familia, simbolizado en la conducta sexual de la mujer de la casa.

Estas dos categorías no son realidades absolutas, ni mucho menos estáticas en la práctica de las relaciones sociales, son esfuerzos explicativos, por tanto teóricos que no deja de ser una reducción de la complejidad y de las experiencias y relaciones humanas, son formas de simbolizar las relaciones de género en una cultura. Para Mara Viveros (2002) la teorización de este complejo tiene la ventaja de considerar las especificidades históricas de las relaciones de género de las sociedades de América Latina, especialmente las andinas; sin embargo este modelo no considera el proceso de modernización en el que están insertas en la actualidad, así como las particularidades de cada una de las culturas.

La dualidad machismo\marianismo es la colocación de las figuras ideales de otra construcción teórica de esta misma línea de pensamiento, pero que da lugar a las *otras* mujeres, a las *no marías*. *El Complejo del Honor y la*

Vergüenza, también es un esfuerzo explicativo de la organización de género en las áreas de influencia colonial mediterránea, lo que en la antropología es llamado de “Euroasia”. Sin contar con las características culturales de los otros pueblos que llegaron a estos países, en el caso de los pueblos africanos, este sistema de pensamiento construye su explicación a partir de la tradición mediterránea y su encuentro con los pueblos indígenas.

En este complejo de pensamiento la sexualidad de las *marías*, o mujeres de la casa, está en el centro de la vida social de una forma casi obsesiva y es guardado y protegido como un “tesoro familiar” a ser vigilado; como ya fue anotado no todas las mujeres son marías o mujeres “buenas” de la casa. Existe entonces un grupo residual y abierto de las otras mujeres, objeto de caza erótica y sexual y sobre todo de abyección moral; de estas “otras” mujeres, “las sirvientas, las prostitutas, las amantes, las concubinas, o las libertinas (los términos son muchos)” (CASAS, 2003), las prostitutas ocupan el último grado de jerarquización moral.

Con relación a las mujeres “buenas”, Virginia Gutiérrez de Pineda (1968) explica que esta primera fragmentación de la figura de la mujer en Colombia estuvo fuertemente enmarcada en la organización socio racial de la sociedad colombiana, en donde la mujer blanca se situaba en lo más alto de la calificación moral. Por su parte Juanita Barreto, en su texto: *Estereotipos sobre la feminidad: mantenimiento y cambio* (BARRETO, 1995) profundiza en uno de los referenciales más importantes de la construcción de la feminidad en Colombia: La mujer virtuosa, noción que ligó fuertemente la sexualidad femenina con la maternidad, en donde: “el silencio y la virginidad son expresiones dominantes sobre la sexualidad de la mujer” (BARRETO, 1995) y en donde la maternidad es el componente primordial de la identidad femenina.

En el amplio grupo residual de las “otras” mujeres, también existirían categorías y clasificaciones igualmente jerárquicas. Para Fuller el mito clásico de la tentación sexual en América Latina es el varón, quien “explota la debilidad y el candor femenino” (FULLER, 1995), ya que la figura de la *mujer tentación* es de clara tradición mediterránea cuya autonomía sexual está asociada al desorden, a la calle y a la rebeldía, al uso de la sexualidad para la obtención de ventajas, estas mujeres vivirían en los “intersticios de la sociedad” (FULLER, 1995). Hay entonces una clara separación entre la mujer seductora o tentación,

y la mujer seducida por el varón o quien no conto con algún otro hombre que cuidara de su sexualidad; esta última representa quien no resistió al asedio masculino, ella ocuparía un lugar intermedio en la sociedad, “deshonrada” si, pero no por eso culpable. Por otro lado estaría la mujer rebelde quien no acepta una posición subalterna después de ser seducida y no volvería en el camino de re-domesticar su sexualidad, según explica Fuller el personaje mítico de esta mujer sería la figura de la bruja “una de las representaciones más presentes y temidas por el imaginario masculino” (FULLER, 1995)

La prostituta, a su vez, sería la “mujer de la calle” aquella que se emerge en la sexualidad, niega la maternidad (madre puta es una ofensa y una contradicción) y es recuperada para los “apetitos” masculinos. Ella cumple el rol social de saciar el “deseo desordenado” de los varones y darle causes. Al mismo tiempo impide que este irrumpa en el espacio doméstico. Para que las madres y las vírgenes sean puras es necesario que las prostitutas desvíen la sexualidad de los hombres hacia ellas. (FULLER, 1995, p. 9)

En el caso de los hombres, su posición es más ambivalente que radicalmente pública pues aunque debe conquistar la calle donde socializa su masculinidad, la casa siempre le pertenece y puede volver a esta cuando quiera. Según es explicado por Fuller (1995) la vida pública es un campo de negociaciones donde no existiría moralidad, y por eso la ausencia de mujeres quienes no entenderían este espacio, pues es allí donde los valores sociales se relajan. La calle estaría entonces regida por la fuerza, la astucia, y las redes de relaciones mediante las cuales se obtienen favores y se fundan alianzas. El hombre es inferior a la mujer en lo moral, él es débil e inmoral porque el mundo externo es hostil, no existe demanda de coherencia por su parte, “su conducta es visualizada como individual mientras que la línea moral de su familia (y la suya propia) está en manos de su esposa” (FULLER, 1996).

Como quedo claro este modelo de análisis explica las relaciones de género a partir de un binarismo casi absoluto. Pero es necesario dejar claro el reconocimiento de que las realidades, las experiencias de hombres y mujeres en América Latina son mucho más dinámicas y complejas. Sin embargo, esta investigación trabaja con un texto mediático que de alguna forma reproduce estos mitos culturales del machismo y el marianismo, y con el objetivo de entender los orígenes discursivos de una representación tan marcadamente

binaria, fue necesario tomar analíticamente, estas teorías han sido ampliamente trabajadas en el campo de la antropología.

2.3 IDENTIDAD MASCULINA

Michael Kimmel utiliza una imagen muy sugerente en relación con la inclusión de los varones en la reflexión sobre sus masculinidades. Cuenta una anécdota en la cual escuchó a dos mujeres conversando. Una era blanca, la otra, negra. La última le preguntaba a la primera qué veía cuando se miraba en el espejo por la mañana. La mujer de piel blanca respondía: “veo una mujer”. La mujer de piel negra anotaba: “Ese es el problema: cuando yo me miro al espejo, veo una mujer negra. Para ti la raza es invisible, porque así funcionan los privilegios”. Kimmel acota: “A partir de esa conversación me convertí en un hombre blanco de clase media. Me di cuenta de que la raza, la clase y el género también tenían que ver conmigo (...) la invisibilidad es consecuencia del poder y el privilegio. (KIMMEL, 2000 apudFAUR, 2004, p. 26-27).

La concepción del hombre como sujeto universal y *genérico* ha sido develada por los estudios feministas y profundizada por los estudios de masculinidades, quienes dotaron a los hombres y a su experiencia subjetiva con un género, igualmente construido discursivamente en relaciones específicas de poder, perspectiva sobre la cual solo las mujeres había sido vistas. Eleonor Faur (2004) cuenta que en sus investigaciones con hombres, para la mayoría de los entrevistados el hecho de ser hombres constituía una información relevante solo en relación a su sexualidad, con su pareja o con sus vínculos familiares, mientras que en el espacio público estos hombres parecían considerarse un parámetro universal sobre el cual son medidas las excepciones.

Darle a la masculinidad un género, implicó entonces la aproximación a los discursos, rituales y relaciones que la producen y reproducen en cada contexto, considerando también su articulación con otras características sociales como la raza y la clase. Es así como la masculinidad pierde su sentido unívoco, estático y universal, y ahora son las masculinidades entendidas como el campo de estudio que se aproxima al significado social de ser varón y las representaciones de ese significado.

Para muchas culturas calificativos como “ser hombre de verdad” o “un auténtico hombre” no es un status dado sino conquistado mediante rituales y pruebas, muchas de orden explícito otras más en el campo de lo simbólico. Sin

embargo, y aun considerando algunas características más o menos universales o repetitivas como la fuerza o la racionalidad, cada cultura determina que es considerado un “verdadero hombre”, pues los conceptos, simbolismos y representaciones de la masculinidad es particular de cada contexto social.

La masculinidad entonces es un concepto relacional. La particularidad de esta construcción de género resulta en que surge en esquemas de oposición, Ser un “verdadero hombre” es ante todo no ser mujer ni “femenino” (BADINTER, op. cit.; KIMMEL, 1997), así como no ser niño, ni tampoco gay, esto se da en la suposición de que exista una masculinidad hegemónica.

Desde la antropología David Gilmore (1997) argumenta que “los ideales masculinos representan una contribución indispensable tanto a la continuidad de los sistemas sociales como a la interpretación psicológica de los hombres en su comunidad”, para este autor la masculinidad es sobre todo producto de una representación colectiva, más allá del campo psicológico de la persona. Basado en Malinowski y Radcliffe-Brown, muestra las estrategias de adaptación bajo determinadas circunstancias sociales y culturales en el hecho de conseguir la posición social de ser hombre; algunas de estas estrategias de adaptación son las pruebas de socialización y demostración de la hombría, existentes en la mayoría de las culturas.

Para la mayorías de personas estudiosas de la masculinidad estas pruebas se dan pues la masculinidad no es algo dado en el sujeto varón, es sobre todo una conquista que necesita ser socializada, reiterada y perfeccionada permanentemente. Para Badinter (1993): “contrariamente a lo que siempre se ha creído (el proceso de hacerse hombre) es más largo y más difícil que ese mismo proceso en la mujer”; la menstruación marca *naturalmente* un momento de transición en la vida de una mujer, mientras que el cuerpo del hombre no vive biológicamente un hecho al que se le pueda dar una lectura social equivalente.

Es de destacar la forma dramática como las culturas elaboran la masculinidad apropiada, la presentación o representación del papel del varón. La idea que la verdadera virilidad es diferente de las características anatómicas que determinan que un cuerpo es leído como masculino, se hace evidente ya que ésta no es una condición natural producida espontáneamente a través de una maduración biológica. Así, existen culturas en las cuales para

mantener una imagen masculina se estimula a los hombres a ser duros, fuertes y hasta arriesgar su vida; así, sangrientos ritos de circuncisión, visitas a prostíbulos, actividades de caza o pesca, carreras de bicicleta o carro, son muchos tipos de rituales en las diferentes culturas existentes.

Connell (1997) resume los resultados de las investigaciones de masculinidades en seis hipótesis, a partir de las nociones de hegemonía, instituciones, contextos, y manifestaciones. Sin embargo, los distintos tipos de masculinidad identificados encierran divisiones internas y encarnan un estado de tensión entre prácticas y deseos contradictorios. Por otro lado la construcción de dicha masculinidad es dinámica pues se da en circunstancias específicas, pudiendo ser objeto de reconstrucción, controversia y sustitución, de modelos de masculinidad históricos.

La investigación en diferentes culturas ha mostrado que las formas de masculinidad efectivamente son cambiantes, que lo que constituye un comportamiento “masculino” difiere de una cultura a otra e, incluso, que la relación entre homosexualidad y heterosexualidad es significativamente distinta de una cultura a otra. En este sentido,

El cuerpo de los hombres no tiene relación directa con la masculinidad y para comprender esto se debe abandonar la dicotomía entre cultura, en constante cambio, y los cuerpos que no se modifican. (CONNELL, 1977, p. 79).

En este sentido, la nueva sociología del cuerpo de influencia foucaultiana y feminista, describe la forma como se integran los cuerpos con los procesos sociales e históricos. Para Connell (1997) las instituciones y discursos sociales dan significado a los cuerpos, esos procesos de significación serían una serie de prácticas corporales, dentro de las cuales se cuentan prácticas como los deportes, el comportamiento y la ropa por ejemplo.

Es posible entonces pensar en verdaderos cambios en la masculinidad y en la cultura, a partir de nuevas y más creativas prácticas corporales, que no necesariamente se concentren en la competencia, el éxito y el poder; propiciando mudanzas sustanciales y positivas, dando lugar a relaciones de género más equitativas.

Ondina Fachel Leal (1997) se refiere a tres estudios diferentes que permiten entender la construcción de la masculinidad. El primero, hace

referencia al “código de la calle”, de lo público como modalidad del poder masculino que rompe lo doméstico y lo pasivo característico del mundo femenino; el ejercicio homo-erótico del enfrentamiento de dos jóvenes en la calle que no es percibido por el grupo como amenazador de su masculinidad sino como elemento constructor de ésta. El segundo, es sobre la magia de la seducción; según esto, el poder de seducir refuerza atributos “naturales” de los hombres, contrario a las mujeres este tipo de práctica no buscaría “amarrar” a la mujer, contrariamente al poder de seducción femenino que tendría como objetivo atraer y “ligar” al hombre. Y el tercero es sobre la muerte, el honor y la masculinidad, en la cual cada cultura define y crea representaciones sobre aquello por lo que vale la pena vivir y morir.

Una tensión interesante en la discusión sobre masculinidades es entre la nociones de heterogeneidad en las masculinidades y masculinidades hegemónicas⁸, ya que ambas de hecho hacen parte de las prácticas y las experiencias masculinas. Por ejemplo, en el caso latinoamericano las distintas investigaciones⁹ han identificado algunas características que se esperan de los hombres contemporáneos, asociadas a la heterosexualidad, iniciativa, productividad, autonomía y fuerza. Pero es claro que “ni todos los hombres mandan” (FAUR, 2004) ni tienen herramientas “naturales” de seducción, ni trabajos valorizados, tampoco son competitivos en los deportes, ni son necesariamente los principales proveedoras de la familia.

Es decir los hombres de carne hueso, como afirma Eleonor Faur (2004) no necesariamente son encarnaciones de los tipos *puros* de masculinidad.

2.3.1. Masculinidades y violencia en el contexto colombiano.

Es claro, y como ha quedado demostrado por las investigaciones, las representaciones de género son productos culturales y discursivos. Entendiendo la importancia del contexto social que produce dichas identidades es importante aproximarse a la especificidad de representaciones de masculinidad producidas en contextos de violencia.

8 Este concepto gramsciano de *hegemonía* fué desarrollado por Connell y señala el reconocimiento de que aun ocupando un privilegiado lugar en la sociedad, la masculinidad se encuentra en permanente estado de cuestionamiento. (FAUR, 2004)

9 Ver: Viveros (2001), Fuller (1996).

Considerando las múltiples violencias del contexto colombiano, unas más explícitas como el conflicto armado con sus múltiples actores: ejército, guerrilla, paramilitares y bandas criminales, y traficantes de drogas; y otras más simbólicas pero no por eso intangibles como el desempleo, la pobreza y la estratificación social y racial; así como las que articulan a todo tipo de actores y símbolos como el narcotráfico; es importante entender que algunas de las representaciones simbólicas de masculinidad presente en Colombia, son también manifestaciones de estas violencias, tanto para los hombres que hacen parte del conflicto, como para los que son parte de la sociedad civil y que se encuentran físicamente bien lejos de las guerras, pero que construyen sus subjetividades con nociones de masculinidad vehiculadas por los medios de comunicación, y que circulan en el país independiente de la ciudad o la clase social.

Donny Meertens (2000) desarrollo varias miradas de género en la dinámica de la violencia en Colombia y la secuela de esta violencia en la construcción de las identidades de género de los hombres colombianos. La primera mirada es la de *representaciones simbólicas* de masculinidad que se encuentran en la manifestación de la violencia las cuales expresan, puede ser implícitamente, quién es determinado como enemigo, así como las relaciones sociales en las cuales agresor y víctima hacen parte. La otra mirada es la de la *participación diferenciada* de hombres y mujeres en el conflicto. Una última mirada enfoca a los *sobrevivientes*, y como éstos configuran su posición de hombres o mujeres en la sociedad y en la familia, después de haber estado en alguno de los contextos de violencia, ya que hombres y mujeres son afectados diferentemente por situaciones sociales complejas.

“La guerra solamente es una invención, no es una necesidad biológica”, escribió Mead (1964), así como cada uno de los motivos de violencia en Colombia son invenciones, en las que se ha naturalizado un protagonismo masculino con características específicas para poder “ganar” o sobrevivir. Esto con algunas consecuencia importantes, por un lado la invisibilización o reducción simbólica (siempre víctimas, o espectadoras, o carne de cañón, o quienes se privilegian) de las mujeres en este tipo de dinámicas sociales de conflicto, o por otro lado posicionando a los hombres en el terreno permanente del riesgo físico y de la competencia.

Muchos modelos de masculinidad en Colombia tienen que ver con la socialización del supuesto dominio o control de alguna situación, o persona, o hasta ciudad. Es así como intereses específicos de control económico y político, han estado en la configuración del posicionamiento de características específicas de masculinidad valorizadas en el contexto de los conflictos colombianos. Para Merteens, la guerra es una “dimensión de la existencia humana que no se puede reducir un solo locus de poder. Se manifiesta en realidades variadas, desde los planos globales político administrativos hasta las intimidades de la relación sexual” (MERTEENS, 2000).

En Colombia no es posible hablar entonces de un modelo de masculinidad hegemónica, sin embargo, si existen padrones culturales e históricos que configuran rasgos generalizados en la autopercepción social de los hombres, no siempre coherente con sus deseos y miedos. Por ejemplo, la existencia de una ley que obliga a “todos” los hombres, no a los de clase media o alta que pueden pagar por eso, hacer parte de un año en el ejército, e ir a ofrecer un año a la *patria*, visto como un deber masculino de defender al pueblo de las hostilidades de la guerra, genera un discurso del *deber* basado en elementos de un alto sentido simbólico como los uniformes, las armas, el orgullo de haber pasado un año en la selva, y las muchas historias derivadas de esa experiencia; igualmente ese discurso del *deber* se basa en elementos que están en el orden de lo material como el riesgo real para la vida. Tal discurso de varonilidad generalizada en torno al deber con la patria, contrasta con la inexistencia de un discurso, por lo menos por parte del Estado, que cobre para los hombres un deber con la familia por ejemplo, es decir, muchos hombres que orgullosamente fueron al servicio militar obligatorio no cumplen con sus responsabilidades económicas con sus hijos/as, y tampoco existe un discurso que haga la cobranza de esa responsabilidad, y que tenga la fuerza vinculante del deber con la patria.

Es posible pensar que los códigos de prestigio como armas, sacrificio y un uniforme, sean mucho más valorados socialmente que los códigos de cumplimiento con las responsabilidades generadas en el espacio doméstico.

2.4 IDENTIDAD FEMENINA

La feminidad es el conjunto de valores, características y comportamientos, socialmente aceptados, asociados a las mujeres. Considerando que la mayoría de esos valores, características y comportamientos son de carácter discursivo, y que surgen de instituciones como la iglesia, la familia o la medicina, las cuales han sido generadas por imaginarios masculinos, no resulta absurdo pensar que la feminidad es una construcción primordialmente masculina.

Esta situación fue identificada por el pionero pensamiento de Simone de Beauvoir, quien develó la consciencia masculina detrás de las representaciones de feminidad existentes, no por eso las experiencias subjetivas de las mujeres se acomodaron totalmente a estas representaciones, muchas mujeres mediante pequeños o grandes actos subvirtieron históricamente esta orden impuesta.

Generado por instituciones es posible afirmar que la feminidad es igualmente una institución, algunas veces impuesta, como otras negociada con las experiencias y subjetividades de las mujeres, y articulada plenamente con el contexto social, económico y político del momento. Así por ejemplo, en la contemporaneidad occidental las características femeninas valoradas se asocian a tener un trabajo, una carrera y un nivel de independencia, actividades propias del capitalismo, que antes no hacían parte del universo imaginado como femenino.

Sin embargo tal vez el rasgo más importante de esta idea de feminidad, es su permanente posicionamiento en la alteridad en el discurso moderno. Los *grandes* ejes de pensamiento moderno en cuanto al individuo y la sociedad, el marxismo, el psicoanálisis y el iluminismo\liberalismo, se levantaron teorizando en torno a un tipo de sujeto de carácter universal, ese sujeto se imaginó hombre, blanco, heterosexual y racional.

Si el mayor reto de los estudios de género para el tema de las *masculinidades* fue el de dotar de un género a ese sujeto universal y reconocer que éste no existe sino como noción pues la vida concreta de los hombres es bastante diversa; en el caso de las mujeres el reto fue el de demostrar su existencia y participación en el proyecto moderno, develar la racionalidad masculinista presente en la generación de la feminidad como discurso y, al

igual que con los hombres, demostrar que no existe sino como noción pues las experiencias de las mujeres son infinitamente distintas.

Es específicamente en relación a la primera que Simone de Beauvoir e muchas otras autoras contemporáneas, como Teresa de Lauretis (1984) y Maria Rita Kehl (1998) trabajan en la desconstrucción del “eterno femenino” – que para ellas debe ser comprendido como producto de la subjetividad masculina, que construye determinados tipos de mujer compatibles con los diversos tipos de proyectos y prácticas del imaginario masculino. (ADELMAN, 2004, p.86).

Esa *idea* de mujer arquitectada por la subjetividad masculina, no es de ninguna manera, como bien apunta Adelman (2004), única ni necesariamente coherente; son tipos de mujer, cada una de ellas generada en algún proyecto en particular, es por eso la contradicción en muchas de sus representaciones; desde la María, madre y detentora de la moral, hasta la puta, tentación y desgracia final para la vida del hombre que cae en sus redes. Sin embargo, y en un fuerte ejercicio de dicotomías, la mujer siempre ha estado sobre todo asociada a su cuerpo, bien hiper-erotizado como maternizado, o explotado como en el caso de los trabajos denigrantes que en algunas sociedades son desarrollados solo por mujeres; esto, en oposición a la racionalidad masculina, ya que los hombres han sido valorados por lo que piensan, o dicen, o producen.

Asociada al cuerpo de la mujer, por su capacidad de concebir; la feminidad ha sido estructurada entorno de elementos como la maternidad, el cuidado, la belleza, y el sexo; así, para una mujer experimentar la feminidad como identidad de género es:

Ser pensado y objetivado, mediatizado por lo que simboliza para el hombre, y a la vez, pura naturaleza, sometida más por su realidad de generadora de la especie, para la función que le fue asignada en el orden familiar y social. (GONZALES, 1998, p. 6).

Por otro lado la feminidad también encarna una representación fuertemente sexual, objeto de deseo y placer, “ella es la carne, sus delicias y sus peligros” (BEAUVOIR, 1977), la mujer ha sido cosificada a través de un orden simbólico masculino, accionado por un discurso que refleja la voluntad del hombre (igualmente universalizado en este sistema) y también sus temores. La definición de la mujer como el gran “otro”, desconocido y enigmático,

producto de la imaginación y el deseo de aquello que no se conoce, fue identificado por Beauvoir (1977) como la creación de la mujer como mito que:

No se deja asir ni cercar; asedia a las conciencias sin jamás haberse plantado ante ellas como un objeto fijo. Es tan ondulante, tan contradictorio que al principio no se descubre su unidad: Dalila y Judit, Aspacia y Lucrecia, Pandora y Atenea, la mujer es al mismo tiempo Eva y la virgen María. (BEAUVOIR, 1977, p. 72)

Es también importante entender que la feminidad es una construcción discursiva proveniente de muchas fuentes, un lenguaje que supone una carencia e incompletud; como en el caso del tratamiento dado a la mujer en el psicoanálisis, quien determino que la mujer es un ser incompleto por no tener pene como el hombre, claro ejemplo de como un discurso crea la noción de mujer para suponer su trayectoria histórica. Para Ana María Fernández (1993) en el psicoanálisis la mujer es construida sexualmente desde el a priori de lo mismo, lo que significa analogías, comparaciones jerarquizantes, oposiciones dicotómicas y binarias; así, la idea de que el clítoris es un pene inconspicuo circula como significaciones imaginarias colectivas. Tal vez la gran carencia teórica del psicoanálisis está en no explicar la “simbolización previa”(LAURETIS, 1993) del pene, que hiciera a la mujer sentir falta de éste, o el estatus social que éste proveía, o sea, probablemente la mujer no estaba incompleta por no tener pene, sino por no tener un símbolo de prestigio y status social.

En el estudio hecho por Miriam Adelman (2004) son analizadas las explicaciones del psicoanálisis clásico, como el *complejo de Edipo*, a la luz de la teoría feminista, evidenciando algunos discursos de género “ocultos”, minimizados por el pensamiento moderno; la negligencia teórica de Freud con la maternidad, así como la identificación de la madre como “una fuerza regresiva en la vida del niño\,a, fuerza contra la cual éste\,a necesita revelarse para cumplir la prescripción sociocultural de tornarse un sujeto independiente” (ADELMAN, 2004), devela según Adelman una noción más general de la mujer vista como una fuerza en contra al avance moderno, y en contra de las características del sujeto moderno. Por otro lado, las condiciones materiales para el cumplimiento de los presupuestos teóricos de Freud, son demasiado estrechas por ser heteronormativas y por darse en el contexto de una familia nuclear, es decir cualquier otra realidad fuera de la norma, no es contemplada.

Otra de las características dadas a la identidad femenina que ha sido usada para crear representaciones de las mujeres por fuera de la modernidad, tienen relación con el tipo de sujeto que la modernidad requiere. Y sobre esto es importante aclarar que el “sujeto moderno” deja por fuera no solo a las mujeres, sino a muchas otras vidas masculinas que no entran en esta estrecha categoría. La razón como característica fundamental de un sujeto, que es capaz de tomar sus propias decisiones, de pensar por sí mismo y de actuar por cuenta propia, ignora otro tipo de motivaciones asociadas justamente a lo femenino, como el cuidado, la afectividad o la sexualidad, valores que son reconocidos como de *otras épocas* muchas veces con romanticismo.

Entendiendo las relaciones de oposición en las cuales se ha generado la identidad femenina, como todo aquello que no es masculino, los ya clásicos binomios de cuerpo\mente, emoción\razón, privado\público, asociados a las experiencias y comportamientos femeninos y masculinos, y a su vez éstos asociados con las mujeres y los hombres, son las bases sociales e históricas en las cuales se fundamenta una importante institución teorizada por los estudios de género pos-modernos, la Matriz Heterosexual como marco regulador de la identidad de género específica para mujeres y también para hombres. Judith Butler la caracteriza como un:

Modelo discursivo\epistémico de la inteligibilidad de género, el cual supone que para que los cuerpos sean coherentes y tengan sentido debe haber un sexo estable expresado mediante un género estable (masculino expresado hombre, femenino expresa mujer) que se define históricamente y por oposición mediante la práctica obligatoria de la heterosexualidad. (BUTLER, 2007, p. 38).

La identidad femenina es entonces una institución que daría inteligibilidad colectiva a las mujeres; ésta no solo es generada a partir comportamientos vinculados a la belleza y el cuidado, más complejamente en términos de poder reúne y estructura una serie de categorías de conocimiento y discursos que, sin bien no determinan, si dan un patrón normativo a los comportamientos y prácticas, constituyendo una dinámica “circular y autorreferencial que se autoválida”. Para Butler las personas citan permanentemente a la matriz, tanto en sus comportamientos como en los juzgamientos que hacen de las otras personas, así modelan sus identidades

(BELTRAN, 2008) individuales y colectivas, cotidiana y permanentemente, en una reiteración mecánica de esas normas.

Sin embargo esta identidad de género no es tampoco absoluta, por no hacer parte de una realidad pre-discursiva por fuera de lo social; es contingente, mas con reiteraciones históricas que terminaron dejando sedimentaciones, las cuales son leídas socialmente como identidad masculinao identidad femenina. Cómo bien es anotado por Butler (2007), el género es *performativo*, es decir es una acción cultural y corporal, solo existe cuando es *performado* o actuado, es por eso que en el universo de las experiencias humanas la explicación binaria, que no deja de ser también normativa, es bastante estrecha.

2.5 REPRESENTACIONES SOCIALES DE LA MUJER Y EL HOMBRE EN EL NARCO-MUNDO.

Como fue anunciado en la introducción de este capítulo, mi interés es explicar en qué consisten, cómo se construyen, circulan y legitiman las representaciones sociales de lo femenino, lo masculino y las relaciones de género, tomando en cuenta las particularidades de un contexto social específico como es el mundo social del tráfico de drogas en Colombia. Las representaciones tanto de género, como en general del narco-mundo son estructuradas a partir de diversas fuentes, por un lado la información oficial vehiculada a través de legislaciones, noticias, y discursos médicos, con una clara posición prohibicionista y patologizante; y por otro lado, historias orales que circulan por la sociedad en condición de mitos, y que hacen parte de las tradiciones orales de las culturas en las cuales existe el fenómeno de tráfico. Un punto importante en esta discusión es entender que de ninguna manera estas representaciones se desarticulan de las ideas de hombre y mujer ya existentes, o más tradicionales, que existen fuera del contexto específico del mundo social de tráfico; en las representaciones de éste se refuerzan, casi a nivel de caricatura, ideas más antiguas de ser mujer y ser hombre, que de alguna forma son funcionales a la intencionalidad del discurso, y a las instituciones que existen detrás de éste.

En el sistema cultural tradicional, los significados sexuales surgen de un conjunto más amplio de significados y prácticas que dan al hombre (como idea universal) una posición jerárquica que lo dota de más libertad y de una “vida propia”. En este sistema el cuerpo dotado de un sexo, en sus prácticas es un insumo para la construcción de un género; es decir, es producida una relación directa entre prácticas sexuales y roles de género basados, a priori, en la pasividad femenina como oposición a la actividad masculina, elementos que pretenden organizar, ni siempre con éxito, la vida de las personas. En gran parte a partir de esta división dicotómica de ser hombre y activo, y mujer y pasiva, se han organizado verdaderas ideologías sobre lo que se entiende por masculinidad y feminidad, que circulan como representaciones legítimas y aún vigentes.

Ni siempre estas representaciones son sometidas a una reflexión en la cultura popular, más bien circulan fluidamente tanto en los productos culturales como en el lenguaje cotidiano de las personas al momento de hablar del cuerpo y de sus prácticas. Por ejemplo, en las investigaciones de Parker en Brasil es identificado, un tipo de lenguaje que también existe en Colombia y que es bastante esclarecedor, “comer” es un verbo usado para indicar que un hombre tuvo una relación sexual con una mujer, los hombres socializan sus deseos de “comer” a alguna mujer, quienes están “gostasas”, o “ricas” en español; en el lado opuesto, la pasividad de la mujer es representada mediante el verbo “dar”, que es dejarse penetrar en el acto sexual. Tal vez, una mujer también encuentre que un hombre está “rico” o “bueno”, pero no todas lo expresan con tranquilidad, por el tipo de representación que rigen los patrones de conducta de la feminidad (BORDO, 1999). Al contrario el tipo de lenguaje predominante devela una posición masculina, activa y permanentemente con “apetitos”.

Para Ana María Fernández (1993), las representaciones sociales de la feminidad y la masculinidad constituyen “una red compleja de significaciones que orientan y dirigen toda la vida de los individuos” (FERNÁNDEZ, 1993), o sea, al preguntar que es un hombre o una mujer, son evocadas significaciones e imaginarios sociales que los hacen existir y los legitiman, pues son parte de la interpretación que las personas hacen del mundo. Estos imaginarios sociales son figuras, formas e imágenes que reflejan también un orden del mundo,

cuando son alteradas es también alterada la interpretación del mundo, lo que constituye una amenaza para la identidad cultural de los grupos sociales. No por eso las representaciones e imaginarios sociales son inmutables, pues la pretendida estabilidad de una identidad colectiva es posible solo con un nivel de homogeneidad de las personas muy alto, y por ende inalcanzable. Es así, como en el caso de las mujeres voces *distintas* se levantaron, se organizaron, y se articularon con otro tipo de identidades, generando el movimiento feminista y la posibilidad de cuestionar una estructura de género con una estabilidad histórica considerable pero no absoluta.

La relación entre hombres y mujeres tiene que ver con la idea que unas y otros hacen de esas relaciones; algunas de esas ideas están basadas en mitos que es una forma de la sociedad organizar su interpretación del mundo y de la vida.

Las representaciones sociales constituyen un conjunto de significaciones que actúan como sistemas de referencia y permiten interpretarlo que sucede y dar un sentido a lo inesperado; también pueden ser categorías para clasificar circunstancias, fenómenos y personas, los cuales son comprendidos dentro de la realidad concreta de la vida social; organizan pautas de comportamiento y acciones comunicativas a través de generaciones y de lugares a otros. Son dinámicas, operativas y funcionales en las situaciones y tareas particulares dependiendo del contenido y la organización del momento. Existen en la convergencia entre lo social y lo subjetivo (que también es social), cuando el individuo como sujeto social aprehende los acontecimientos de la vida diaria con la mediación de instituciones como la escuela, la familia, la iglesia o los medios de comunicación, construye y ejerce un conocimiento que es socialmente elaborado y compartido.

Las representaciones sociales son, como es explicado por Rodríguez (2001), modalidades de pensamiento práctico comunicado para ser comprendido con el fin de que las personas dominen el entorno social, material e ideal. Así el pensamiento social y el sentido común organizan contenidos mediante operaciones mentales y lógicas. Para esta autora toda representación social simboliza algo o alguien; no es su copia fiel, sino constituye el proceso por el cual se establece su relación, por tanto, “en toda representación debemos buscar esta relación con el mundo y las cosas” (RODRIGUEZ, 2001).

Como ya fue anotado la representación se presenta tanto a nivel social como subjetivo, que es otro momento también social; para este análisis resulta prioritaria la aproximación al carácter social de la representación, o al *mundo y las cosas* como describe Rodríguez. La utilización de sistemas de codificación e interpretación a través de instituciones de saber y poder, producen representaciones que ya *nacen* a partir de racionalidades particulares, generalmente no propiamente incluyentes ni democráticas; Así, generalmente tanto las instituciones son creadas y después instrumentalizadas para producir una visión de mundo “universalista” para al invisibilizar algunas otras realidades termina jerarquizando las vidas humanas, a través de las representaciones sociales.

El estudio de las representaciones sociales amplía el estudio de los modelos de conocimiento sobre lo social pues tiene que ver con el lenguaje, la ideología, lo simbólico, el imaginario social y el papel que éste desempeña en la orientación de las conductas y de las prácticas sociales. Cuando las representaciones sociales circulan en el lenguaje cotidiano, de hombres y mujeres, son convertidas en categorías del sentido común, en un instrumento para comprender al otro, e incluso, para asignarle un puesto en la sociedad.

3 APROXIMACIÓN CONTEXTUAL: EL NARCOTRÁFICO Y SU MUNDO SOCIAL, EL NARCO-MUNDO.

En las décadas de los 70s y 80s, las redes del narcotráfico ya existentes pero incipientes, comenzaron a ser visibles en el territorio del Valle del Cauca al sur-occidente de Colombia. Para ese entonces en el imaginario colectivo, los *narcos* tenían una procedencia popular y más que todo rural. Para las clases altas de la región, estos *recién llegados* constituían una amenaza a la exclusividad de sus nichos de privilegios; de tal forma que las duras fronteras de jerarquía social de la sociedad vallecaucana se resquebrajaron permitiendo algo nunca pensado, la presencia de *otros* en colegios, universidades, barrios, clubes, que hasta ese momento eran exclusivos para los *viejos ricos*, no para los *nuevos ricos*.

Sin embargo, en la actualidad, más de treinta años después, las redes transnacionales de tráfico de drogas han mudado, y del antiguo narco rural y extravagante, ha surgido la imagen de verdaderos hombres urbanos de negocios especializados en empresas ilegales de carácter transnacional vinculadas al tráfico de drogas. La información mediática, tanto oficial a través de los noticieros o la ficticia a través de productos culturales, es ahora un espacio de tensión entre la imagen ya consolidada del traficante y su mundo social vinculado a lo popular, y un, hasta ahora desconocido, narco-mundo comandado por un sujeto urbano, con altos niveles educativos y con suficiente capital cultural para transitar en todas las esferas sociales.

El funcionamiento de las redes sociales del narcotráfico y su mundo social y cultural han sido abordados desde varias perspectivas. Ha sido abordado a partir de su ilegalidad (SARMIENTO; KRAUTHASEN, 1991) (OROZCO, 1990), también desde su carácter transnacional (DEL OLMO, 1994; 1998) (ASTORGA, 2003) o también ha sido estudiado desde sus lógicas económicas (KALMANOVITZ, 1990; TOKATLIAN, 2000).

Existen también algunos estudios enfocados específicamente en sus elementos culturales y sociales, como los de Camacho (1998), quien ubica este fenómeno como un mecanismo de inclusión social para grandes sectores; Salazar (1992) quien caracteriza las llamadas “sub-culturas” del narcotráfico; Astorga (1995) quien identifica el elemento mítico en la construcción de la

identidad del narcotraficante en México; Restrepo (2001), quien indica que esta actividad por empatar como ninguna otra en la lógica capitalista puede ser entendida como reflejo de la cultura, y Valenzuela (2002) quien plantea la existencia de una narco-cultura definida por los códigos de conducta, estilo de vida y formas de relación de quienes participan en el narco-mundo. Por último Paola Ovalle (2006) cuya investigación es de gran importancia, por un lado porque su trabajo es realizado directamente con los actores participantes de este mundo social, y por ser la única investigación que trabajó la participación de las mujeres en el tráfico de drogas, como actividad económica y como espacio de redes sociales.

Todos estos trabajos aportan importantes elementos para analizar e interpretar las formas en las que el narcotráfico se ha posicionado como un universo cultural, que por momentos es paralelo, pero en otros se encuentra con los espacios sociales del mundo de la legalidad. Es a partir de estas investigaciones que han surgido conceptualizaciones del narcotráfico, que se distancian cada vez más de caracterizarlo simplemente como actividad ilegal, que es básicamente el discurso desde la oficialidad, para desarrollar reflexiones en los elementos culturales y en la complejidad de relaciones y actores involucrados en sus redes. El narco-mundo es entonces esta compleja red social tejida a partir de una actividad económica específica, que es el tráfico de drogas, esta expresión será ampliamente usada en este texto, y es encontrada en la mayoría de literatura sobre el narcotráfico como fenómeno social. Para Ovalle (2006):

El *narcomundo* es entendido como un espacio de producción de formas particulares de vida, a partir de la convergencia en la actividad de producir o traficar sustancias psicoactivas ilegales. En otras palabras, se hace referencia a una entidad sociocultural que se objetiviza en un conjunto de prácticas como la opulencia, el derroche, el consumo demostrativo, la transgresión y la violencia. (OVALLE, 2006, p. 299).

Según los estudios los traficantes comunican a las sociedades de las cuales hacen parte unas “formas de hacer”, lo cual ha generado en las regiones epicentro del narcotráfico una serie de transfiguraciones sociales y culturales relacionadas directamente con el establecimiento de nuevas pautas de interacción, valores, y procesos de legitimación (OVALLE, 2006). Queda claro que el narcotráfico establece pautas definidas de interacción social entre

los/las diferentes actores; a partir de esas manifestaciones es que se ha definido, tanto desde los estudios académicos como en el saber popular, la narco-cultura, si se entiende la cultura como la producción de significados que una comunidad produce, y se reconoce que una comunidad ni siempre comparte el mismo territorio pues con algunas diferencias cuando se habla de narco-mundo se habla de Colombia y México, el concepto de la narco-cultura cobra sentido pues reconocer que existe es afirmar que alrededor de la actividad ilegal de producir y comercializar drogas ilícitas empiezan a aparecer y a generarse diversos sentidos prácticos de la vida, de las normas de comportamiento y de relaciones sociales y significados de género.

El carácter de ilegalidad que constituye este mundo social, da para él unas particularidades en cuanto a las construcciones discursivas y de representación. Para Astorga (1997):

La encuesta sociológica y el seguimiento de las transformaciones del campo desde el interior del mismo es una tarea prácticamente imposible. La ilegalidad de la actividad y la clandestinidad no facilitan un conocimiento objetivo desde el exterior, de ahí que las historias sobre ellos tengan siempre un componente mítico muy fuerte, ya sea que provengan de las autoridades o de gente cercana a los propios traficantes. (ASTORGA, 1997, p. 2).

Lo señalado por Astorga es tal vez una de las principales características de la información que circula en torno al narco-mundo, desde la académica, la oficial, la periodística y cultural. Esta información se construye en torno a discursos y representaciones, que a su vez generan unos otros discursos y representaciones creando una auto-referencia que profundiza el componente mítico en torno al narco-mundo y a las personas que hacen parte de él. La dificultad de realizar campo para el desarrollo del saber académico, hace que éste se dé entorno de los productos culturales como música, libros y novelas, como es el caso de esta investigación. En el caso del discurso oficial, vehiculado a través de la prensa y las leyes, que en su mayoría solo reitera una motivación prohibicionista mostrando las consecuencias punitivas de entrar en este mundo. Y por otro lado, muchos de los productos culturales, especialmente los musicales, son encomendados directamente por los traficantes quienes en general son los más interesados en generar una imagen omnipotente y mitológica sobre ellos mismos en la sociedad.

Lo que se sabe o se cree saber acerca de los traficantes de drogas y su mundo es en su mayor parte el resultado de un proceso de construcción e imposición de sentido cuyo monopolio ha sido detentado por el Estado, sin embargo como ningún discurso es totalmente solido ni hegemónico, en los países en donde existe esta realidad las historias fantásticas circulan oralmente a modo de leyendas urbanas que no dejan de generar cierta fascinación.

Para Omar Rincón, tal vez el rasgo más distintivo del narco-mundo, es la narco-estética, la que sería:

Una hecha de la exageración, lo grande, lo ruidoso, lo estridente; una estética de objetos y arquitectura; escapulario y virgen; música a toda hora y a todo volumen; narco-toyota plateada, exhibicionismo del dinero. En síntesis, la obstinación de la abundancia, el gran volumen, la ostentación de los objetos, el poder de ostentar. (RINCON, 2010, p. 26).

En una columna de una revista colombiana, Hector Habad Faciolince (1995) define esta estética como marcada por dos gustos: el nuevo rico norteamericano y el montañero rico colombiano. En los dos casos, Rincón desde la academia y Habad desde el periodismo, describen lo más evidente del narco-mundo, que es su estética, desde el imaginario popular y rural de los inicios de este fenómeno como realidad social.

En algunos textos encontrados sobre la narco-arquitectura, las opiniones no son diferentes; el arquitecto y profesor Carlos Niño describe la arquitectura de la narco-cultura como “una celebración de la apariencia y de las formas banales pero descrestadoras (...) construcciones de lujo gratuito que desprecian el patrimonio e imitan lo importado y el arribismo de Miami” (NIÑO, 2010). Por su parte Adriana Cobo (2008) en su artículo “*Es el ornamento un delito?*”¹⁰, también desde la arquitectura, define la narco-estética como “ostentosa, exagerada, desproporcionada y cargada de símbolos que buscan dar status y legitimar la violencia”. Cobo afirma que esta estética en la arquitectura se caracteriza por “fachadas de portones griegos forradas en mármoles y enrejados dorados, carros estridentes y cuerpos de hombres engallados en oro y mujeres hinchadas de silicona”; sin embargo para Cobo debe superarse el discurso desde el “buen gusto” y reconocer en esta arquitectura una estética que si bien identifica el narco-mundo, no le es

10 Disponible en: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=1305>>. Acceso en: 5 de Enero 2013.

exclusiva, pues es una estética popular, ya que aun dentro de la legalidad las clases populares urbanas cuando tienen la oportunidad de mejorar sus viviendas, siempre lo hacen en los exteriores, con una clara preocupación de comunicar la mejora, y lo hacen también recurriendo a columnas, rejas y puertas doradas. El simbolismo y la iconografía a través de la arquitectura y ese exceso de ornamentación es reconocido por la autora, como un modo de encuentro de clases populares que buscan el reconocimiento de su progreso; considero que la mayor identificación de este tipo de estética arquitectónica con los traficantes de drogas, viene del hecho de que éstos sacaron esta estética de los espacios urbanos populares, para instalarla en barrios y sectores burgueses y de clases altas, generando un choque estético, ya existente a partir del discurso sobre la ilegalidad, o por lo menos sospecha de ilegalidad de los ricos emergentes.

La permanente visión desde un *afuera*, que coincidentemente también es desde Bogotá, la capital, que además se da desde alguna institución de discursos legítimos, como el saber académico o periodístico, genera algunas tensiones, donde los elementos simbólicos cobran mucha importancia.

La narco-estética es tan solo uno de los elementos en disputa entre una facción de la sociedad colombiana burguesa, urbana, pero sobre todo legal, y el polo opuesto que además de estar en la ilegalidad se pavonea por la calles en grandes camionetas y tiene la osadía de querer ingresar a los clubes y colegios más caros de la ciudad.

Al parecer y sin negar la inmensa complejidad de este tema, éste también contiene una lucha de clases que se dio no solo en términos explícitos, cuando a cambio de órdenes de extradición y leyes prohibicionistas los traficantes respondían con bombas y masacres en clubes y edificios públicos, sino también en términos simbólicos por la lucha de un reconocimiento y legitimidad social. Camacho Guizado (1992) cuenta en su texto *Narcotráfico y Sociedad en Colombia* que en una entrevista radial, el traficante Gonzalo Rodríguez Gacha hizo énfasis en que “si el negocio hubiera sido controlado por la oligarquía tradicional, hoy no habría guerra” (GUIZADO, 1992); se trata, según el traficante de una guerra de clases contra una capa de trabajadores que ha logrado obtener algunas riquezas y posiciones en la sociedad. En esta misma línea, el libro publicado por un anónimo narcotraficante colombiano: Un

narco se confiesa y acusa: carta abierta al pueblo colombiano (1989), el hombre se describe:

[...] no me considero delincuente, pues yo me siento patriota, buen hijo, buen esposo, buen padre y buen amigo (...) no me he quedado con los ahorros de nadie. He pagado mis deudas. Pago impuestos. Hago obras de caridad. Voy a misa. Cumplo con mis obligaciones familiares. (...) inclusive mi familia, que sabe de mis actividades, no me ve como delincuente, ni mis amigos sanos. Ni con las personas que llevo a cabo toda suerte de negocios. Ni el cura que recibe mis limosnas. Ni el político al que le entrego mis aportes. Ni los policías y militares que son mis amigos. (ANÓNIMO, 1989, p. 39)

Este relato deja ver una búsqueda de reconocimiento social a partir de elementos de masculinidad valorados en la sociedad y de los cuales se creía que el mundo de la legalidad monopoliza. La vinculación con una familia y el hecho de ir a misa es entrar al juego con símbolos importantes de moralidad compartida socialmente; este relato puede ser visto como un discurso de normalización y normatización voluntaria, o como una estrategia política en términos de romper con el característico discurso de la alteridad. Así, la producción de una representación social específica, en general es realizada usando iconos e instituciones que a su vez representan a la comunidad que los debe interpretar, para así generar inteligibilidad y legitimación.

Como explica Ovalle (1994) la legitimidad se lleva a cabo desde la psicología por el camino de la socialización tanto en la infancia como en la juventud. Desde el materialismo cultural, la coerción es el mecanismo de mayor eficacia de origen del poder. Para los marxistas el origen de la legitimidad estaría en la subordinación a las elites económicas. Es decir, “es la dialéctica entre la consecución de recursos y la coerción lo que optimiza la legitimidad” (OVALLE, 1994). La relación entre poder y legitimidad también es interpretada desde una explicación weberiana, en la cual la vigencia material del poder y su reconocimiento por parte de los dominados adquieren importancia (DUSO, 1999).

Cuando se piensa la noción de poder en términos de generación de legitimidad en el contexto del narcotráfico, el análisis se desplaza a lo que Foucault (1978) señala como “poder simbólico”, cuyo ejercicio por excelencia esta en la capacidad de hacer grupos, consagrarlos e instituirlos. La legitimidad se consigue cuando un grupo de actores sociales posee y hace efectivos los

medios para hacer prevalecer su definición de la realidad y conseguir que otros adopten esa visión de mundo como la correcta (GONZALES, 1998).

Es claro que el posicionamiento del tráfico de drogas, negocio y mundo social, se da porque existe una relación con lo que es considerado valioso en las sociedades en la que existe este fenómeno. El narco-mundo es un producto de sociedades particulares, y en él coexisten los elementos más contradictorios de una cultura. Con esto no quiero decir que desconozco el dolor colectivo generado por la violencia, ni intento homogenizar la sociedad colombiana que en realidad es bastante heterogénea; quiero indicar que el micro mundo social de tráfico de drogas, contiene valores y nociones que pertenecen a la sociedad de la cual hace parte, es decir, ningún elemento simbólico realmente nació con la presencia de los narcos, este fenómeno generó un tipo de mutaciones, por veces hasta caricaturescas, de características sociales ya existentes.

No solo el miedo media en la relación de la sociedad con el tráfico; sobre todo en los sectores sociales más próximos a los traficantes, existen abundantes ejemplos de agradecimiento, solidaridad y apoyo, verdaderas redes de acompañamientos y afectos, muchas veces generadas por la ausencia del Estado en algunos territorios.

No pocas obras convirtieron a Pablo Escobar en un auténtico Robin Hood. La boleta de ingreso a su zoológico, por ejemplo, era gratuita. “El pueblo es el dueño y no se le puede cobrar al dueño”, dijo Escobar a la prensa. Sin duda, la imagen paternalista lo ayudaba en la búsqueda de una legitimidad política: en un acto que superaba las posibilidades del Estado colombiano, el mismo Escobar entregó 400 viviendas a familias de escasos recursos, barrios enteros en las ciudades de Medellín y Envigado lo señalaron como benefactor. (ATEHORTÚA, 2008, p. 11).

No solo en el caso de Escobar, en algunas de las regiones rurales de Colombia y de Baja California (Mexico), los traficantes dieron respuesta a demandas de las comunidades en materia de vivienda, espacio público, educación y recreación, materializando el discurso legitimador de sus acciones, presentándose socialmente como gente “comprometida con el desarrollo regional” (OVALLE, 1994).

Las redes de narcotráfico en su afán de asegurar su existencia por encima de los límites de la legalidad, estructurando una red social que genere un tipo de protección mediante prácticas paternalistas, también hacen uso de mecanismos de alto contenido simbólico, mediante los cuales comunican su

existencia y persistencia como proyecto de inclusión y como forma de vida socialmente validada.

Para entender la ampliación de la influencia del narco-mundo, del traficante y su grupo inmediato de sociabilidad a grupos sociales próximos pero que no hacen parte del negocio, mediante acciones de poder y legitimidad, resulta útil el pensamiento de Foucault (1978\91) con relación al ejercicio del poder, el cual se difumina ya que es un dispositivo en el que todo el mundo está implicado, dislocando el concepto de poder de adjetivo a verbo, es posible entender las relaciones de poder en las que se encuentran los traficantes y las sociedades próximas a las que hacen parte.

Foucault propone la realización de una “genealogía del poder” y plantea la necesidad de:

Comprender la génesis y las transformaciones de los sistemas implícitos que, sin que seamos conscientes de ellos, determinan nuestras conductas, gobiernan nuestra manera de pensar, rigen en suma nuestras propias vidas. (Foucault, 1999, p.19)

En otras palabras, el trabajo de Foucault no parte del monopolio del Estado para entender la dinámica del poder; parte de las “relaciones materiales específicas de poder que hicieron y aun hacen posible las formas de explotación y de dominación” (FOUCAULT, 1999). Es así como para él el poder no se aplica pura y simplemente como una imposición, obligación o una prohibición a los otros\as, sino que los\las invade, pasa por ellos\as y a través de ellos\as. De tal manera que exhibirse en un carro lujoso, instalar columnas griegas en la fachada de la casa, usar un reloj de oro, montar caballos de más de un millón de dólares, o salir a pasear con la mujer más bonita¹¹, son expresiones de una búsqueda de aceptación y de un ejercicio de poder. Para Ovalle (2010), estas dinámicas de delirio por la opulencia, deben ubicarse en el contexto económico y social de estos territorios latinoamericanos, en donde la rapidez característica con la que fueron acumuladas estas fortunas, contrasta con el trabajo que da estudiar, trabajar para tener una vida digna y pagar las cuentas, de la mayoría de la sociedad de América Latina.

De tal forma que, al analizar las relaciones sociales entendiéndolas como líneas de combate por la legitimidad, aun mas en la alteridad burguesía

¹¹ La *mujer trofeo*, idea que por ser vital en este análisis será profundizada más adelante.

Vs traficantes, cobran sentido muchas prácticas cotidianas asociadas al estilode vida de las redes del narcotráfico, que bajo otras perspectivas permanecerían ocultas. Igualmente, al plantear el mundo del narcotráfico como un campo cultural en el que las fronteras y líneas divisorias con los sectores sociales insertos en el ámbito de la legalidad son bastante porosas, se puede comprender la forma en que el narcotráfico es acogido no solo económicamente, sino también culturalmente, por las regiones y localidades en las que se asienta. De hecho, al detenernos en el análisis de los mecanismos de la legitimación se puede dimensionar la teatralización con la que las redes del narcotráfico deciden poner en escena, ocultar o simular los valores, por veces contradictorios, del capitalismo y la tradición.

En el narco-mundo confluyen entonces múltiples estrategias de poder que son desde simbólicas hasta explícitas como el uso de la violencia física; al ser una actividad ilegal, las faltas al sistema no son denunciadas al Estado, son pagadas con la vida. Asesinatos selectivos, masacres, secuestros y torturas, son un conjunto de acciones especialmente racionales, se dan cuando *nadie* ve, o quien ve prefiere no hablar lo que demuestra el éxito de los procesos de legitimación. El sigilo y organización de estos actos de violencia efectiva, muestran un gerenciamiento racional que está lejos de una violencia anárquica, ya que lo que está en juego es la vida, la libertad, la mafia y también la familia.

El silencio cómplice de todos, ese: *“nadie vio nada”*, explica las estrategias vehiculadas por la vía de la generosidad y la motivación de generar admiración, en parte también responde a la cuestión de intentar explicar las formas en que el narcotráfico penetra en los entramados sociales de las regiones en donde está presente.

Dos conceptos de poder pueden responder sociológicamente esta cuestión, el de Kenneth (1984) y el de Bourdieu (1979, 1977). En su discusión sobre el poder, Kenneth (1984) identifica al que llama poder “condicionado”, característico porque no depende de la conciencia de su existencia, ni de los que lo ejercen, ni de quienes están sometidos a éste. Para que este tipo de poder se dé, es necesario que se considere que hace parte del orden natural de las cosas, someterse entonces es visto como natural, adecuado, y correcto. El poder “condicionado”, depende de su opacidad, de mantenerse oculto y de la creatividad ejercida, para no ser percibido por los/las sometidos/as. “La

fuerza del poder se multiplica exponencialmente cuando su presencia está ausente” escribió Bourdieu (1979,1977) en esta misma línea de pensamiento.

La ausencia del poder de narcotráfico, está representada en la naturalización social de sus actos en los epicentros de influencia. Acostumbrarse entonces a los muertos que aparecen en las calles, la creencia de que “es mejor no hablar de eso”, acreditar en la normalidad de carros importados con exclusividad andando en ciudades rurales, la vulnerabilidad social frente al poder de las mafias, del cual nadie conoce sus límites, y como bien apunta Ovalle (2010), los pocos trabajos académicos sobre este mundo social, son evidencia de un tipo de violencia simbólica ejercida por las redes del tráfico de drogas en la sociedad.

Bourdieu entonces describe relaciones de fuerza en las cuales la fórmula del ejercicio del poder radica en su ocultamiento, de relaciones de fuerza en disputa, en una guerra por imponer significados e imponerlos como legítimos. Sólo a través del análisis de estos mecanismos del poder cotidiano que despliegan las redes del narcotráfico, se podrá identificar y explicar la capacidad de influir en la percepción de la realidad de los demás, hecho que suprime la confrontación.

El poder en búsqueda de autoafirmación y permanencia, se vale para imponerse de mediaciones discursivas; produce ante todo, discursos para auto-justificarse y estabilizarse. Así, la capacidad de producir una ideología en el interior de las relaciones es como ese poder gana consistencia. Explorar las construcciones y estrategias discursivas al interior de las relaciones de poder, lleva invariablemente a cuestionarse sobre la construcción de los sujetos, a este respecto Foucault (1999) introduce el concepto de “las maquinarias normalizadoras” encargadas de conformar cierto tipo ideal de individuo, y de establecer lo que “debe ser”, en el proceso de pasaje de individuo a sujeto.

Esta idea de las “maquinas normalizadoras” contiene una aparente tensión cuando intenta dar luz sobre la idea de construcción de sujetos narcos; que está en el hecho de que este narco-mundo es evidentemente transgresor de las normas sociales tradicionales, muchas de sus prácticas, mas no todas, se distancian de la idea de *normalización*; en el caso de la imagen clásica del traficante, que habla alto, que dice bromas de mal gusto mientras sus risas son escuchadas por todo el mundo - que también se ríe sin necesariamente la

broma ser buena-, la ya comentada imagen de grandes camionetas con música popular a todo volumen, hasta la violencia explícita que por momentos es ejercida; haría pensar que en la cotidianidad de quienes comandan estas redes, no existe ningún tipo de marcos normativos de comportamiento.

Sin embargo, se hace necesario recordar que en su construcción sobre el concepto de poder Foucault (1999) disloca su monopolio del Estado y de la dominación, hacia prácticas de administración de vidas a través de dispositivos utilizados en distintos niveles de la sociedad. De tal forma que también las redes del narcotráfico, como instituciones modernas funcionan como “maquinas normalizadoras” en las que son configurados sujetos narcos, los cuales construyen dicha subjetividad basados en la interiorización de un “*deber ser*”. Ellos crean y reiteran, por medio de discursos y a nivel simbólico, las normas de comportamiento y racionalidad, para que su proyecto persista en el tiempo y en el territorio. Así el silencio cómplice, la teatralidad de sus acciones, el “barroco” de sus estéticas, la lógica de pagar con la vida las deudas, son mecanismos de imposición de sentido y significados de comportamientos y jerarquías.

Es claro que el *deber ser* del mundo social de tráfico de drogas es, como noción y como práctica, claramente diferenciado para hombres y para mujeres. El narco-mundo es generalmente representado como un universo masculino, en el cual la presencia femenina tiene un carácter de código de comunicación, es decir ella es usada para que el traficante comunique a la sociedad, o a su círculo social el poder de tener cualquier cosa que dese poseer. La mayoría de discursos que circulan en los *mass media*, reproducen esta idea.

Sin embargo, es importante entender que el narco-mundo si es de hecho marcadamente generificado, pero no por eso es masculinista. Es decir, la presencia de mujeres es amplia, existe en varios aspectos tanto del mundo social, como de la actividad productiva y económica del tráfico de drogas.

El velo que cubre esta presencia proviene de las más diversas fuentes, desde la prensa, hasta la academia que no muestra mayor interés por investigación en torno a la participación de las mujeres en el tráfico, excepto claro la investigación de Paola Ovalle sobre la mujer en el narco-mundo. De hecho, en el 2012 apareció tímidamente, pues aunque fue informado no fue

noticia nacional, en la prensa colombiana el asesinato de Griselda Blanco llamada “La madrina”, al profundizar en su historia, aparecen datos impresionantes como haber comandado el Cartel de Medellín y haber sido la mentora de Pablo Escobar. Sin embargo su presencia en lo que constituye una importante parte de la historia nacional, es poco mencionada o disminuida por una cantidad de nombres masculinos, quienes en muchos de los casos no alcanzaron el *poder* de esta mujer.

En el próximo apartado de esta investigación, profundizo sobre las representaciones de hombres y mujeres, que han primado en el discurso mediático, especialmente en los productos culturales de la música, los libros y de la ficción televisiva. Ocultando toda una estructura jerárquica de personas que realizan las más variadas tareas, los medios han priorizado la figura del *Capo* para representar lo masculino en el narco-mundo, y la figura de la acompañante o *pre-pago* para hablar de las mujeres en este mundo social. A mi parecer la racionalidad que se encuentra detrás del destaque de estas dos únicas figuras, es la dicotomía jerarquizante entre mente\razón\pensamiento y cuerpo\seducción\dependencia física o económica, separación clásica de las tecnologías de género.

3.1 NARCO-NOVELAS, CAPOS Y PRE-PAGOS

En la mitología griega, cuando Dionisio se miraba al espejo no veía reflejado su rostro, sino la imagen del mundo en el que estaba inmerso. Según Restrepo, así actúa el asunto de las drogas y el narcotráfico, como un espejo que muestra fragmentos del mundo social y de las contradicciones de la cultura contemporánea” (OVALLE; GIACOMELLO, 2006, p.298).

Sin Tetas no hay Paraíso fue la primera de una exitosa saga de novelas basadas en el narcotráfico como fenómeno social, o narco-mundo. Estas historias iniciaron en Colombia con “Sin Tetas” para después ser producidas también en México, sin embargo el origen de las narrativas sobre los traficantes de drogas es de hecho mexicano lugar en donde nacieron los corridos prohibidos, “canciones que fueron compuestas para rendir culto y eternizar a la figura del patrón, jefe de determinados carteles mexicanos de la droga” (SCHLENKER, 2009) y que no tenían cabida en el discurso oficial, monopolizado por los voceros de Estado y por los medios noticiosos.

Para Astorga (1997), los corridos se convirtieron en una “sociodisea” musicalizada de una categoría social que paso de ser marginal a omnipresente. El reconocimiento del hombre narcotraficante como categoría social se da fundamentalmente a nivel simbólico y discursivo, pues como el mismo autor argumenta, la clandestinidad e ilegalidad del mundo social del tráfico de drogas dificulta la aproximación a éste como campo de investigación sociológica o antropológica. Las personas del narco-mundo, sobre todos los grandes jefes de las mafias, son verdaderos mitos cuyas historias se contaban en un primero momento a través de los corridos, primeras narrativas de construcción simbólica de esta categoría social.

En los corridos es posible encontrar la base de la estructura de las narrativas que fueron heredadas por los otros narco-productos culturales, en cuanto a la jerarquía social de los personajes; con algunas variaciones, libros, telenovelas, y películas han reproducido estas primeras narrativas, muchas de las cuales eran, y continúan, siendo encomendadas por los mismos traficantes cuando quieren decir algo, o comunicar alguna odisea. Por ejemplo el encontrado por Astorga, en el cual una traficante cuenta como un cargamento no llega con éxito a su destino por la acción de los policías:

En el rancho de San Juan/ un hombre se encuentra triste/ pues ha perdido un amigo/ de esos que muy poco existen/ de Colombia a Sinaloa/ mil kilos también perdiste. (Fiden Astor, “El Comandante Ayala”). (ASTORGA, 1997, p. 9).

Los corridos prohibidos marcan una pauta importante en términos de discursos y poder, ya que “equilibran” un discurso oficial que pretendía ejercer el monopolio en la generación de sentidos, relacionando lo legal con lo bueno a través de una racionalidad fuertemente prohibicionista, según la cual la sociedad convencional guiaría su comportamiento frente a las drogas y a los traficantes. Para Astorga, “significaba, sin que así se lo hubieran propuesto conscientemente sus creadores, el principio del fin del monopolio estatal de la producción simbólica acerca de los traficantes” (ASTORGA, 1997).

Considero que una importante cuestión en este debate es que las narco-novelas reproducen nociones de género y poder, que nacieron de los corridos. Estos últimos, como ya fue dicho, en muchos casos son encomendados por los traficantes, creando representaciones poderosas, con

menor o mayor apego a la realidad, a través de las cuales son temidos, queridos, y respetados en su zona de influencia. En este caso estos discursos, sus lógicas y sus sentidos de género, consiguieron transitar de la ilegalidad del narco-mundo a la legitimidad y masividad de la telenovela que es uno de los productos de mayor importancia en la televisión colombiana.

Los corridos nacieron en México y las narco-novelas en Colombia, con algunas variaciones estos dos países comparten en su tradición oral estas expresiones culturales debido a la necesaria relación de los carteles de los dos países; por una lado porque muchas de las rutas de los traficantes colombianos para entrar a los Estados Unidos es a través de la frontera con México, y por otro lado porque México no es productor de cocaína que es importada de países que la producen como Colombia, Perú o Bolivia, sin embargo no fue posible establecer la existencia de estas expresiones culturales en ninguno de los dos últimos países.

Tanto en el mundo del tráfico de drogas como en las representaciones construidas en torno de éste, ficcionales y periodísticas, la colocación para hombres y mujeres es diferenciada. Tomando los *corridos prohibidos* como precursores de los discursos y narrativas después difundidos en las narco-novelas, se encuentran algunas diferencias entre la representación de las mujeres en los corridos, con relación a la historia específica de *Sin Tetas*; a continuación un ejemplo: “en la ribera del Bravo/ hay un hombre sin cabeza/ y los guardias de la aduana/ llorando tras de las rejas/ y la morena y la rubia/ en busca de otras cabezas” (Fiden Astor, “La rubia y la morena”). (ASTORGA, 1997).

Es posible que los orígenes de la *morena y la rubia*, se encuentren en la figura mitológica mexicana de La Llorona: “es una bella mujer, vestida de blanco, que atrae a los hombres hasta lugares peligrosos, siendo estos frecuentemente encontrados muertos al día siguiente” (MONTANDON, 2007), en su investigación sobre este mito mexicano, Spinoso de Montandon explica que no es posible establecer si este mito es pre o pos colombino, pero que con el tiempo las funciones y los papeles sociales se fueron multiplicando creando un gran número de deidades femeninas provenientes de “la llorona”, asociadas a fenómenos naturales y actividades humanas. La relación de las mujeres con la muerte, casi siempre de hombres, es una constante mitológica en varias

culturas, la “mujer devoradora”, vista como una imagen potente del peligroso deseo femenino (BORDO, 2001). El hecho de que los hombres construyan este tipo de narrativas, como en el caso de la *morena y la rubia* que fue escrita por Fiden Astor, es un ejemplo de lo que ya fue anotado por Beauvoir (1977) “la mujer, en cambio, es exclusivamente definida en su relación con el hombre”. La *rubia y la morena*, asesinas de hombres que además cortan sus cabezas, demuestran una situación paradójica de la representación femenina, por un lado reiteran imágenes y representaciones históricas que asocian a las mujeres con un peligro para la vida de los hombres, y por otro son transgresoras de un tipo de representaciones más tradicionales, en el sentido de ser compañeras de los hombres, dependientes económica o afectivamente, o siendo objeto de erotización.

De tal modo, en los *corridos prohibidos* las mujeres no aparecen únicamente como compañeras fieles o simples objetos de placer sino también con los mismos atributos extraordinarios de sus pares masculinos, a los que a veces sobrepasan en astucia y sangre fría, como “Camelia la Texana”, “Margarita la de Tijuana” o “La rubia y la morena”. Muy por el contrario de la narrativa de *Sin tetas*, en la cual los personajes femeninos parecen intentar ingresar en un mundo al cual no pertenecen, estas canciones narran historias fantásticas de mujeres activas en las lógicas violentas del narco-mundo.¹² Para Tuchman (1978) las audiencias perciben cuales son los papeles de género socialmente sancionados a través de la representación de lo femenino en los productos mediáticos. Es así como la asociación de las mujeres a su cuerpo, a la dependencia afectiva o económica, mas ligadas a la figura de la prostituta que de la asesina, son padrones que parecen circular con menos obstáculos sociales a través de la televisión, que es de una mayor masividad que los textos musicales. En otras palabras parece que de las dos posibilidades de abyección moral en la representación femenina, la sociedad aceptaría con más tranquilidad una prostituta que una asesina que además es traficante.

Simultáneamente a los corridos, y antes del apareamiento de las narconovelas; los libros que contaban las historias sobre drogas, desde su consumo hasta el tráfico inundaron las calles de las ciudades en Colombia,

12 La historia de *Sin Tetas no Hay Paraíso*, será narrada más adelante.

mucho más que las tiendas y librerías, pues su reproducción era sobre todo pirata, lo que por otro lado también ayudó a que fueran productos realmente baratos, populares al que muchas más personas podían acceder. Al inicio, estas historias publicadas no abarcaron la vida de los grandes traficantes, en estos libros las historias de los jóvenes consumidores y de lo que sería una generación sin futuro¹³, producto de una violencia histórica fueron más popularizadas. Algunas de estas historias con pasaron a las telas de cine¹⁴, priorizando hasta ese momento siempre las narrativas de los sicarios; jóvenes que vivían a gran velocidad y al final mataban, consagrándose siempre antes a la virgen¹⁵, para dejarle una casa a su mamá, quien terminaba llorándolos en el cementerio. “*Sin tetas*” apenas toca esta temática a través de Byron el hermano de Catalina.

Solo algunos años después, los textos visuales, televisión y cine, comienzan a girar en torno de la vida y muerte de los grandes traficantes, de sus excesos y mujeres; es posible pensar que con estos textos aparece también una glamourización y trivialización de las narco-narrativas, pues dejando de un lado las historias tristes de los sicarios, muchas de ellas recreadas con actores *reales* y en escenarios reales, los productos culturales pasan a concentrarse en descripciones de la suntuosidad, rebeldía y autoritarismo de un mundo lujoso y autoritario, casi absoluto, donde no existe el Estado.

Para Valenzuela (2002) y Salazar (2001) el narco-mundo es un sistema esencialmente machista, donde se reproduce en forma caricaturesca el orden social instaurado artificialmente sobre la base del supuesto de la superioridad masculina; es una entidad sociocultural que produce identidades y formas particulares de vida que se materializan a través de un conjunto de estéticas y prácticas como la opulencia, el derroche, el consumo, la violencia y la transgresión.

De tal modo que fueron las telenovelas y seriados televisivos los espacios mediáticos en donde más se reprodujeron estas lógicas. Son catorce

13 Un claro ejemplo está en el título de uno de los principales libros difundidos en esta década: No Nacimos pa' (para) Semilla (SALAZAR, 1990).

14 Como la película Rodrigo D, no Futuro (Gaviria, 1988)

15 La Virgen de los Sicarios, en sus dos versiones: el libro (Vallejo, 1993) y la película (Schroeder, 1999)

los principales personajes de “*Sin tetas*”, de los cuales cinco de los personajes femeninos son mujeres pre-pago, y el otro es una ama de casa. De los masculinos tres son traficantes, un médico, un abogado, un trabajador informal, y un sicario. Como es evidente, los principales papeles en torno de los cuales la trama de desarrolla es el de pre-pago para las mujeres y el de capos para los hombres. A continuación realizaré una descripción de estas dos categorías sociales, que son de hecho los más visibles del mundo social de tráfico de drogas, tanto por los textos ficcionales que circulan de este, como por las noticias oficiales.

El Capo

Los narcotraficantes han sido aceptados o repudiados socialmente a partir que encarnan valores, aspiraciones, odios, temores y envidias de buena parte de la población. Dejar de ser pobre en un golpe de suerte o audacia, poder recorrer las calles de las ciudades en brillantes y costosísimos automóviles, acompañarse de reinas y ex reinas de belleza, lograr que personajes de la intelectualidad, el clero, la política, la farándula y el capital les soliciten sus favores, todo eso contrasta con la arrogancia, la arbitrariedad y la facilidad para ordenar asesinatos y/o actos terroristas (...) Revelan sus predilecciones por lo tradicional no solo en sus deseos de poseer tierras, su admiración por los caballos y otras simbologías campesinas, sino por los métodos de gestión de competencia, caracterizados fundamentalmente por la violencia y la barbarie desplegada tanto en su supervivencia como empresarios, como en las formas de resolver cualquier obstáculo que se les enfrente. (CAMACHO, 1992, p.127).

En Colombia, *El Capo* representa el líder de la organización de tráfico de drogas, como ya fue anotado es una figura con una fuerte carga simbólica en muchos aspectos. Su existencia como categoría social, es altamente mitológica, discursiva, y poderosa. Como es descrito por Ovalle y Giacomello (2006) son “construcciones míticas de superhombres poderosos, valientes, y violentos que desafiando la ley abanderan una actividad altamente lucrativa”, es decir el termino *Capo* es una figura, una construcción discursiva, que pretende decir mucho más, en una sola palabra, que referirse a un hombre que ilegalmente comercializa drogas.

Como toda representación, el *Capo* ha sido construido colectivamente, y es parte importante de un proceso de construcción de sentido de varias nociones y relaciones, como de poder, de jerarquías, de formas de vida, de moral y de género; para esto fue necesaria la articulación de lenguajes, de imágenes, de códigos y de símbolos que lograsen representar esta figura.

En general siempre fue pensado como un hombre feo, tal vez para marcar una alteridad con su acompañante que siempre es bonita, excéntrico, de gustos populares, pasado pobre, poca educación y risa ruidosa. Siempre usa cadenas, anillos y pulseras de oro, y tiene un especial gusto por los caballos, las camionetas lujosas, y la cultura Mexicana. El *Capo*, también es llamado de *Patrón*, y siempre estaría repartiendo billetes, sin ni siquiera contarlos, a todo el que le parezca.

FIGURA 1 - IMAGEN DE PABLO ESCOBAR



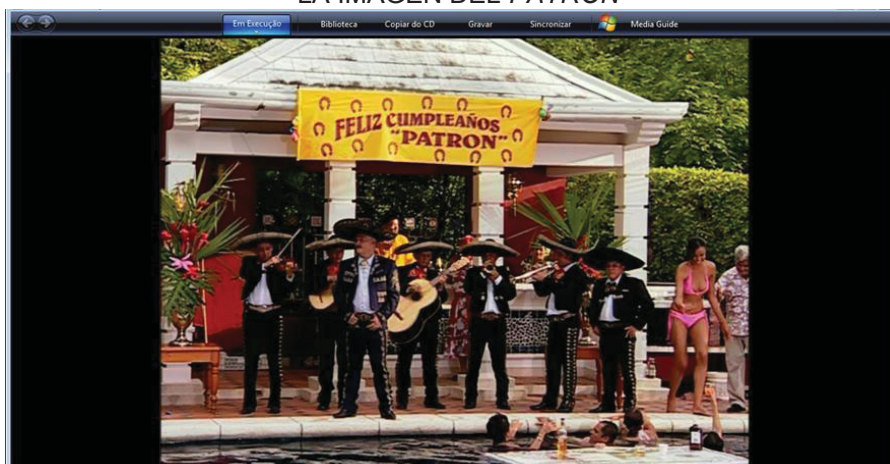
FONTE: Site The Telegraph

FIGURA 2 - ESCENA DE “SIN TETAS”, CON ELEMENTOS DE CULTURA



FUENTE: Archivo personal (2012)

FIGURA 3 - DESTALLE DE ESCENA DE "SIN TETAS", EN LAS CUALES SE REPRODUCE LA IMAGEN DEL PATRÓN



FUENTE: Archivo personal (2012)

Sin embargo realizando una aproximación a las vidas particulares de estos hombres, el mito del *Capo* como representación homogénea comienza a diluirse; lo que aparece es que este ser mítico, reúne características particulares de cada uno de los grandes traficantes, generando un solo personaje, que después sería reproducido tanto por los textos mediáticos, como muy posiblemente por los nuevos traficantes, que interiorizaron este *deber ser*.

De tal forma que, quien mostro gusto por la cultura Mexicana fue Pablo Escobar, al igual que Gonzalo Rodriguez Gacha; sin embargo Escobar, nunca fue visto con mujeres más jóvenes ni bonitas pues era un hombre considerado "familiar", exhibirse con modelos y *misses* es más una costumbre de los jefes del Cartel de Cali. A su vez Rodriguez Gacha era casi analfabeta, mientras Gilberto Rodriguez Orejuela, jefe del Cartel de Cali, era abogado; por su parte, mientras Escobar era de origen semi-rural y pobre, el clan de la familia Ochoa procedía, al contrario, de una familia aristocrática y terrateniente de Antioquia, y por eso sus gustos por los toros de lidia y los caballos, mientras los gustos de Escobar se inclinaron a los carros de carreras.

Los hermanos Rodriguez Orejuela tuvieron, al contrario de Escobar, Rodriguez Gacha y los Ochoa, una imagen de ejecutivos. Se les consideró hombres de negocios y se movían con mayor libertad en los espacios urbanos tradicionales. Sus hijos estudiaron en importantes universidades de Colombia y del exterior; y a diferencia de Escobar, no intentaron reclutar en su

organización jóvenes de estratos bajos, ni jugaron al paternalismo con las comunas pobres, regalando casas y ni parques públicos. (CAMACHO, 1994).

Como es anotado por Patricia Soley Beltran (2009), la referencia a gestionar un proceso circular para dotar de sentido a la realidad obedece a la noción de método documental de Karl Mannheim (BELTRAN, 2009). Esto acontece cuando es tomada cierta apariencia como el “documento de” o lo que sería la evidencia de un patrón subyacente, derivada de características individuales, y sería usada para identificar aquello “que se sabe” del patrón.

De tal modo que la derivación de características observables como: hombre, feo, rico, gustos populares, cadenas de oro; ayudarían en la interpretación de un patrón, para posteriormente tomar esas evidencias observables y convertir aquello que “se sabe” en verdad, o teoría, en este caso la presencia de un *Capo*. Tanto las evidencias observables como la verdad construida en torno a éstas, se dotarían mutuamente de sentido de realidad. Para Beltrán, este tipo de gestión de sentido de la sociedad, tiene la utilidad de la inteligibilidad de los sujetos, en donde “las entidades teóricas postuladas, ellas mismas derivadas de los observables individuales, se utilizan para interpretar esos mismos observables” (BELTRAN, 2009).

Ahora bien, desde una perspectiva teórica, dotar de sentido una serie de características observables en varios individuos, en un solo sujeto: *El Capo*, que como ya fue identificado por Astorga (1997) es una categoría social, es reconocer en éste una representación y objeto de teorización, y también desde la perspectiva de una *figura de performatividad* (BUTLER, 1995) o sea, una figura producto de relaciones de poder más amplias que le dan un tipo de concesión de actos de habla.

Para Butler, las sociedades generarían este tipo de figuras para establecer culpables. Así, aquello que es condenable en términos de ideas, valores o comportamientos, ganará una cara y alguien sobre quien descargar y liberarse de la culpa; todo esto pues la idea difusa y nada soberana de poder Foucaultiana generaría un tipo de ansiedad popular.

Si el poder ya no está constreñido por modelos de soberanía, si emana de un número cualquiera de “centros”, ¿cómo vamos a encontrar el origen y causa del acto de poder mediante el cual se realiza la ofensa? (BUTLER, 1997. P. 6)

Reubicar el poder en un sujeto culpable con un performance específico al cual otorgarle la culpa, es para Butler la posibilidad social de buscar un responsable por un daño; un sujeto como “origen” y como “causa” de violencia, sexismo, ilegalidad, afrentas estéticas y todas las culpas que se descargan socialmente en la figura del *Capo*. Este análisis pretende entender la función y las lógicas de la sociedad en la generación de la representación de un tipo de masculinidad, no pretendo insinuar que de hecho el mundo social del narcotráfico no tenga estas características, solo pretendo ver a la luz de una teoría como fue construida esta representación.

Con algunos matices la figura de poder que encarna el *Capo* se remite a las primeras nociones de teorización del poder. La reivindicación del uso de la violencia para cumplir el objetivo de conservar el poder; así como la descripción “realista”, de lo que serían posiciones humanas inevitables como la maldad y la ambición, son características presentadas por Maquiavelo (2008) en su estudio sobre el comportamiento de El Príncipe, que sería el Estado. Por su parte Tomas Hobbes (1989) afirmó que el poder sería el más básico de los motivos de la conducta del hombre, y que su búsqueda condenaba las relaciones humanas a una guerra de “todos contra todos”, las organizaciones políticas serían conformadas por el miedo que unos tendrían contra los otros.

Tanto para Maquiavelo como para Hobbes, en su momento histórico, la mayor preocupación era el orden social, y entendían el poder político, del Estado, como la fuerza que haría posible la vida pacífica en la sociedad. Esta intencionalidad de búsqueda de orden social coincide con los planteamientos de Rousseau, para quien “el contrato social”, por ser posterior a lo primitivo, garantizaría la vida social. Para estos tres autores el poder está asociado con el poder político del Estado, según Elias (1994) este énfasis de la discusión en el poder político se explica por ser “un tipo especial de poder”, es decir, “el poder del Estado es la forma más visible de poder” (ELIAS, 1994)

El avance y la discusión sobre la noción de poder ha sido larga en las ciencias sociales, de tal manera que resulta posible cuestionarse sobre la pertinencia de estas visiones iniciales de poder, para analizar la representación del *Capo*. Sin embargo, frente a la cuestión, bastante provocadora, levantada por Paola Ovalle (2010), es útil dar una mirada sobre las nociones iniciales de poder. Ovalle se pregunta:

¿Acaso en el seno del proyecto moderno, los poderes legítimos, en su afán de prohibir un mercado con una demanda innegable, están creando mundos de vida donde no es posible otra ley que la ley del más fuerte? (OVALLE, 2010, p. 82).

Para Butler “aquel que es acusado de infringir la ley (...) es a pesar de todo investido con el poder soberano de la ley”. Es decir, creando una única representación que sería el *Capo*, se dota a éste sujeto narco, del *monopolio* del universo discursivo de la ilegalidad, y con éste la transgresión de las jerarquías sociales. Desde esta perspectiva, esta idealización de soberanía y monopolio,

Está conectada con la idealización del poder soberano o, más bien, con la voz imaginada y forzada de tal poder. Es como si el propio poder del Estado hubiera sido expropiado, delegado a sus ciudadanos, y el Estado entonces reemerge como un instrumento neutral al que recurrir para protegernos de otros ciudadanos, que se han convertido en emblemas revividos de un (perdido) poder soberano” (BUTLER, 1997, p. 8).

Las características de las nociones clásicas de poder, aparecen entonces configuradas en un *poder performativo* de la ilegalidad, es decir estatalmente sancionado; escenificando “una batalla entre dos poderes soberanos” el *Capo* y el Estado.

El paternalismo y la violencia asociados a la figura del *Capo*, antes monopolio del Estado, reubica el poder en un sujeto, o en un acto, como indica Butler reduciendo la escena “a un solo hablante y su audiencia”.

Tanto el sujeto-narco, que sería el tipo de sujeto generado a partir de las “maquinas normalizadoras” al interior del narco-mundo que fue tratado con anterioridad, como el *Capo* que corresponde a la representación social externa de los traficantes y la consecuente unificación en un único personaje. A mi ver, son construcciones discursivas con características similares, pero que obedecen a tipos de representación diferentes, si se da luz sobre la teoría sociológica de los tipos, explicada por Soley Beltran e introducida por Barnes y Bloor (BELTRAN, 2009).

De tal modo que, la referencia a la cual corresponde la representación del sujeto narco al interior del narco-mundo, o en los espacios sociales donde este mundo social tiene alguna proximidad, podría ser considerado un *tipo*

social. Según las características descritas por Beltrán, las referencias de este tipo son creadas mediante el habla y la acción:

Por ejemplo, un tipo social, como “autoridad”, crea la referencia a la cual se refiere (el estatus de líder) y finalmente el referente no es nada más que “habla sobre autoridad” o “acción relativa a autoridad”: Un líder es aquel que tomamos como tal. (BELTRAN, 2009, p. 94/95).

Los tipos sociales implican un status social, y no tienen una referencia externa, pues denotan una auto-referencia. En el caso del sujeto narco, y para ejemplificar, de las variadas posibilidades de *tipo social* posibles, tomaré el de la *macheza*, la cual en un contexto determinado puede crear la referencia a quien se refiere, es decir al *macho* más visible, con ciertas características como dar órdenes, tener dinero, muchas mujeres, y ser respetado; finalmente el referente no es más que *hablar y ejercer la macheza*. La cual en ciertos contextos sociales, no todos, será ejercida por un narco que sería la existencia física real de este estatus social, y su auto-referencia.

Así, lo más importante de este *tipo social* es el estatus social que encarna, y su auto-referencia está basada en “la creencia compartida de que este estatus existe” (BELTRAN, 2009).

Ahora, en el caso del *Capo*, y continuando con esta clasificación en tipos; considero que éste podría ser clasificado con referencia a un *tipo artificial* por varios motivos: En primera instancia el *tipo artificial* tiene una referencia externa, que en este caso sería los grandes jefes de las mafias, y su existencia depende totalmente de la actividad clasificatoria.

Un tipo artificial es un modelo para un proceso social auto-referente que crea una realidad que tiene un grado de independencia del proceso social auto-referente y que puede existir o persistir independiente de ese proceso auto-referencial. (BELTRAN, 2009, p. 96).

Como en el caso del *Capo*, representación vigente de una realidad que ha mudado bastante, pues los actuales traficantes de drogas no se ajustan a esta estrecha figura y sus características. Este *tipo artificial* es el que más facilita la generación de prototipos en los cuales se encajarían los agentes que no tendrían propiedades en común sino por la intervención humana. Como fue anotado con anterioridad el *Capo* de alguna manera es una única figura que reúne características de personas que en realidad fueron muy distintas.

Esta doble clasificación intenta mostrar las referencias sobre las cuales fue hecha la representación de los jefes de las mafias de las drogas, así como evidenciar que las representaciones son distintas cuando se piensa en los grupos de influencia, o de mayor sociabilidad del traficante, y lo que sería llamado el *conjunto de la sociedad*, ya que entre más distancia exista con la realidad del mundo social del tráfico, mayor creatividad e intervención se necesita para mantener esta *figura performativa* de poder, desde una perspectiva butleriana, es como si las elaboradas estructuras institucionales de violencia y sexismo de pronto se redujeran a la escena de enunciación, que en este caso podría ser una canción, o una imagen o una entrevista lo suficientemente transgresora de códigos morales sociales. Como es cuestionado por Butler frente al discurso racista:

[...] y el enunciado ya no más el sedimento de una institución y un uso anteriores, se ve investido con el poder de establecer y mantener la subordinación del grupo a quien interpela. (...) ¿No conduce esto a una visión del poder del sujeto del habla y, por tanto, de su culpabilidad, en la que el sujeto es prematuramente identificado como la “causa” del problema del racismo? (BUTLER, 1997, p. 7).

3.1.1 Las pre-pago

Revisando la diferente producción científica, institucional y literaria producida en Colombia sobre las llamadas mujeres “pre-pago” no fue encontrado un concepto científicamente consensuado construido a partir de abordajes históricas, sociológicas o económicas. Sin embargo es posible afirmar que es una práctica de prostitución, en la medida que obedece a la comercialización de servicios sexuales. Según el estudio hecho por el Proyecto ECPAT¹⁶

El origen del término prepago se remonta a una práctica común de narcotraficantes que enviaban regalos muy costosos a modelos, actrices y presentadoras de televisión y posteriormente les proponían o exigían tener encuentros sexuales a los que muy pocas de ellas podían negarse; posteriormente el término se trasladó al uso de teléfonos móviles cuya tarifa se paga por anticipado, comprando minutos antes de usarlos (prepagos); en vista de que muchas mujeres en prostitución son contactadas por este medio, se

16 “Proyecto ECPAT de Enfrentamiento a la Trata con Fines Sexuales y a la Explotación Sexual Comercial de Niños, Niñas y Adolescentes en América Latina” implementado en Chile, Colombia, Uruguay Guatemala, México y Perú. Responsable de la Investigación para ECPAT Colombia Fundación Renacer

generalizó la asociación entre la prostitución y el uso de teléfonos celulares. (ECPAT, 2006, p. 25).

La belleza física de las mujeres, la cantidad de dinero necesaria para la transacción, el poder que estos hombres representan, además de no constituir una negociación en términos de necesidades de supervivencia por condiciones de precariedad; son factores que configuran otras relaciones de poder, identidades y experiencias, diferentes al de la prostitución “tradicional.

Considerando que en la aproximación hecha con el objetivo de encontrar una definición que recogiera satisfactoriamente las características objetivas y subjetivas de las mujeres que hacen este tipo práctica, y debido a que siempre me encontré con definiciones como: Las mujeres pre-pago son las que hacen..., o las que operan..., o las que son contactadas vía teléfono celular, o las que reciben el dinero antes. Y todas estas afirmaciones, aunque de utilidad, revelan más el cómo operan, las condiciones o las prácticas, pero no dan cuenta por lo menos de acercamiento al tipo de mujeres que decide entrar en este negocio, me atrevo a construir una definición de las mujeres pre-pago, sin la pretensión de ser definitiva, pero considerando otras cuestiones no abordadas por ahora:

Las consideradas pre-pago son mujeres que en su mayoría no ejercen exclusivamente la prostitución y sus condiciones económicas en el momento de entrar en el negocio no siempre son de precariedad. Debido a que los servicios ofrecidos, además de explícitamente sexuales, pueden ser de acompañamiento en espacios públicos, algunas de ellas deben mostrar un “capital” social reconocido, como saber bailar, hablar de diferentes temas o simplemente sonreír toda la noche. Por el anterior motivo también se esfuerzan por huir del estereotipo de prostituta, aunque en muchos espacios ya existe un estereotipo de pre-pago. No obstante su mayor valorización es física, por eso y por su origen estar entre modelos y actrices, deben satisfacer la voluntad del cliente de estar con una mujer fuera de lo común que ofrece un “recurso simbólico” de prestigio social, además de la satisfacción sexual. Es por eso que su físico debe responder a los patrones estéticos del cliente, es así como no hay “un” tipo de pre-pago, pues eso depende de si el cliente es traficante, empresario, turista o político. Aunque sus estéticas son distintas, siempre son mujeres con un físico especial, pues de eso también depende el valor del servicio que

ofrecen. En su mayoría se reconocen como mujeres de una categoría mejor que las tradicionales prostitutas de la calle o de prostíbulo. Estas mujeres - muchas veces menores de edad, son contactadas por teléfono celular, via web sites, agencias de modelos que esconden agencias de prostitución, o alguna persona específica que tenga el contacto con los clientes; en su mayoría estos intermediarios brindan algún tipo de seguridad. Casi nunca son contactadas directamente por los hombres por motivos de seguridad.¹⁷

Por ser ésta una práctica diferenciada de prostitución, en la que entran en juego otro tipo de dinámicas localizadas en el espacio público, a diferencia de la prostitución tradicional la cual es ejercida en un cuarto de motel o de un prostíbulo; los “requisitos” de su ejercicio no se ajustan a cualquier mujer que se vea en la obligación de ejercer este tipo de prostitución. De tal forma que este análisis se aproxima a los elementos de representación de las pre-pago en el narco-mundo, de los imperativos comportamentales y físicos y de cómo este entramado de discursos y categorías, reproducen un sistema de género mucho más amplio y que existe más allá, en el tiempo y la distancia, del fenómeno específico del narcotráfico y la prostitución.

Como ya fue anotado, el narco-mundo es un universo en donde existe una cabeza visible que es el *Capo*, un sistema en donde la macheza es valorada en términos de todo lo que es superlativo, grande y llamativo. La estética exigida para el cuerpo de las mujeres no podría ser distinta, y de alguna forma los grandes senos representan esa marca, considerando que las otras partes del cuerpo de proporciones “latinas” en sus formas, obedecen ya a esas características.

Es posible pensar que esta estética, grande y llamativa, y de hecho voluptuosa sea la configuración de una resistencia a la sobriedad estética normatizadora burguesa, ya se planteó la posibilidad de una tipo de “lucha de clases” en el capítulo pasado, en relación a los choques estéticos entre el narco-mundo y la burguesía; lo que me ocupa ahora es intentar entender si la imposición de esas normas estéticas en el cuerpo de las mujeres pre-pago, se configura dentro de esa resistencia.

17 Algunos datos fueron extraídos del blog: <<http://comunidad.soho.com.co/t5/DIARIO-DE-UNA-PREPAGO/bg-p/DIARIOSDEUNAPREPAGO>> En el cual una mujer dedicada a la prostitución en la modalidad de pre-pago, cuenta sus historias. El blog está en el web-site de la revista SOHO, considerada la revista “para hombres” de mayor prestigio en Colombia.

Según Salas y Gallo (2001) la voluptuosidad es un

Termino que denota una codicia libidinal que pasa por el pensamiento, la mirada, los recuerdos, las percepciones, las palabras obscenas, las fantasías, ambiciosas y eróticas, las imágenes del sueño que conducen a las poluciones nocturnas, y en general todo cuanto denota un movimiento hacia la fornicación” (SALAS; GALLO, 2001, p, 4).

El significado de esta palabra encierra todo lo que guarda placer, lo que es sensual o libidinoso y que se da especialmente en los placeres sexuales. Sin embargo, el término generalmente es usado como adjetivo de los cuerpos femeninos que tienen mayor volumen en las partes más valorizadas por la mirada masculinista; los senos, las caderas, las piernas son entonces símbolos encarnados de voluptuosidad, el volumen se convierte en la materialización, en el significante de un concepto que habla más de las sensaciones libidinales asociadas con el goce, el disfrute y la perdición. De hecho es mucho más común escuchar que una mujer es voluptuosa, a que una ocasión, o situación, o espectáculo es voluptuoso; que de acuerdo con el significado de la palabra podría también tener sentido, sin embargo, esa posibilidad de empleo de la palabra entro en desuso, para ser referida solamente al cuerpo femenino, por lo menos en español.

“Es propia del espíritu de fornicación” (SALAS; GALLO 2001), entregarse a los placeres del mundo terrenal, es el mensaje que comunica la voluptuosidad. De tal manera que la narco-estética con sus formas irritantemente voluptuosas, también comunican el disfrute de un mundo material que no trasciende, pues los traficantes mueren o son presos aun jóvenes, y sus obras en la tierra no prometen redención divina más allá de la muerte.

De tal forma que el canon de voluptuosidad en las formas femeninas se configura igualmente en ese mensaje del aquí y el ahora, de lo que está disponible, de la orgía de las emociones, de la comida en exceso, del no futuro.

Para Susan Bordo (1999) la relación con la delgadez y el hambre denota un dominio sobre el cuerpo, un disciplinamiento de la materia. Sin embargo control y disciplina no hacen parte de la lógica de la voluptuosidad, todo lo contrario, el control es un discurso desde afuera, desde la castidad.

Esta contraposición entre castidad y voluptuosidad podría ser vista desde el análisis hecho por Foucault (1991) a la disciplina monástica sobre el pensamiento, para el autor no hay una ruptura con relación a la moral sexual de los antiguos pues es de ella que se desprende la moral cristiana de la sexualidad, que mediante procesos complejos como la “batalla contra la imaginación” la mente es disciplinada diluyendo la posible sensibilidad frente a objetos que sean posibles fuentes de deseo; para Foucault la ética sexual cristiana y su proceso de generación, hace parte del estudio de lo que él denomino *tecnologías del yo*.

Un cuerpo femenino voluptuoso puede tener entonces dos posibilidades de análisis, por un lado puede encajarse en un conjunto de códigos de resistencia frente a la moral sexual cristiana, a su dominio sobre la carne traducido en esbeltez, a su dominio sobre la mente que niega todo objeto de placer, al monopolio de la ley y el buen gusto, a la vida sobria y la redención divina. Pero por otro lado, la relación del cuerpo femenino con la voluptuosidad, se encaja en la relación de la mujer con la carne, y con ésta, con la idea de pecado y de lujuria, la mujer todavía “cargando con el peso” del cuerpo, y de “todo lo que le es singular a éste”, como bien recuerda Bordo (2001) las palabras de Beauvoir.

Los cuerpos son tanto materia de regulación como son materia para la emancipación, de clasificación y jerarquización, así como de subversión, de exclusión social, de identificación grupal y afirmación personal. (ADELMAN; RUGGI. 2007, p. 41).

Ahora bien, las mujeres pre-pago del narcotráfico encarnan doblemente la voluptuosidad. Primero por las características de su cuerpo y el énfasis en el volumen de algunas de sus partes; y por otro lado, porque la prostitución es el ejercicio de voluptuosidad más concreto que existe.

La voluptuosidad, esa característica especial de placer, en el imaginario, es aquello de lo que una prostituta debería estar dotada, el cuerpo debe ser coherente con esa representación, con ese mensaje, pues la voluptuosidad es la carne y se define por medio de ésta. Sobre la cuestión: qué comunica socialmente todo esto, considerando que las pre-pago son valoradas por su físico con ocasión a ser acompañantes también, es decir tienen una función por fuera de la cama; resulta útil para efectos de análisis la siguiente

explicación sobre las nociones de sentido, discurso y significante en el psicoanálisis:

El sentido implica el fin –hacia donde se dirige-, la tendencia – de donde proviene- y la función- el para qué-. El discurso es la condición para que un vínculo social se estructure, y también es un modo de producción, distribución y dominio del goce. El significante es un elemento del lenguaje que siempre está a la espera de hacer cadena con otros significantes para que se produzca la emergencia de un sujeto discursivo, que se instale de un modo estable en el vínculo social. (SALAS; GALLO, 2001, p. 7).

De tal forma que, desde esta posibilidad teórica, y en el contexto de un vínculo social esencialmente machista como es el narco-mundo, el significante de la voluptuosidad es articulado directamente al significante mujer, produciendo un sujeto llamado mujeres pre-pago, con unas características subjetivas y corporales, orientada a un sentido de comunicación social.

Como en el caso del análisis de las figuras masculinas en el narco-mundo, esta reflexión se realiza a nivel simbólico y discursivo, pues esta investigación no trabaja con las mujeres, ni hombres, de carne y hueso, sino con ellos\as: Pre-pago y *Capos* como construcciones discursivas de varias fuentes.

El imperativo de voluptuosidad como código de comunicación a través de objetos, o seres objetivables en el caso de las mujeres, sitúa esta discusión en un análisis ya realizado por Teresa de Lauretis (1993) en donde las mujeres serían básicamente signos de comunicación, mensajes que circulan y garantizan la comunicación social, como lo hacían algunos objetos mágicos en la antigüedad. Para Lauretis, el hecho que las mujeres sean símbolos de comunicación y tengan un valor de cambio, se basa en la concepción simbólica y mítica de la mujer, como opuesta a un sujeto\actor masculino.

No obstante, y contrario a la posición dada a las mujeres en los discursos que circulan socialmente, la presencia femenina en el mundo del narcotráfico está en casi toda la cadena de producción y distribución de la droga.

La cotidianidad del “narcomundo” relata la historia de mujeres: las madres que rezan por el incierto futuro de sus hijos; las viudas, las “mujeres-trofeo”, según Valenzuela (2003); las estigmatizadas hijas de “narcos” o supuestos “narcos”, para quienes ese particular mundo constituye su medio natural y especialmente las historias de miles de mujeres que deciden vincularse laboralmente al mundo del

narcotráfico desde transportando drogas, hasta cumpliendo funciones más especializadas. (OVALLE; GIACOMELLO. 2006, p. 297).

Sin embargo, como ya fue anotado, la prensa, los noticieros, las películas y las telenovelas, han difundido en el imaginario social la existencia de los grandes varones y capos del narcotráfico; negando a la mujer como sujeto y reduciéndola a un signo de comunicación social. Las mujeres pre-pago, son llamadas en los análisis de Ovalle y Giacomello mujeres-trofeo, representaciones sociales de: “Mujeres esencialmente preocupadas por su apariencia física y los bienes materiales, mujeres tan hermosas como vacías e interesadas, objetos sexuales intercambiables” (OVALLE, GIACOMELLO, 2006). Como indica Lauretis para que esto haya ocurrido debió haber una construcción de simbolización previa de la diferencia sexual biológica, en relación a que la presencia de las mujeres en este mundo social no es la explicación última del lugar dado a ellas y de su lugar en la jerarquía del narco-mundo.

“Los hombres actúan, las mujeres aparecen” señala Berger en su texto *Modos de Ver* (1972) en donde explica justamente la dinámica de la objetivación de la mujer a través de la colocación de su cuerpo como objeto de miradas masculinas y sociales, que resulta de una separación más antigua entre mente y cuerpo, siendo la mente esencialmente masculina. El tráfico de drogas es de hecho una corporación de carácter transnacional, la gestión de contactos en varios países, así como con el Estado, con la policía, con los productores, en fin la ilegalidad de este asunto no niega el hecho de que un *Capo* es un hombre de negocios, como lo demuestra el término ampliamente utilizado “el cerebro de la organización” en el lenguaje periodístico, al referirse a un jefe de la mafia. Contrariamente, en el caso de las pre-pago, claro además de sexual, su función es fuertemente simbólica como ya fue visto, pero sobre todo en función de lo visual, por eso la importancia de la inversión y modificación de sus cuerpos. El capo es el cerebro y la mujer el cuerpo.

Planteo que es en la dualidad mente-cuerpo, en donde está posiblemente la simbolización previa que subyace la representación del capo y la pre-pago, configurando a ésta última como una entidad visible.

Jessica: - Sabe que tiene que hacer? Póngase en forma con lo demás, póngase hacer ejercicio para que endurezca las piernas, y

para que endurezca esa cola, si no tiene plata para el gimnasio, pues póngase a trotar por todo el barrio (...) Cata paciencia, usted todavía está muy chiquita, además cuando llegue el Mariño parece eso le vamos a sacar todito pues para lo suyo. Usted se imagina con esas tetas grandotas, así toda divina vamos a ganar mucha plata Cata, usted se imagina también en una camioneta grande divina, con un reloj así todo endiamantado, bonitos zapatos, así toda llena de joyas, perfumes, bolsos, no!... es que esos manes Cata, esos manes son muy amplios. (Dialogo de Sin Tetas no hay Paraíso. BOLIVAR,2006).

En el anterior dialogo entre las dos amigas, Jessica le da consejos a Catalina sobre lo que tiene que hacer con su cuerpo para conseguir su propósito, evidenciado que dicotomía mente\cuerpo, no necesariamente es subyacente de la dicotomía actividad\pasividad.

Para Erwin Goffman (1985) la sociabilidad humana no se distancia mucho de lo que podría ser una obra de teatro. El autor considera que la representación permanente, es una condición inherente al ser humano, en cuanto ser social que interactúa con otros\as; la representación es un término clave en el pensamiento de Goffman y en cómo él explica la interacción social, hace referencia a los momentos en las que los\as individuos se encuentran frente a un grupo de observadores\as, como un escenario de teatro, en el cual el individuo tiene que dar un lugar a su persona, o yo, que existe en función de un\la otro\la que rotula y juzga. Es por eso que en la interacción social las personas buscan manipular favorablemente su apariencia y su comportamiento, para causar impresiones favorables frente a los\as otros\as. Cumplir las expectativas sociales puede traer grandes ventajas estratégicas para cada persona, ya que una inclusión social favorable depende en gran medida de la representación del yo en la sociedad.

Desempeñar un papel social, en esta línea de raciocinio, implica una consciencia de si mismo, que produzca una representación, o un yo, acorde con los intereses del individuo y con desempeñar un determinado rol que cumpla las expectativas sociales. De tal forma que ser incluido socialmente en un lugar determinado, implica todo un trabajo de generación de una representación, un racional y estratégico gerenciamiento de esa representación. "Jessica: La acaba escoger el segundo más duro de los que están aquí, y tiene diez segundos para convertirse en la más perra de todas." (Dialogo de Sin Tetas no hay Paraíso BOLIVAR, 2006).

Este tipo de representación en la cual trabaja arduamente Catalina y Jessica para conseguir su inclusión social en el narco-mundo, confirma que la posición de la mujer como cuerpo para ser admirado o para comunicar, está lejos de una posición de pasividad, en donde la mujer como un espectro se limita a aparecer. En la telenovela Catalina “se imagina con esas tetas grandotas, así toda divina...” pero para eso debe trabajar, debe manipular no solo su apariencia, también “tiene diez segundos para convertirse en la más perra de todas”, es decir debe actuar, debe moverse, debe fingir, debe correr; nada de pasividad refleja esta narrativa. Por el contrario y como Berger señala:

En el caso de la mujer, la presencia es tan intrínseca a su persona que los hombres tienden a considerarla casi una emanación física, una especie de calor, de olor o de aureola. (BERGER, 1972, p. 23)

La representación social y mediática del clásico dualismo entre mente-cuerpo, en donde el cuerpo es sobre todo una entidad visible, objeto de miradas masculinas y signo de comunicación, a través de las figuras del *Capoy* la *pre-pago*; merece la desmitificación del dualismo activo-pasivo, pues constituirse racionalmente en una entidad visible es también una posición de sujeto que obliga un trabajo de representación, de trabajo corporal y estratégico. Como bien expreso Susan Bordo:

El dualismo mente/cuerpo no es una mera posición filosófica para ser defendida o desechada por una argumentación inteligente. Más bien es una metafísica práctica que ha sido instalada y ha tomado cuerpo socialmente en la medicina, el derecho, las representaciones artísticas y literarias, la construcción psicológica del ser, las relaciones interpersonales, la cultura popular y la publicidad. (BORDO 2001, p. 29).

Esta *metafísica práctica* elude la posibilidad de la materia corporal como parte de un proyecto subjetivo, racional y reflexivo, activo; en palabras de Adelman y Ruggi, el cuerpo también puede ser visto como “un escenario de actividad creativa, de prácticas y significaciones” (ADELMAN; RUGGI, 2007), producto de una reflexividad.

La *agencia* que implica un moldeamiento corporal al decidir ser *pre-pago*, y el balance que se realiza entre los costos o sacrificios, tales como la abyección social, y los beneficios, por ejemplo la tranquilidad económica; son producto de un proceso de reflexión, que también pueden reiterar las relaciones de poder en las cuales están solapadas.

4 SIN TETAS NO HAY PARAISO: NARRATIVA DE ABYECCIONES

Sin Tetas no hay Paraíso es el universo ficcional televisado de Catalina, una adolescente de aproximadamente 16 años que vive en una barriopopular en la pequeña ciudad de Pereira (Colombia). Catalina es la hija menor de una madre que está sola, y su familia es básicamente compuesta por ella, su hermano Byron y su madre Doña Hilda.

Su grupo de socialización son sus amigas, uno o dos años mayores que ella. Son amigas del barrio, algunas de ellas ya dejaron el colegio, aunque Catalina todavía asiste a clases. También tiene un novio, que la quiere mucho y que trabaja estampando camisetas de equipos de fútbol, a veces le da algunos regalos y comida para que lleve al colegio.

La historia inicia con la decisión de Catalina de querer ser *pre-pago* como sus amigas, quienes todos los fines de semana van a paseos con algunos traficantes de drogas, en los que prestan algunos servicios sexuales a cambio de dinero y regalos. Los traficantes contactan a las chicas a través de Jessica, también llamada *La Diabla* una pequeña proxeneta que hace parte del grupo de amigas del barrio. Estas chicas son cuatro Jessica, Paola, Vanessa y Jimena y son quienes tienen las casas más bonitas, la mejor ropa, y los accesorios de moda. El objetivo de Catalina es entonces acceder a todos esos bienes, usando la misma estrategia que usaron sus amigas: convertirse en pre-pago.

El único obstáculo entre Catalina y su objetivo es la diferencia entre su cuerpo y la estética exigida por los traficantes; a quienes les gustan las mujeres voluptuosas y con senos grandes. Las amigas de Catalina están todas operadas, y en el primer capítulo es claro que solo a través de la operación de implante de silicona, Catalina podrá llegar a ser acompañante de estos hombres.

Es por eso que su mayor deseo será realizarse esa operación, y durante los primeros capítulos se mostrará la zaga de Catalina para conseguir el dinero de esta intervención.

Es así como, en la historia Catalina pasa por una violación, un aborto y un intento de asesinato; también sale de su casa para una ciudad mucho mayor que no conoce (Bogotá), para finalmente ser abusada por un médico,

que le realiza la operación en troca de sexo, además de implantarle prótesis usadas, lo que le ocasiona una terrible infección.

En sus actividades como pre-pago, se hace conocida por muchos traficantes, quienes la hacen viajar a cualquier rincón del país, para contratar sus servicios.

Como toda historia televisada en América Latina, también existe una historia de amor, solo que esta vez el final feliz no existe. La historia es entre Catalina y el Titi, uno de los principales capos y quien fue el primero en rechazarla por su figura delgada. La mayor obsesión de Catalina es justamente que el Titi se obsesione por ella, para ella después rechazarlo. Y es en ese juego donde ella termina casada con Marcial un poderoso traficante que la protege del Titi.

Sin embargo Catalina logra vengarse del Titi, usando la información de su paradero, y denunciándolo a la policía, quien ofrecería 2 millones de dólares a quien lo delatara. Así, el Titi es extraditado, sin embargo Catalina no consigue cobrar su recompensa pues existe un esquema de corrupción en el cual los traficantes consiguieron penetrar la policía, ofreciendo el doble de dinero por el nombre de quien delato el paradero del Titi.

Al final de la novela, sin dinero, ni familia, ni amigas y lo que es peor sin tetas, Catalina decide dar final a su vida por medio del suicidio. No sin antes dejar un mensaje bíblico en la escena de su muerte, pues cuando el cuerpo es encontrado por la policía ella tiene en la mano una biblia en donde aparece marcado algunas frases del capítulo 23 del libro de Lucas, en el cual Jesús le promete a uno de los ladrones con los cuales está siendo crucificado que ese mismo día estará con él en el paraíso; esta promesa es hecha por el arrepentimiento del ladrón aun en el momento de su muerte.

Como queda claro la historia de *Sin Tetas* no refleja una historia de amor tradicional de narrativas románticas en los productos culturales con ese perfil. Sin embargo muchos de sus elementos persisten en esta propuesta que tiene mucho más de tragedia, con dosis de sátira y de humor, que de historia de amor romántico.

Muchas de las características de esta trama, guardan relación con los elementos de las llamadas fotonovelas rojas, que aunque difundidas en Colombia en los años cincuenta y sesenta, son de origen mexicano, y se

distancian de las fotonovela rosa de origen español. Es así como las primeras, las rojas, no eran propiamente atribuidas al consumo femenino, la mitad de sus personajes femeninos eran prostitutas y sus historias reflejaban un apego nada romántico con la realidad. Al contrario las fotonovelas rosas, serían las clásicas novelas románticas, en cuyas imágenes las mujeres son permanentemente frágiles, esperando la llegada de su héroe salvador.

Según León (1982) las fotonovelas rojas mostraban representaciones bien específicas de género; por ejemplo en sus tramas era recreada la naturaleza predatoria del hombre, así como la permanente lucha por su honor; ya en el caso de las mujeres, sus historias estaban en torno de los sufrimientos por decidir salir de la casa como en el caso de la violaciones por estar en la calle.

En este sentido es posible observar que cuando hablamos de este tipo de productos culturales, estamos hablando de representaciones de género profundamente binarias y héteronormativas.

La asociación de los hombres con la fuerza, el poder, la competencia y la violencia, generalmente en contra de la feminidad, aunque también con los otros hombres, son indicadores de un modelo de relaciones entre hombres y mujeres correspondiente a la estereotipización y adscripción de roles de género clásicos para los/as personajes de la trama, construidos mediante la estructura narrativa, y también en la puesta en escena.

La telenovela propone un marco heteronormativo de relaciones donde la tensión erótica sólo es posible entre personas de distinto sexo. Los roles e imágenes de género están basados en atributos clásicos, adscritos a la masculinidad o feminidad, y la heterosexualidad de sus personajes es dada como por sentada.

Tal vez la más evidente muestra de que este texto mediático está dentro del paradigma dominante con relación a las relaciones sexuales y afectivas, está en el cambio de sentimiento de Jessica hacia Catalina, en relación al libro, que fue la primera versión de la historia. Según la versión escrita de *Sin Tetos*, en donde se relata a través de uno de los hombres que conoció a Catalina y Jessica:

Sintió nostalgia y pesar, sintió ganas de arrepentirse y llamarlas, pero pesaron más los recuerdos desagradables como el de la noche

aquella cuando observó de incognito a Jessica mientras tocaba con sutileza y morbo a Catalina sin que él supiera si ella dormía o fingía dormir. Le pareció una afrenta que ella hubiera preferido estar sola o con otra mujer a estar con él y aceptó ese acto como señal definitiva de que él no le gustaba. (BOLIVAR, 2010. p. 118).

Ya en la telenovela, Catalina y Jessica son muy amigas, y en los tres últimos capítulos Jessica traiciona a Catalina, en parte por eso la protagonista de suicida. Es decir solo es permitido dos tipo de sentimientos entre las dos mujeres, el de amistad y el de la envidia De tal modo que al invisibilizar una opción alternativa a la norma heterosexual (INAGRAHAM, 2006) se reproduce también una estigmatización. Esta heteronormatividad se constituye como una institución que estructura un sistema de géneros mediante roles complementares y estereotipados entre hombres y mujeres y relaciones afectivas tradicionales.

En la novela, las representaciones de hombres encarnando violencia y poder, mientras que las mujeres se muestran como ambiciosas y fútiles con escasa capacidad racional; propone un mundo ficcional gobernado por un régimen heterosexual naturalizado que, en palabras de Wittig (1992) depende de la creencia de que las mujeres son seres sexuados y sexuales incapaces de vivir fuera de la norma masculina, por lo que es necesario su sumisión a una economía heterosexual.

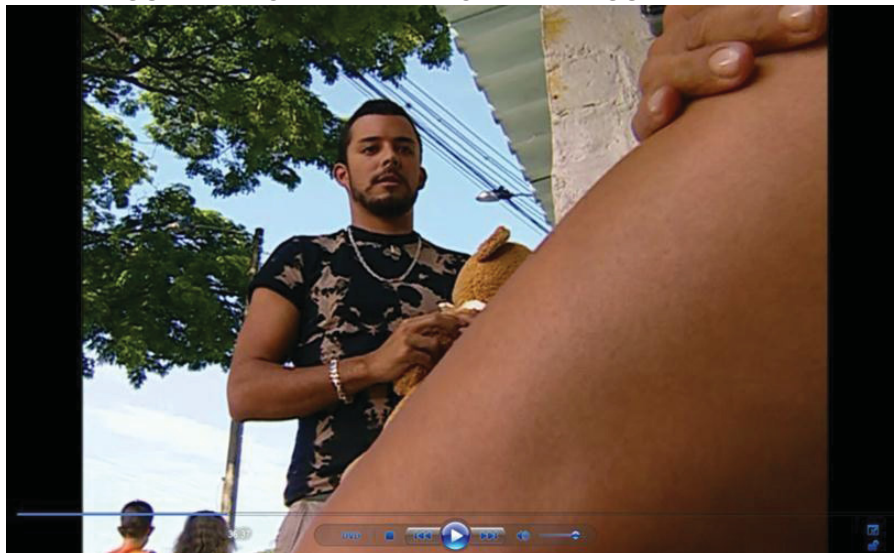
Esta perspectiva es reforzada en, la puesta en escena, la forma, que recrea permanentemente la sexualización de los cuerpos de las mujeres, aun en la ausencia de un pretexto narrativo que lo justifique, y ni siempre en presencia de uno de los personajes masculinos. Entonces cabe cuestionarse a quien está dirigida esa sexualización. Por una lado puede dirigirse a la mirada del espectador (MULVEY, 1975) o por otro, suponer que está integrada en la propia identidad de los personajes femeninos, lo que se reforzaría por la continua atención a las mujeres de la novela en su apariencia física.

Laura Mulvey (1975) trabajo sobre la idea de que la presencia femenina en escena la constituye objeto de mirada masculina, reconociendo al igual que Jhon Berger (1972) que las mujeres tradicionalmente cumplen el papel de objetos de exhibición, a través de una codificación que pretende un impacto visual para quien ve, un sujeto pretendidamente masculino. Como describe Berger:

Las mujeres son representadas de un modo completamente distinto a los hombres, y no porque lo femenino sea diferente a lo masculino y no porque lo femenino sea diferente a lo masculino, sino porque siempre se supone que el espectador "ideal" es varón y la imagen de la mujer está destinada a adularle. (BERGER, 1972, p. 35).

Tanto Mulvey (1975) como Berger coinciden entonces en el sujeto dueño de la mirada, por lo menos legítima, es idealmente masculino. La construcción de la mujer como sujeto de exhibición es construida a través de los elementos técnicos de la imagen, Mulvey (1975) señala tres tipos de miradas sobre la figura femenina, la de la cámara, la del público y la de los personajes de la escena, para la autora esta última mirada prima en el lenguaje visual del cine narrativo occidental. Por ejemplo:

FIGURA 4 - DOS MIRADAS SOBRE LA FIGURA FEMENINA



FUENTE: Archivo personal (2012)

En este cuadro la cámara posiciona la pierna femenina en un primer plano, la mirada del personaje masculino también está en la pierna, configurando las condiciones para que una tercera mirada, la del público, también se concentre en el fragmento del cuerpo de la mujer que aparece. Otro ejemplo de la triangulación perfecta de las tres miradas:

FIGURA 5 - DOS MIRADAS SOBRE LA FIGURA FEMENINA



FUENTE: Archivo personal (2012)

De tal modo, que desde esta son identificadas dos tipos de exhibición de la figura femenina: “Objeto erótico para los personajes de la historia que se desarrolla en la pantalla y como objeto erótico para el espectador” (MULVEY, 2007). Otro idea de Mulvey útil para este análisis es el de la identificación del espectador con la figura masculina, ya que considerando la fuerte imagen masculina todo poderosa de la telenovela, es lógico pensar que esta historia profundiza un ego ideal de identificación para el pretendido espectador universal masculino, que se enfrenta a una historia en la cual los hombres controlan el cuerpo y la voluntad de las mujeres.

La exhibición de permanentes escenas de hombre asociados con bienes lujosos puede generar una identificación con una figura masculina central asociada al ejercicio del poder y el placer, en claro contraste con las figuras femeninas. En relación con investigaciones como las de Heloisa Buarque de Almeida (2002), en donde se constata que las telenovelas venden también ideales y estilos de vida, la reproducción de un orden en donde el hombre encarna todo lo deseable en una sociedad, como dinero, armas, casas, lujos, y por supuesto mujeres, y en donde el mundo está básicamente a sus pies, dota a la masculinidad de una simbología absoluta que supera cualquier posibilidad de inserción equilibrada de la figura masculina. Por ejemplo:

FIGURA 6 - ELEMENTOS SIMBÓLICOS DE MASCULINIDAD



FUENTE: Archivo personal (2012)

FIGURA 7 - ELEMENTOS SIMBÓLICOS DE MASCULINIDAD



FUENTE: Archivo personal (2012)

En las anteriores imágenes es posible ver dos posicionamientos en los personajes masculinos, que son bien hegemónicos en la telenovela. En el primero, se ve la clásica imagen de un *Capo*, disfrutando de la vida en una piscina, tomando wiski, y con cadenas de oro, que dejen en evidencia el dinero que tiene; al fondo, la mujer sensual (falda corta), apenas como parte de la imagen pues él es protagonista. En la siguiente imagen, los hombres que aparecen son trabajadores de los *Capos*, siempre armados, con cadenas de oro, y mirando el cuerpo femenino, que es objeto de espectáculo. Sin embargo, a diferencia de la primera imagen, ellas no miran al hombre, porque él no es un

Capo como en la primera imagen, ellas se dejan mirar pero no reconocen al hombre como un interlocutor, creando una imagen de ambición y superficialidad en las mujeres de la trama, que solo se interesan en *Capos*.

5 EL ESPEJO ROTO Y LA FIGURA FRAGMENTADA EN LA REPRESENTACION

En el uso de la figura del espejo roto o fragmentado; metáfora usada recurrentemente por la literatura tanto del arte literario, como de la sociología y del psicoanálisis, para hablar de la condición y representación femenina, presentada no como múltiple en sus posibilidades, y si como fracturada, entiendo la imagen caóticamente fragmentada de la representación femenina, no queriendo decir con esto que su unificación se realice a través de una representación unificada y esencial, pero si en el hecho que la representación de las mujeres en los diferentes productos culturales es a veces más parecida a “diferentes personificaciones de alguna arquetípica esencia de mujer, representaciones más o menos sofisticadas de una femineidad metafísico-discursiva” (LAURETIS, 1989), que a escenificaciones creativas de experiencias variadas, que den cuenta del universo de posibles experiencias femeninas existentes en el mundo social.

Creo importante dejar claro que este texto analiza un texto televisivo en particular, es claro que muchos son los avances desarrollados en los diferentes productos televisivos, con relación a la representación de las mujeres, y de otros grupos sociales particularmente vulnerables a estereotipización; esta novela es solo uno de los cientos de textos ficcionales televisivos que se producen en Colombia, y fue justamente por sus particularidades que la encontré importante como objeto de análisis.

Sin embargo Sin Tetas no hay Paraíso habla fundamentalmente de Catalina y sus amigas, como de hombres traficantes, políticos corruptos, o jóvenes sicarios; representaciones de género desde los cuales no solo se enuncian discursos y significados, como también se construyen ideas de ser hombre y mujer. Esta historia televisiva, es también un lugar en donde además se genera la falsa impresión de la experiencia subjetiva, mediante hablas en primera persona y pequeños cuestionamientos en soledad de Catalina, personaje creado mediante la articulación generificada de elementos “reales” de la historia de Colombia. Así, el encuentro mediático intencional de: El narcotráfico, la mujer colombiana, la mujer pereirana, el acento al hablar, la adolescente erotizada, la prostitución, el consumo, así como otras muchas

estrategias, sustentaron hábilmente el anuncio en la presentación de la telenovela: “*Basada en una historia real de Gustavo Bolívar*”. Todo esto dio a Catalina un aura de realidad que generó una verdadera fascinación en la mayoría del público televidente.

Cabe entonces el interrogante: ¿Quién es esa voz detrás de Catalina? Este personaje es obra y creación del periodista colombiano Gustavo Bolívar, quien escribió también el libro, los libretos de la telenovela, y en el 2010 fue el productor de la película de *Sin Tetas no hay Paraíso*. Existe varias versiones sobre el apego a la realidad de la historia televisiva, en algunas se dice que Catalina fue una niña que se acercó a Gustavo Bolívar, mientras él realizaba una investigación en un barrio de Pereira, a preguntarle qué tenía que hacer para conseguir plata, otras versiones cuentan que él realmente conoció a Jessica quien le conto la historia de Catalina, y otras dicen que él escucho la historia de Catalina en un barrio de Pereira por un grupo de jovencitas a quienes estaba entrevistando.

En todo caso, en las entrevistas a Gustavo Bolívar que fueron encontradas, el escritor afirma que *Sin Tetas* fue hecha para mostrar como “el narcotráfico ha afectado la psicología femenina en Colombia” (BOLIVAR, 2008)¹⁸, afirmación de la que se deduciría que existiría una psicología femenina colombiana existente antes del narcotráfico, y que sería esencialmente diferente de los valores de este mundo ilegal básicamente masculino, pues Bolívar no menciona una psicología masculina independiente del narcotráfico.

En la información que circula sobre el escritor, se dice que es un experto en el fenómeno social del tráfico de drogas, del cual afirma que lo que le “sigue doliendo es el papel de la mujer colombiana en el narcotráfico”(CRUZ, 2008)¹⁹. No obstante, en sus textos, tanto escritos como visuales, prioriza a la mujer-trofeo, por encima de las otras posibilidades de experiencia de las mujeres en este fenómeno social.

Frente a *Sin Tetas* como texto mediático, hay informaciones que dan una impresión ambigua frente al apego de esta novela con la realidad, este tema es bastante relevante en esta telenovela en particular, pues como fue

18 Disponible en: <www.elpais.com/diario/2008/03/14/cultura/1205449203_850215.html>
Acceso en: 01 dez. 2012

19 Disponible en: <<http://www.tiempodehoy.com/entrevistas/gustavo-bolivar>> Acceso: 01 dez. 2012

dicho toda la divulgación fue realizada como una “historia basada en la vida real”, sin embargo y pese a que Bolívar habla de Catalina como una persona de carne y hueso, por otra parte habla de los actores y actrices específicos en los cuales pensó en los momentos en que escribía el libro. De tal forma que cabe cuestionarse si es posible hablar de “una historia de la vida real” cuando se considera un proceso de significación a través de textos distintos, como la entrevista, el libro, y la novela, además de la intencionalidad del autor en recrear episodios con actores y actrices determinados, que permite pensar en la *fantasía* que la esta historia representa en la mente del escritor, como él la imagina, así como que sentidos decide priorizar. Es el caso de la explicación que Gustavo Bolívar da a la muerte de Catalina y de su hermano Byron, las cuales fueron incluidas para quitarle a la historia el carácter de apología al narcotráfico, con el que podría ser interpretada.

La muerte de Catalina, contrasta con la última escena en la que aparecen los traficantes, con excepción del Titi, los cuales son mostrados reunidos en un sauna mientras toman wiski, realmente las únicas que pagan por su ambición son Catalina y sus amigas, con excepción de Jessica, quienes terminan prostituidas en un burdel el cual es recreado como el peor castigo para ellas, como si fuera realmente diferente de lo que hacían antes como pre-pagos. Resumiendo, la historia televisiva no quiere hacer apología al tráfico de drogas, de lo que si hace clara apología es de construcciones de papeles y destinos de género tradicionales, ya que los castigos determinados para las mujeres con ambición son la muerte, o la prostitución tradicional, que representa el rechazo y el repudio social, mientras que los hombres se dan muy bien en el mundo de corrupción que ellos crearon inteligentemente, y de cual ellas no supieron sacar provecho.

En este sentido, no cabe duda de que la telenovela es de hecho una tecnología social pues es el lugar de encuentro entre códigos y formaciones sociales, en el cual se produce un sentido (LAURETIS, 1984). De tal modo que los elementos antes mencionados, de tráfico de drogas, de consumo, o de violencia, muchos de los cuales podrían ser llamados de políticos o públicos, se articulan con formaciones sociales cotidianas, que están hace tanto tiempo circulando en la sociedad que parece que no fueran contingentes, sino verdades absolutas poco discutidas y analizadas a la luz de la historia.

Para ejemplificar tomaré dos elementos de los antes mencionados, el narcotráfico y la identidad dada a las mujeres de Pereira en el imaginario colectivo. El narcotráfico es un tema de Estado en Colombia, es un tema político en el estricto sentido del término, es público en la medida que es constantemente debatido en espacios de legitimidad política, moviliza millones de dólares en recursos y verdaderas alianzas con otros gobiernos. Sin embargo el tráfico de drogas también es un fenómeno social, y es claro que es de éste que la novela intenta dar cuenta, sobre todo en cómo este fenómeno podría afectar a un tipo de mujer colombiana; es entonces cuando fueron articuladas en la historia algunas formaciones sociales anteriores a esta historiatelevisiva, tales como el estereotipo existente según el cual las mujeres de Pereira, las pereiranas, son prostitutas o por lo menos son “fáciles” de llevar a la cama. Esa visión colectiva sobre las mujeres de Pereira, circula en la sociedad colombiana desde mucho tiempo atrás, al punto de ser trivializada y olvidados los motivos históricos por los que fue generada, los cuales son tan políticos y serios como el tráfico de drogas en la actualidad, ya que esta ciudad fue ocupada en gran parte por mujeres que ejercían la prostitución desde el siglo XVIII obedeciendo a un proyecto específico de nación y de ordenamiento territorial²⁰.

Considerando que las telenovelas han sido históricamente categorizadas como cosas de mujeres, no solo por los abordajes melodramáticos de sus narrativas, como también por ser transmitidas por televisión, vista como una fuerza privatizante ya que el consumo de sus textos se realiza en el espacio doméstico de histórico dominio femenino, para Esther Hamburger esa “asertiva no significa que las telenovelas se atengan a los dominios de la vida que las teorías que guían las producciones asocian al universo femenino” (HAMBURGER, 2007).

La inserción de este tipo de temáticas más “políticas” en las telenovelas puede obedecer a varias razones; por un lado puede ser que el “universo femenino” es cada vez menos doméstico y ahora está constituido también por intereses públicos-políticos. Por otro, es posible que la industria televisiva encontró el melodrama presente en todas las relaciones humanas, en las

20 Ver: MEJIA OCHOA, 2003.

cuales hasta una decisión política está llena de pasiones y venganzas. O también puede ser que el consumo de telenovelas ya no es exclusivamente femenino, y el abordaje de este tipo de temas aumenta la audiencia a un público también masculino, antes un poco descuidado en las estrategias de venta de este producto mediático. El motivo también puede obedecer a las tres hipótesis anteriores, sin embargo en el caso de *Sin tetas no hay Paraíso* y de la mayoría de las narco-telenovelas, las recurrentes escenas de mujeres desnudas, de armas, el lenguaje mucho más atrevido usado en los textos, y aun el uso de la figura del traficante, siempre hombre, siempre dando órdenes y haciendo su voluntad, puede llevar a pensar también en una estrategia comercial para captar público masculino, que se vería atraído por los códigos visuales y narrativos – armas, mujeres, violencia- tradicionales de los textos mediáticos de los cuales los hombres son el público objetivo.

De acuerdo con lo anterior, y articulando la instancia de producción esencialmente masculina, con la ampliación de la instancia de recepción para un público masculino, se revela una posible interpretación: Catalina es una representación de mujer generada en la mente de un hombre: Gustavo Bolívar; construida como personaje televisivo por un equipo de hombres, para ser consumida por hombres, como representación mediática es claro, en una estrategia de ampliación de un público antes no considerado novelero, ya que hasta hace relativamente poco estos melodramas eran *cuestión de mujeres*, quienes ya estaría aseguradas en la teleaudiencia.

Volviendo a la noción de la telenovela – y los *mass media* en general - como tecnología social considerando su participación en la construcción de sentidos simbólicos, Teresa de Lauretis apunta a la especificación de esta noción como tecnología de género, por ser espacio de articulación de discursos y prácticas institucionales y cotidianas, que producen significados asimétricos asociados a la diferencia sexual de los cuerpos. Sin duda alguna en *Sin Tetas* fue escenificada una clara disposición y destino para el cuerpo femenino al reducir la presencia de la mujer en el narco-mundo, convirtiéndola en un cuerpo modificable y finalmente dispensable mediante la muerte, que además fue pensada funcional al objetivo de no apología, fue una estrategia política del autor para posibles resistencias en el debate público del texto mediático y node Catalina y de una posible complejidad en la colocación de su subjetividad.

Por otro lado, Catalina no es un personaje neutro en sus características culturales, ella es una mujer colombiana y así debe cumplir, al igual que los otros elementos de la historia, ciertas características identitarias; ya que como fue señalado por Hall (1992) las identidades nacionales, y regionales, son fuertemente generificadas, y para este caso la idea de colombianidad está asociada a ciertas ideas de hombre y mujer que se sofistican en su articulación con las identidades regionales.

Esta investigación intenta captar a través de esta telenovela, el profundo sentido del status paradoxal de la mujer, noción desarrollada por Teresa de Lauretis en su libro *Alicia ya no* (1989) según la cual:

La discrepancia, tensión, y el constante deslizamiento entre la mujer como representación, como el objeto y la condición misma de la representación, y, por otra parte, las mujeres como seres históricos, sujetos de relaciones reales, están motivadas y sostenidas por una contradicción lógica e irreconciliable en nuestra cultura: las mujeres están a la vez dentro y fuera del género, a la vez dentro y fuera de la representación. (LAURETIS, 1989, p. 16).

Catalina es una representación cautiva, presa de una compleja formación discursiva que da para ella un lugar y un destino. La ficción de realidad que se da a este personaje, no es solo un efecto de sentido en el contexto de la telenovela, es resultado de una continua repetición de la representación dada a las mujeres de Pereira. Como ya fue anotado, no se trata de negar realidades y dramas sociales existentes en esta ciudad y en Colombia en general, la búsqueda no es la del acontecimiento real, si no de las secuencia de discursos que construyeron en este caso una noción de realidad. Tal vez la pregunta que tiene que ser hecha, no es si Catalina existió, sino cuales significados culturales de género están inscritos en este personaje.

Este cuestionamiento puede estar encajado en lo que Barret (1999) llamó del "Interés del pensamiento feminista por las palabras". Para Michéle Barrett (1999) el dislocamiento del interés por las cosas, hacía las palabras, es un punto central en el pensamiento feminista contemporáneo, bien sea desde la filosofía o desde la teoría social. Aquello que Barrett llama cosas, podría ser definido como la materialidad del mundo *real* de las mujeres jóvenes en Pereira que tienen algún tipo de contacto con el tráfico de drogas sin negar los relaciones de significación que también se dan en el mundo *real* y cotidiano de cualquier persona; sin embargo la novela está en el campo de las palabras y de

los discursos, de las representaciones mediáticas, de la imagen y el sonido, de la ficcionalidad.

La figura de Catalina, deja en evidencia ese estatus paradójico mencionado por Lauretis, una representación de mujer cautiva en una red de formaciones discursivas, pero ausente como sujeto, ya que fue milimétricamente construida para dar un mensaje específico a la sociedad a partir de la voz de un hombre y de sus intereses particulares, no por eso menosnobles claro. Por otro lado, según el escritor sus referencias femeninas se dieron a través de entrevistas, lo que indica que la articulación de experiencias variadas, que obedecieron a subjetividades distintas, se dio en la cabeza de Bolívar, es decir allí esas historias fueron matizadas con los intereses, las fantasías, los objetivos, valores e ideales del escritor. La ausencia de personajes alternativos en la historia, seguramente obedece a las decisiones de Bolívar sobre a quién entrevistar, o que tipo de experiencia podría ser interesantes mediáticamente hablando. Esto sumado a la casi nula presencia femenina en la producción, explican en parte las características de la telenovela en cuanto a la representación de las mujeres. Tal vez algún tipo de interlocución femenina con quien negociar los sentidos del texto habría enriquecido la historia, y superado, o menguado, el mencionado status paradójico de las mujeres.

Para este análisis, el efecto de sentido de una representación realizada en estas condiciones es la fragmentación tanto en la representación como en la condición femenina, recreada en este capítulo con la figura de un espejo roto que tergiversa la imagen que refleja, profundizando estereotipos y reproduciendo imágenes superficiales de la experiencia femenina.

5.1 REPRESENTACIÓN Y CONDICIÓN FEMENINA: CONTEXTO ANALÍTICO

La metáfora de “El espejo Roto”, usada para revelar el problema de la representación de la mujer en los productos culturales, en este caso la telenovela, fue encontrada en un trabajo etnográfico de investigación mediante el cual se pretendió generar un contraste de la mujer dentro de la representación televisiva, con otro material discursivo sobre las mujeres, que

en el caso de la etnografía es producido a partir de las experiencias de vida reales de mujeres no contempladas en el texto televisivo.

Como se sabe, *Sin Tetas no hay Paraíso* fue producida en Colombia, y cualquier lectura con perspectiva de género que se haga de esta telenovela, debe darse considerando el complejo cultural colombiano. Considerando la multiplicidad de realidades regionales que Colombia contiene, y de las cuales cada una desarrolló un sistema cultural y de género con particularidades que merecen ser analizadas en detalle, este análisis se concentrará en las especificidad del sistema cultural del centro-occidente Colombiano, por dos motivos; por un lado allí se encuentra Pereira, ciudad en la que fue basada el contexto de Catalina, y por otro en esta misma región esta Cali, ciudad en la cual fue desarrollada la investigación etnográfica que se usa en este momento del análisis.

La aproximación analítica de esta región de Colombia, se hace desde tres conceptos útiles para su entendimiento, por un lado, la noción del complejo del honor y la vergüenza encontrado en estudios antropológicos sobre la sociedad colombiana, y que ya fue descrito al inicio de este texto; el concepto de sistema completo de pensamiento de Mary Douglas (1996), y el concepto de sistema sexo-género introducido por Gayle Rubin (1975). Estas tres nociones serán usadas para entender el contexto social e histórico del texto televisivo que está siendo analizado.

Antes de entrar en las descripciones de estas tres nociones analíticas, creo importante considerar que teniendo en cuenta que *Sin Tetas no hay Paraíso* es una historia que fue narrada desde una región del país y muchos recursos fueron utilizados para dejar claro esto, tales como el uso de escenarios naturales, algunas escenas desarrolladas en iconos identitarios de la ciudad, el acento al hablar de sus personajes, y los recurrentes diálogos sobre las otras ciudades, sobre todo con respecto a Bogotá identificada como distante, grande y fría. Es posible percibir algunas tensiones regionales tanto al interior de la trama, como en el debate público sobre la telenovela, en los cuales fueron marcadas posiciones diferenciadas, tales como la lucha de algunos sectores de Pereira frente a la estigmatización de las mujeres pereiranas, o algunas voces en Bogotá que se levantaron criticando el valor educativo de la telenovela. Creo que la evidencia de la diferencia en las

opiniones, deja ver que para el país fue claro que la telenovela pretendía narrar la realidad de la ciudad de Pereira, al tiempo que las otras ciudades y regiones asistían una trama “*basada en una historia de la vida real*”.

Retomando, la división de las mujeres según su comportamiento y moral sexual planteado en el *Complejo del Honor y la Vergüenza* implica dos consecuencias importantes para esta investigación, ya que estudios antropológicos e históricos, traen evidencia de la vigencia de este complejo en Colombia, y para este particular, en el proceso histórico que llevo convertir a Pereira en una ciudad con una fuerte presencia de la prostitución, y la consecuente representación de las mujeres de Pereira como prostitutas en algunos de los productos culturales especialmente televisivos.

Los dos prototípicos conjunto de mujeres, producto de este complejo cultural son: El delimitado grupo de mujeres de la casa, y el grupo residual y abierto de las otras mujeres, objeto de caza erótica y sexual y de abyección moral; las prostitutas son, de este último grupo, particularmente abyectas.

En el texto: Prostitución femenina: Negocio y Marginalidad, Realidades y Alternativas en el Eje Cafetero Colombiano, estudio desarrollado por la Fundación Alma Mater (2003), se encuentra cómo esta lógica de pensamiento influenció, en el transito del siglo XIX al XX, la práctica de la prostitución en la ciudad de Pereira en una proporción mucho mayor que en el resto del país, en la dinámica misma de los movimientos migratorios, a través de una división moral entre sur y norte de esta región, entorno a la preocupación pública por la honra de las mujeres de la casa, y la necesidad de protegerlas de influencias nefastas producidas por las mujeres sin casa, sin padre y si marido; esta situación trajo como consecuencia una “limpieza social”, que obligó a que las prostitutas fueran desplazadas, a la región del Eje Cafetero, y especialmente al territorio donde ahora se encuentra la ciudad de Pereira, con la justificación del “fomento a nuevas poblaciones” (MARTINEZ, 2002).

Ya que hubieran sido desterradas, desplazadas por las guerras civiles, llegadas a las ferias o nativas, lo cierto es que empezando el siglo XX la actividad de las prostitutas era un hecho ampliamente reconocido a través de todas la región del Eje Cafetero. (OCHOA, 2003, p. 5).

El Complejo sería es un claro ejemplo de un sistema sexo-género, que en palabras de Teresa de Lauretis es: “un sistema simbólico o sistema de

significados que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías” (LAURETIS, 1989).

Estas jerarquías sociales asociadas a valores en relación a los cuerpos sexuados y al desarrollo y consolidación de posiciones de género en una sociedad, en este caso influenciada por el Complejo del Honor y la Vergüenza, rindió entonces dos categorías bien diferenciadas de mujeres. Esta categorización se realizó en virtud del comportamiento y acciones con respecto a su cuerpo y a su relación con los hombres.

El Complejo del Honor y la Vergüenza que según fue visto corresponde a un sistema de sexo-género, puede también ser considerado un sistema completo de pensamiento (DOUGLAS, 1973). Para Mary Douglas es posible dar un tratamiento objetivo a la forma y el desarrollo de un tipo de pensamiento en particular sobre la idea del *self*, así como de las instituciones que soportan ese sistema, que por ser productos sociales son históricos y susceptibles de revisión o abiertos (DOUGLAS, 1973). De tal forma que este colectivo de pensamiento, característico del centro-occidente colombiano puede ser revisado y subvertido, así como sus instituciones, en las prácticas cotidianas de las mujeres, contestando la rigurosidad de la representación tradicional de algunos de los textos mediáticos, que como en este caso da para la mujer una posición irreflexivamente inamovible.

Douglas (1973) reconoce la dependencia que el ser humano tiene con las otras personas más próximas, u otr@s significativo@s cuya estima es decisiva para dar sentido a la existencia. Es a partir de estas relaciones con personas próximas, que se consolidan en la mente del individuo modelos cognitivos y valorativos, unas imágenes ideales necesarias para dar sentido a la acción. La llamada desviación del canon normativo es la generalidad, pues por definición estas imágenes ideales son inalcanzables.

Considerando esto, analizo la figura de Catalina como la historia de una doble abyección, física y moral, no las dos al mismo tiempo, pero si en el planteamiento de una situación donde la abyección física va cediendo espacio a la abyección moral. En los primeros capítulos de la historia, Catalina obedece aparentemente al canon normativo moral: es virgen, inocente, va al colegio y tiene un novio que la respeta; sin embargo su cuerpo en el contexto del narcomundo cuya estética pide grandes formas y voluptuosidades, es abyecto en el

sentido que es interpretado a través de la repulsión, expulsión y exclusión, ya que no es considerado un cuerpo femenino. Después de la cirugía estética, la abyección inicial es resuelta y en un movimiento simultáneo entra en otra abyección, la moral. Catalina normatiza su cuerpo, ahora si es una mujer, sin embargo es una prostituta y eso en el contexto del Complejo del Honor y la Vergüenza es el grado más profundo de abyección moral.

Como ya fue indicado, la abyección o desviación del canon normativo representa la generalidad, pues el ideal es imposible de ser alcanzado. Y es en este punto donde se articulan las ideas de Lauretis y Mary Douglas, en la inquietud de saber cómo es construida la representación de esa desviación universal, cuestión que podría resolver el status paradoxal de la mujer, planteado por Lauretis.

En la teoría del *self* de Douglas es importante, dentro de un colectivo de pensamiento, el mantenimiento de la estima frente a los otr@s significativ@s, ya que la desviación del canon normativo es una realidad, esa estima se mantiene mediante el uso de la palabra que justifica socialmente dicha desviación. Consecuentemente es vital en el mantenimiento de las relaciones humanas el uso de una palabra propia.

Por otro lado desde la perspectiva de Judith Butler (2010), la noción del *self* es construida a partir de referencias colectivas e individuales que no necesariamente son opuestas, pues a nivel individual el espacio interior es generado por la reflexión que siempre será asociada a la abyección o posible marginación social, que remite inmediatamente a la referencia colectiva.

Desde Butler tanto las mujeres de la casa como las otras, serían resultados de procesos de subjetivación discursivos y por tanto sociales, cuyo espacio interior es tan fabricado, regulado y sancionado como su cuerpo. El inconveniente de esta perspectiva, es la dificultad de subvertir las categorías sociales, ya que el sujeto es efecto del poder, que es previo al propio sujeto. Para Butler esto es posible solo mediante una repetición infiel de ciertos performances, posibles en los cuerpos que habitan la periferia de la cultura, las vidas dispensables que no importan para el funcionamiento del sistema heterosexual.

Las categorías desde las cuales la sociedad funciona, en este caso las que dividen a las mujeres en dos grupos, constituyen al sujeto, ya que a través

de éstas la persona construye su identidad social lo que da la pauta para la reflexión y la auto-referencia. Es decir tanto la palabra justificadora de la abyección como la reflexión previa a este proceso, sería parte de los mecanismos discursivos de poder que constituyen al sujeto y que le da una posición funcional en la sociedad.

Personalmente considero que los textos mediáticos pueden ser verdaderos escenarios de los diferentes discursos justificadores, siempre y cuando las voces sean variadas, a través de equipos de producción mediáticos mucho más plurales; solo así las representaciones podrían servir de elementos de revisión de estos complejos históricos de pensamiento, pues reflejarían narrativas basadas más en las experiencias y subjetividades de personas reales, y no en personificaciones de estereotipos ya existentes.

Desde esta perspectiva la representación de la figura de Catalina, y reiterando la importancia para este análisis de la cantidad de hombres que hicieron parte en construcción de Catalina como personaje, sirvió más para reproducir instituciones de género provenientes del complejo del honor y la vergüenza, tales como la superficialidad de la doble abyección ya descrita, que para restaurar la imagen las mujeres a través de una trama que mostrara la complejidad de la historia propuesta.

Para Teresa de Lauretis (1993), la mujer es el substrato de la representación, es decir la capa que está por debajo de cualquier naturaleza, para este análisis esa representación es fragmentada y distorsionada, ya que a las mujeres les fue negada el acceso a una voz o discurso propio justificador, que pudiera sacar esa representación al estrato visible de la justificación de la experiencia abyecta a través del uso de un texto televisivo.

Es claro que la apropiación del dominio de la palabra, una forma de relato justificador, determina quién puede hablar o explicar, construir y justificar su imagen social aun en el desvío, que no es otra cosa que el reconocimiento como sujeto. Con relación a esto sería interesante imaginar una voz justificadora femenina detrás de Catalina, aun narrando los elementos sociales que la novela pretendió contar.

Como ya fue señalado por Simone de Beauvoir (1948-49), sobre la construcción de la mujer como representación, la mujer ha sido construida históricamente por el hombre, ella siempre ha sido el otro, a veces romantizado

y otras condenado, pero en general la mujer es un proyecto que refleja el pensamiento, los miedos e ideales masculinos. “Ella no es otra cosa que lo que el hombre decide que sea (...) La mujer se determina y se diferencia con relación al hombre” (BEAUVOIR, 1948-49). La mujer es entonces un mito construido a partir de relaciones de poder, y no un sujeto con voz y experiencia propia.

De tal modo, el mito de Catalina, y todas sus características, fue hecho con la falsa impresión de hablar de este tipo de mujer en la sociedad; todo lo contrario, Catalina vehicula historias de hombres, quienes realmente son los sujetos de la historia.

En esta línea de pensamiento para Lauretis (1993) la mujer es la inspiración de la obra del hombre, ella fundamentalmente habla de él, o de ellos, pero no tiene voz propia. Aquí como con Beauvoir tampoco es un sujeto, es una construcción realizada “a través de efectos de lenguaje y representación” (1993). Como es explicado por Adelman:

Así también, Lauretis reinterpreta la visión de Beauvoir, según la cual la prevalencia en la producción cultural occidental de una mujer mistificada, no se explica por ella ser de hecho tan enigmática ni llena de “misterios” como en la poética masculina, simplemente porque los hombres no quieren reconocerla como un ser humano de carne y hueso, que siente deseo (propio), piensa y también aspira a la libertad. (ADELMAN, 2004, p. 86).

No quiero caer en el idealismo de la magia performativa de la palabra (Bourdieu), en el sentido que la palabra, aun la justificadora, debe estar respaldada por hechos que subviertan la estructura, la dominación. Es decir, es innegable que los elementos desviantes presentados a través de Catalina en la historia tienen unas bases fuertes en la realidad colombiana y que posiblemente si existen muchas Catalinas, lo importante es saber que la Catalina de nuestra historia es una representación y que la historia televisiva, en sí misma, no es copia fiel de la realidad, sino un lugar de enunciación de discursos donde fundamentalmente se construyen imaginarios y significados a través del lenguaje televisivo de la novela.

Pensar entonces en una imagen fragmentada, como un espejo, notiene que ver con negar una realidad que está bien lejos de una experiencia o subjetividad ideal, tiene que ver con el sujeto de enunciación de la justificación de la abyección a una norma, en una producción cultural que se preocupo por

pasar la “sensación” de realidad para el público espectador. En cierto sentido, la historia televisada como lugar de enunciación de una palabra, un discurso y un sentido, así como de otras expresiones de la llamada narco-cultura, han colaborado entonces con un tipo de pérdida o adelgazamiento de sentido o banalización, pues los valores restauradores y orientadores de las existencias, algunas veces ya periféricas, pasan al trasfondo hasta perderse, restando unos discursos precarios, en su mayoría expresión de intereses económicos, que instalan en la cotidianidad una generalizada “escasez de sentido” (HABERMAS, 1973). En este desafortunado caso, el proceso reunificador de las partes dispersas del espejo roto, o sea el ejercicio de la palabra justificadora, ya ni se considera necesaria pues los individuos, objetos de la representación, caracterizados en esta trama de discursos, ya ni perciben que hay espejo.

Concha Garcia (1998), poetiza andaluza en su libro “Cuántas llaves” escribe:

Al salir del pasillo de piedra vimos un agua azul y sobre ella aleteaban pájaros negros muy grandes, pájaros con alas desgajadas, alas negras solitarias vistas a través de la abertura de aquella cueva larga sentí que el mundo interior se unía al mundo exterior y formé una unidad en mi ser.

Días mas tarde, recordándolo en un bar, me vi en un espejo ovalado: no estaba entera, me faltaban los ojos y la barbilla, algo de labios también se había diluido, yo era una nariz con unos pómulos y una frente ancha que bebía cerveza. (GARCIA, 1998, p. 34).

De este modo es como aparece entonces una voz, una palabra de mujer, que sabe de su imagen distorsionada. Más adelante relata que al salir de su cueva o de su pasillo de piedra: “Vienen a verme hileras de mujeres: la pesadilla crece. Estoy chocando con impedimentos. Todo está sin embargo en orden. Guarda simetría. Lo que se fue y lo que llega” (GARCIA, 1998). Y algunos versos después, le pregunta a cada una de las mujeres mientras la mira: “¿Tienes grietas cuando sales a la calle?” (GARCIA, 1998).

5.2 REPRESENTACIÓN DE LA ABYECCIÓN MORAL

En el poema de García, se narra como “todo está en orden, guarda simetría, lo que se fue y lo que llega”, a pesar de las grietas en la cara de la figura femenina.

Esta imagen fragmentada sin posibilidades de redención ante la ausencia del recurso de la palabra, es mucho anterior a la representación puntual y transitoria de una imagen en particular, “la mujer ya entra en la historia con una concreción y singularidad perdida” nos recuerda Lauretis (1993). El orden social y la diferenciación sexual que éste contiene, presenta a la mujer como una presencia además de fragmentada, en la representación, un tanto etérea y abstracta.

Catalina: Que, si me veo mamacita.
 Jessica: Pues si de verdad se quiere ver mamacita parece derecha, saque el busto, meta el estómago, y saque la cola.
 Catalina: Dígame cómo, dígame cómo
 Jessica: Como si estuviera soplando velas
 Catalina: Oigan y será que él si va a venir
 Jessica: Ah! Pues él dijo que venía a la tres
 Catalina: Pues ya son las tres y media
 Jessica: Miren ya llego! Sonrían niñas
 Catalina: Ha! que susto, tengo mucho susto
 Jessica: Tranquila, que no se le note
 (Negociación con el Titi, el traficante escoge a Paola)
 Jessica: Ha! Catalina
 Catalina: (Decepcionada) Pero que le dijo ese man, que yo porque no le guste
 Jessica: Por las tetas, es que Paola las tiene más grandes. Tranquila, él dice que usted está muy bonita y todo pero que se tiene que operar...
 Ha! Es que a ellos les gustan grandes. (BOLIVAR, 1996).

La anterior es la segunda escena de *Sin Tetas no Hay Paraíso*, y deja ver dos importantes elementos de análisis en torno de los cuales este texto se desarrolla. En esta escena Catalina ya está decidida a prostituirse y muestra ansiedad ya que quiere ser escogida por el traficante, que las mira desde su lujosa camioneta, mientras las dos chicas, Catalina y Paola, esperan *sacando la cola*, la decisión del hombre que habla con Jessica, quien lidera la negociación.

Catalina, entonces, no tiene un pasado, tampoco se presenta una contextualización de su historia particular, de sus motivaciones para tomar esta decisión, o de sus otras posibilidades, ella es igual a Jessica y Paola, como recuerda Lauretis, desde el inicio de la historia ficcional la mujer es producida con su concreción y singularidad perdida. La falta de atención dada a estos detalles en la construcción de Catalina como personaje, reduce la trayectoria de este personaje a una relación superficial mecánica de causa y consecuencia, o abyección y castigo; porque al final ese es el destino de

Catalina, así como de todas las mujeres de la historia a las que les espera un final trágico como castigo a su abyección moral.

La posición de los personajes femeninos y masculinos de esta escena, retratan fielmente las ya descritas posiciones de sujeto de John Berger (1972). Para el autor “Los hombres examinan a las mujeres antes de tratarlas”.

En esta primera situación un hombre –poderoso, armado, millonario, protegido- observa, o mejor, evalúa a dos chicas que están en la calle; estas niñas son pobres, tienen poca ropa, están producidas mientras intentan personificar un tipo de femme fatale; La diferencia de la colocación de los personajes en la escena, refleja el análisis de Berger, así:

La presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna. Si la promesa es grande y creíble, su presencia es llamativa. Si es pequeña o increíble, el hombre encuentra que su presencia resulta insignificante. El poder prometido puede ser moral, físico, temperamental, económico, social, sexual... pero su objeto es siempre exterior al hombre. La presencia de un hombre sugiere lo que es capaz de hacer para ti o de hacerte a ti. [...] (BERGER, 1972, p. 26).

Esta primera escena abre el juego desde el inicio a una configuración de papeles de género a lo largo de la trama donde el hombre decide sin necesitar moverse, y la mujer construye la relación con su cuerpo dependiendo de la mirada masculina, Como señala Lourdes Ventura en una recuperación de John Berger:

Los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas siendo miradas. Este hecho determina no sólo la relación entre hombres y mujeres, sino también la relación de la mujer con ella misma. (VENTURA, 2000, p. 38).

Como se sabe la telenovela es una tecnología social con una especificidad semiótica y material (LAURETIS, 1993), reitera un discurso, entendido este como: “prácticas sociales que sistemáticamente construyen los objetos de los cuales hablan” (FOUCAULT, 1972), un verdadero sistema de representación el cual articula tecnologías como: literatura, mitos, sentido común, noticias, música, bromas, películas y un prolongado etcétera de productos culturales anteriores a *Sin Tetas*, a partir de los cuales nuestra protagonista surge con una inteligibilidad social y un sentido asegurados, pues “nada tiene sentido fuera del discurso” (FOUCAULT, 1972).

Según Sevilla Casas (2003) en términos de género y en la lógica cultural en la cual esta inserido este discurso, es decir la colombiana, a los hombres se les aplican representaciones de manera trivial, la imagen de ellos y sus perfiles regionales o culturales, no llevan a una estigmatización de todos los hombres reales que tengan estas características. A las mujeres, al contrario, se les aplica la representación pero de manera performativa radical (CASAS, 2003), estas representaciones conllevan a una determinación cultural que genera un status, un status que degrada (DOUGLAS, 1976), en nuestra historia televisada esa degradación o abyección moral es reiterada ya que se trata de la historia de mujeres que comercializan su cuerpo, que es el grado último de abyección. Esta representación radical tiene efectos profundos sobre la estigmatización de las mujeres de Pereira, y la figura permanente de La Pereirana²¹ en los diferentes productos mediáticos, constitución esencial y estereotipada de efectos de lenguaje y representación.

La reproducción de estereotipos de algunos de los productos de los *mass media*, es un importante efecto social de la representación de las mujeres ya que da estas un carácter estable e indivisible, deshumanizando su experiencia, en el sentido de la reducción de la complejidad misma de la experiencia humana. Para Juanita Barreto, los estereotipos son:

Las imágenes con las cuales se pretende fijar comportamientos y prejuicios para regir las colectividades, se denominan estereotipos, los cuales en su proceso de construcción y legitimación, se van convirtiendo en “modos de ser” de los pueblos, las etnias, las clases, las edades y los géneros. (BARRETO, 1995, p. 362).

La abyección moral que determina un status degradado y que degrada en la sociedad como es señalado por Douglas, es también un tipo de categorización deóntica; Para John Searle tener un status deóntico es formar parte de una verdadera categoría funcional al espacio social e institucional, al punto de, en efecto, llegar a “ser así” ante la sociedad que creó la categoría en un primero momento como producto del lenguaje, básicamente es producto de

21 Solo como ejercicio decidí escribir en el buscador de Google: Mujer Pereirana. Los doce primeros resultados son páginas web de bromas, videos, fotos, o denuncia en relación a la facilidad de las mujeres de esta ciudad para el sexo, las páginas encontradas hacían más referencia al comportamiento sexualmente “fácil” de las mujeres de Pereira, que al negocio mismo de la prostitución.

una intencionalidad colectiva que dictamina hechos o realidades sociales que se institucionalizan en un momento dado (SEARLE, 1995).

Igualmente útil para entender los efectos de sentido de la representación de la abyección moral por medio de una figura ya existente en otras formaciones discursivas de la sociedad, es entender este proceso como una “promesa que se auto cumple” en la aproximación a una ontología social, desarrollada por R.K. Merton y explicada como: “una definición falsa de la situación que evoca un nuevo comportamiento que convierte en verdadera la concepción originalmente falsa” (BELTRAN, 2009) Es entonces un tipo de patología social que produce efectos, entre muchos otros, como los prejuicios y estereotipos.

Las nociones antes descritas resultan importantes para entender las consecuencias de la categorización de las mujeres en la sociedad, ya que el cumplimiento o incumplimiento de los ideales morales, lleva a una clasificación en un status, bajo la lógica de: “según como actúes así quedarás categorizada”, sin mayores posibilidades de redención, en la telenovela analizada y en la mayoría de productos culturales entorno al narco-mundo, pues la ausencia de acceso a la participación en las instancias de producción de estas telenovelas, películas, libros y canciones de perspectivas o voces femeninas, es aún muy evidente. Por otro lado estas nociones ayudan a entender el funcionamiento social de la telenovela como tecnología de género y su participación en la reproducción de valores, instituciones y jerarquías.

La funcionalidad social de categorías abyectas, como en este caso la figura de la prostituta y la pereirana; es aprovechada por los medios frente a la facilidad de inteligibilidad que ésta ya tiene en la instancia de recepción; sumado a esto, la trama en sí misma, así como su desarrollo pueden redimir o profundizar un status ya degradado socialmente.

5.3 LAS VOCES RESTAURADORAS

En la búsqueda de experiencias femeninas que a través de sus relatos de vida enunciasen otras vivencias, narraciones y explicaciones distintas al discurso mediático, pero que no se alejaran radicalmente de la vida ficcional de Catalina, que como ya fue señalado esta creada a partir de elementos que

fueron tomados de la realidad; me encontré con la investigación etnográfica de un grupo multidisciplinar de académicos y académicas de la Universidad del Valle en la ciudad de Cali, Colombia.

El título como fue publicada la investigación es: *El Espejo Roto: Ensayos Antropológicos sobre los amores y la condición femenina en la ciudad de Cali* (2003). Lo que más llamó mi atención para trabajar con este texto, fue el hecho de encontrar en él voces de mujeres reales que con sus narrativas me ayudaran a encontrar en Catalina y sus “experiencias”, los elementos de un discurso más amplio, que existe antes de ella, y que la sustenta como representación. El objetivo de generar una aproximación con esta etnografía fue el de buscar un contraste entre dos producciones discursivas diferentes: Etnografía y texto televisivo; pero que tienen en común el mismo objetivo, que son mujeres jóvenes colombianas con algunas características específicas. Encuentro que el texto etnográfico, en contraste con la telenovela, es un sistema de representación que da un significativo sentido a las experiencias humanas, dentro del conjunto de discursos producidos por las ciencias sociales, el texto etnográfico sería el producto, de lo que fue reconocido por Barrett:

Existe lo que podemos considerar una tradición alternativa en la teoría social, que enfatiza la experiencia e intenta comprender la sociedad e intenta comprender la sociedad sin la ayuda de un modelo social estructural. (BARRETT, 1999, p.117).

Lo más importante en este caso, es el entendimiento de que no intento encontrar verdades en el texto etnográfico, sino los efectos de verdad creado por el discurso etnográfico (BARRETT, 1999), que pueden tener una otra versión, tal vez más amable con las mujeres, de que la versión de *Sin Tetas*.

Antes de continuar resumiré los elementos ya descritos y que servirán para entender cómo las historias de vida encontradas en el texto etnográfico auxilian mi análisis.

En la primera parte del texto dejamos claro que la mirada de esta investigación sobre la telenovela *Sin Tetas no hay Paraíso* es crítica, entendiendo este producto mediático como una tecnología social y una tecnología de género ya que reproduce instituciones, valores y jerarquías, ya existentes en la sociedad y que se articulan hábilmente en el personaje de

Catalina, protagonista de la trama y que son el contexto en el que se sustenta el texto televisivo. Estas instituciones, valores y jerarquías hacen parte de un sistema de pensamiento denominado el complejo del honor y la vergüenza, que es un sistema sexo-género de amplia influencia en Colombia que fue el país donde la telenovela fue producida. Dicho complejo de pensamiento dividió a las mujeres en dos grupos, por un lado las mujeres de la casa y en el otro las otras mujeres, de las cuales las prostitutas están en el último nivel de abyección moral. Sobre este grupo trabaja la telenovela planteando una representación a través del personaje de Catalina y de sus amigas, la propuesta de este análisis es que dicha representación es fragmentada, pues fue hecha en ausencia de una voz propia justificadora ya que la verdadera voz detrás del personaje de Catalina es la voz masculina de Gustavo Bolívar, que reflejó sus objetivos, valores y fantasías; situación que profundiza el status paradoxal de la mujer, pues en este personaje hay una mujer cautiva en la representación –Catalina- y otras mujeres ausentes como sujetos, que a través de acto del habla, podrían redimir la imagen fragmentada y subvertir la reproducción discursiva.

De tal modo que el objetivo al hablar de tres historias concretas encontradas en una investigación académica es recurrir a las voces ausentes del discurso televisivo y así aproximarnos a las subjetividades y experiencias que resisten a la producción de mujer como imagen esencial y como texto indivisible.

5.3.1 Historias y contextualización

La investigación de la Universidad del Valle fue realizada en el año 2003 dentro del proyecto Razón y Sexualidad que se desarrolló entre 1996 y el año 2000, y su objetivo fue el de “hacer una contribución, o mejor un homenaje, a la transformación de la condición femenina en los barrios populares de Cali” (CASAS, 2003).

Es así como en este texto encontré a Rosalba, Carolina, y Daniela. Tres de las veintiséis mujeres entrevistadas; considero suficiente para este análisis los testimonios de estas tres mujeres, ya que todas revelan posibles enlaces con Catalina, tanto en sus relaciones con los hombres, como en relación a su cuerpo modificado.

Estas tres mujeres viven en Cali y la etnografía del equipo de investigadores fue hecha en algunos de los barrios populares de esta ciudad. La ciudad de Cali con casi tres millones de habitantes, es casi cinco veces mayor que Pereira, como es lógico ese dato evidencia que las influencias de una ciudad sobre la otra son diferenciadas y que los fenómenos sociales y políticos que se presentan en Cali, repercuten considerablemente en las ciudades próximas, como es el caso de Pereira. Sin embargo, para el asunto que nos interesa en este estudio, lo importante es saber que las dos ciudades hacen parte de Colombia, y que Colombia fue un área de influencia del ya mencionado Complejo del Honor y la Vergüenza; que por ser un estilo de pensamiento sujeto a revisión, en algunos momentos históricos se impone y en otros es adaptado o relativizado por hechos sociales también relevantes, como las características culturales de otras comunidades de influencia – en este caso las comunidades afrodescendientes e indígenas-, diferentes a la cultura mediterránea, que hace que el peso del complejo del honor y la vergüenza y la moral que este determina sea innegable, pero no exclusiva.

Panamá será como Cali. Tan distinta la ciudad que soñé cuando vine del todo a los 17 años. Quería ser una persona de bien, intelectual, una profesional, de cultura fina y artística. Valerme por mi misma. (CASAS, 2003, p. 130).

Le conto Rosalba a la persona que la entrevisto. Rosalba nació en el Departamento del Valle en un contexto rural, en el centro-occidente del país. Al igual que Catalina salió de su casa en la adolescencia detrás de objetivos mayores y de mudanza para su vida.

Recordando que en el *Complejo del Honor y la Vergüenza* la mujeres buenas son exclusivamente las mujeres de la casa, el acto de salir a emprender una vida sola es por sí mismo un acto transgresor -aún más considerando que las dos mujeres, Rosalba y Catalina, son adolescentes- a noser en los casos de cambiar de ciudad a vivir donde parientes lejanos, o en la búsqueda de una nueva vida ya en pareja.

En *Sin tetas*, este acto de salir a una ciudad mayor es evidentemente recreado como una transgresión que merece ser castigada. Catalina sale a Bogotá a buscar el dinero para su operación, y considerando que la ciudad tiene casi nueve millones de habitantes resulta cuestionable que la historia no

dé para ella la posibilidad de encontrarse con otros estilos de vida sobre los cuales ella pueda optar y que la confronte con otras realidades y experiencias, es como si su pequeño mundo, el de los narcos y las tetas, viajara con ella. Finalmente después muchas alegrías y desgracias, Catalina muere en Bogotá.

Rosalba también decidió abandonar el privilegiado grupo de las mujeres de la casa, y salir sola a conocer y estudiar; en la descripción que se hace en la etnografía consultada aparece otro importante acto de subversión del Complejo en la vida de Rosalba. Recordando que en este sistema de pensamiento, el mayor status es el de la mujer blanca la cual ocupa la mayor calificación moral, encontramos que Rosalba, que es una mujer blanca, se enamora de un hombre negro profesor universitario, en la ciudad de Cali. Para Rosalba: “porque me habría puertas a mundo que yo no conocía pero que deseaba. Mi propósito cuando me vine a Cali era saber, saber mucho, aprender mucho, leer mucho y estudiar”. (CASAS, 2003).

Surge, entonces, un relato personal de valoración simbólica y resignificación de una biografía familiar que según otras partes del relato estaba marcado por el racismo; a partir de nuevos elementos de interés individual como el conocimiento académico, pues en el relato más ampliado de Rosalba es posible ver que su interés por el estudio, tiene sobre todo una carácter de valoración del saber y del conocimiento, en una medida mucho mayor que como estrategia de movilidad social, aun teniendo en cuenta que hay varios detalles en su histórico que dejan ver que Rosalba no es una mujer con mayores comodidades materiales.

Las similitudes entre Rosalba y Catalina son varias, por una lado las dos salieron de su casa en la adolescencia para una ciudad mayor detrás de un proyecto personal; las dos eran mujeres de la casa, y siendo blancas estaban en lo más alto del status moral en el complejo de pensamiento colombiano que es usado para este análisis, pero que no es absoluto; las dos son de familias sin mayores comodidades económicas y las dos son de una región fuertemente influenciada por la cultura del tráfico de drogas. Sin embargo la callada historia de subversión de Rosalba, no retratada en la telenovela, deja ver motivaciones, así como estrategias de las mujeres para conseguir sus objetivos, tanto personales como afectivos.

El replanteamiento de las prioridades, estimula verdaderos quiebres aun en tradiciones familiares mucho más antiguas, tradiciones que dan valores específicos a nociones de raza, clase social y género. Intentando una aproximación teórica es posible abstraer en la historia de Rosalba, un proyecto de vida mucho más reflexivo frente a las posibilidades sociales dadas para una mujer con sus características; Desde la perspectiva sociológica de Giddens (2002), Rosalba sería considerada un individuo ya que aparece dotada de múltiples opciones, y así potencialmente a partir de sus decisiones y escogencias tiene la capacidad de formular su historia, o su propia narrativa.

Centrándonos en la particularidad de la historia narrada en *Sin tetas no hay Paraíso*, la colocación dada para Catalina es absolutamente limitada, pues de hecho en la historia no aparecen otras posibilidades a partir de las cuales el personaje reflexione, escoja y desarrolle su propia trayectoria; quien está en la instancia de recepción, y suponiendo que es una colombiano o colombiana, puede imaginar una cantidad de otras posibilidades para Catalina, a partir del conocimiento del contexto, sin embargo en el micro-universo del texto televisivo la representación, no solo de Catalina, sino de su ciudad y su país es unidimensional y limitado.

Jessica: Pero como así Margoth, mírela! Catalina es mucho más bonita que todas las niñas que tiene aquí

Margoth: Pues sí, eso sí es cierto pero lo que pasa es que...

Jessica: Es que nada... por que no la deja

Margoth: Mamita, por las tetas, no ve? Las tetas, las tiene muy pequeñas, yo que hago. Vea, yo voy a ser honesta con usted (Mira a Catalina) Usted tiene buena estatura, buena figura, hasta pelo bonito tiene y todo, pero Jessica, por dios, usted sabe como le gustan a esos señores las muchachas.... Yo no tengo la culpa, esos señores están obsesionados con las tetas y yo que hago, vea ellos son los que mandan la parada

Catalina: Si pero a mí me dijeron que allá en Europa las modelos son como yo, sin tetas

Margoth: Mamita y usted donde está en Europa o en Colombia, no mamita aterrice, yo que hago. (BOLIVAR, 2006).

Margoth es la dueña de una agencia de pre-pagos que envía catálogos para los traficantes a través de una fachada pública de agencia de modelos, y su comentario sobre Catalina es hecho después de una rigurosa evaluación de su cuerpo.

Los senos cumplen un papel primario en la iconografía del cuerpo femenino. Por un lado (y usado en singular) el seno en el sentido referido a

maternidad y a la función nutricia y generadora de la mujer en la división sexual y funcional de los cuerpos, en casi todas las culturas. Y por otro lado (cuando usados en plural) los senos como metonimia del cuerpo erótico femenino, que aparece más tardíamente en Occidente. En las representaciones urbanas del cuerpo femenino a través de tecnologías como la publicidad, la significación nutricia o maternal es cada vez menor. Es decir, la aparición de imágenes de senos tanto en los medios como en las imágenes urbanas, que se encuentran en las calles, esta sobre todo relacionada con el carácter erótico del cuerpo femenino, pues las imágenes de senos generalmente se encuentran en imágenes en donde el cuerpo femenino es objeto de una mirada deseante masculina que los erotiza, o deseante femenina que los compara, es claro que en ninguno de los dos casos se puede generalizar.

En la narrativa de Carolina, encontrada en la etnografía ya citada, encontramos una narrativa explicativa sobre su cuerpo, y particularmente sobre sus senos, ella cuenta como su cuerpo modificado hace parte de su proyecto personal o por lo menos en la afirmación de su persona frente a las otras personas. Carolina tiene 30 años, tiene formación universitaria y según el texto: “una posición laboral cómoda en una empresa comercial extranjera, que le permite viajar por el país y ocasionalmente por fuera” (CASAS, 2003).

En su narrativa sobre su relación con los hombres, Carolina cuenta para quien la entrevista:

Entrevistadora: Respecto de ti misma, ¿qué crees que son tus puntos a favor?

Carolina: De pronto mi forma de ser; más que el físico la forma de ser, yo creo, no sé, no había pensado en eso, yo creo que mi forma de ser, de pronto.

Entrevistadora: Te han dicho algo en particular, por ejemplo tienes un lunar al lado de la boca, como Cindy Crawford...

Carolina: No, no, desde que me hice la cirugía, por las puchecas. Total, es tenaz, tenaz...

Entrevistadora: Que has notado?

Carolina: No, todo el mundo me mira, y me han dicho, soy muy... Que... (CASAS, 2003, p. 148).

La percepción o consciencia de ser objeto de miradas, es un importante elemento de la experiencia social femenina en occidente, y en la relación de la mujer con su cuerpo. En la conversación, Carolina en un primer momento dice que sus puntos a favor en relación a como se presenta frente a los hombres, es su forma de ser y no su físico. Sin embargo, algunas líneas

después, reflexiona reconociendo que sus senos agrandados son el elemento personal concreto a través del cual es percibida por los hombres. También en otro trecho acepta que ahora ella misma se gusta al mirarse al espejo. Ahora todos la miran y ella aprendió también a mirarse bien, como indica Berger “Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas” (BERGER, 1972).

Al parecer en el caso de Carolina los senos no tienen una significación maternal, sino como elemento de un proyecto personal con relación a su cuerpo femenino y como manifestación de su belleza, ya que en otra parte de la entrevista reconoce su deseo de ser madre, dejando claro que no tiene que ser necesariamente en el contexto de un matrimonio, por considerarlo una “convención social, sino en condiciones que permitan atenderlo como debe ser” (CASAS, 2003), es así como, por un lado, libre de las nociones de maternidad y matrimonio como elementos obligatorios, no muestra preocupación en proclamas morales heredadas del Complejo del Honor y la Vergüenza, pues a partir del aumento en sus senos disfruta de su cuerpo como entidad visible.

Para Carolina sus senos agrandados no parecen tener otro propósito más que el de gustarse y claro se atrae para la mirada de los hombres, pues aun modificada ella considera que su punto fuerte es su forma de ser; contrariamente en el caso de Catalina el tamaño de sus senos está relacionado en la historia al acceso a elementos igualmente objetivables como carros, joyas, motos, y ropa, y claro una ascensión social relativa, pues se daría a costa de entrar en la prostitución y con ella en la abyección moral. En la telenovela el cuerpo femenino es un campo de posibilidades de inserción en un mundo social particular que es el narco-mundo, el cual gira en torno de figuras masculinas particulares.

En la narrativa de Carolina no parece que sus senos hayan sido agrandados asociados a radicales proyectos personales; por el contrario en la historia televisiva la importancia dada a este hecho en la vida de la protagonista es de una proporción absoluta, tanto así que cuando se hace necesario quitar la prótesis y ante la posibilidad de no operarse más, Catalina decide por el suicidio.

Analizando el caso de la implantación de prótesis mamarias en “Sin tetas”, desde la perspectiva sociológica de Bourdieu; el objetivo de construir un cuerpo visible que satisfagan los estrechos cánones estéticos mostrados por

los traficantes, sería una movilización de recursos para invertir en un capital social específico, que buscaría un lugar “privilegiado” en este campo que es el narco-mundo, mediante la incorporación de un habitus.

Los conceptos de campo, capital y habitus fueron desarrollados por Pierre Bourdieu para delimitar y analizar los espacios de prácticas culturales. Desde esta perspectiva el narco-mundo es un campo pues es un espacio social estructurado y estructurante que es constituido por instituciones, prácticas y agentes; así, posee mecanismos de reproducción de sentido que regulan las relaciones de los agentes participantes, quienes asimilan mediante procesos de socialización los principios de funcionamiento de dicho campo. Para Bourdieu: “agentes tienen una captación activa del mundo. Sin duda construyen su visión del mundo. Pero esta construcción se opera bajo coacciones estructurales” (BOURDIEU, 2000)

Es así, como a través de la incorporación de algunas nociones fundamentales que orientan los actos de los agentes, estos contribuyen a estructurar sentidos de mundo a través de formas reconocibles – campos- de interacción social. Una cuestión fundamental en el concepto de campo es el entendimiento de lo que está en juego y que intereses específicos se movilizan al interior de éste.

Para que funcione un campo es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que este dotada de los habitus que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego. (BOURDIEU, 2000, p. 136).

Considerando que parte de la identidad del campo es constituida por el capital o capitales que son valorizados para su reproducción y distinción con relación a otros campos, y recordando que la marca distintiva del tráfico de drogas no es ética, es sobre todo estética, la particular estética del mundo social de tráfico de drogas es considerada un importante capital en este análisis, por su poder de distinción y de comunicación de una posición social. Así, invertir recursos en modificar un cuerpo que se ajuste a una estética particular, es adquirir un capital que funciona sobre todo en una dimensión simbólica; lo que está en juego es entrar en un mundo de lujo y consumo y Catalina parece dispuesta a jugar.

De tal manera que este personaje debe modificar no solo su cuerpo como también su comportamiento, adoptando disposiciones que le permiten mantener un status o posición social en este campo específico. Este conjunto de disposiciones son el habitus, desde esta perspectiva teórica. A través del habitus las estructuras de orden social se encarnan en el individuo y en su experiencia subjetiva, así como en su cuerpo. Para Bourdieu:

Y ello es así porque el cuerpo está (en grado desiguales expuesto) puesto en juego, en peligro en el mundo, enfrentando el riesgo de la emoción, la vulneración, el dolor, la muerte, a veces, y por lo tanto, obligado a tomar en serio el mundo (...) por ello está en condiciones de adquirir disposiciones que también son abertura al mundo, es decir las estructuras mismas del mundo social del que son la forma incorporada (BOURDIEU, 1999, p. 186).

La última narrativa llamo en especial mi atención por el hecho de encontrar el relato de una mujer joven de Pereira que ejerce la prostitución, y en la cual se encuentran bastantes elementos sobre los que está construida Catalina como representación. Según el texto: “Daniela tiene 19 años y es de Pereira, llego a Cali cuando era niña y lleva trabajando tres años en el bar-discoteca” (CASAS, 2003).

Para comenzar, existe una enorme complejidad de procesos que se esconden detrás de la aparente simpleza de una transacción en que se negocia un “momento de placer”. Tomaremos la pequeña narrativa encontrada de una joven que estaría al final de la hilera de mujeres en el poema de García; para así entender las explicaciones entorno a este oficio en los procesos estratégicos personales y encontrar así elementos de relevancia para el análisis crítico de Catalina.

En la narrativa de Daniela, se hace expreso un pasado, unas proyecciones de futuro y algunos gustos personales; ahora ella, la prostituta joven pereirana habla en primera persona porque ya tiene un discurso, una palabra propia, ya no es solo figura, no es solo un par de senos. Según lo encontrado en el texto etnográfico:

Daniela tiene 19 años y es de Pereira, llego a Cali cuando era niña y lleva trabajando tres años en el bar-discoteca. Pero también estudia y está en grado 11. Su nombre de combate es Daniela pero no tiene inconveniente en dar su nombre verdadero a sus amigos. Diana. Su familia es muy unida, y complaciente. Sus padres y hermanos la quieren mucho, dos hermanas y un hermano. Todos ellos son muy independientes. Ella vive aparte en Calipso, y su familia no sabe que

tiene este trabajo. Antes sus padres le pagaban todo. Ahora ella paga sus estudios y sus gastos. La jornada allí es de ocho de la noche a cuatro de la mañana, pero a veces llega temprano. Vive colgada de sueño porque estudia de diez de la mañana a una de la tarde. (CASAS, 2003, p. 223).

Daniela no tiene “grietas en la cara”, tanto que no tiene ni siquiera problemas con la substitución de nombres. En otras partes del relato cuenta que no tiene interés en estar casada, de hecho ser llamada de señora le parece característico de mujeres mayores y aburridas. También dice:

Antes de yo trabajar aquí, quería encontrar esa clase de amigos que yo tengo, o sea sentirme bien, (...) Aquí la paso diferente. Me gusta (...) Con los amigos con que yo estoy aquí les puedo contar lo que me gusta hacer y puedo hacerlo con ellos (...) Ellos van a mi casa, me llevan ropa, me llevan regalos son muy chéveres. (CASAS, 2003, p. 224).

Por otro lado es posible identificar en su relato una distancia con la clásica caracterización decadente del estereotipo de prostituta. Con relación a esta autopercepción de las mujeres que ejercen la práctica de la prostitución, encontré en el estudio de la Universidad del Valle, la historia de un programa de rehabilitación para trabajadoras sexuales realizado por la Secretaria de Salud Municipal de la ciudad de Cali, que se denominó “Levántate”. Después de la respectiva convocatoria “pocas de las muchas invitadas se hicieron presentes” (CASAS, 2003), al parecer simplemente ellas no consideraron que estuvieran caídas y consecuentemente que necesitaran levantarse, por lo contrario se consideraban prosperas en muchos de sus proyectos personales.

Es evidente entonces que el proceso de subjetivación de algunas de estas mujeres así como el discurso que lo explica, es bastante diferente a otro discurso nutrido de prejuicios que terminan orientando también estrategias de intervención y políticas publicas sin posibilidad de suceso, debido justamente a la negligencia, activa o pasiva, de escuchar a las mujeres, sus visiones y experiencias, en los discursos en los que se habla de ellas.

Al parecer, la ausencia de las mujeres, como sujeto que posee una narrativa sobre sí mismas, está todavía muy distante de su representación, como objeto mediático, teórico y de intervención pública. Pareciera que en las instancias de producción de estos tres universos de sentido, la voz justificadora aún no ha sido dada a la experiencia real femenina. Esto no quiere decir que tal discurso no exista, él circula en la calles y en las prácticas cotidianas de las

mujeres reales. Aun en los límites de las posibles abyecciones morales y físicas, en muchos de los casos las prácticas consiguen subvertir complejos de valores y pensamientos heredados desde años remotos, y que se ven reproducidos tanto como transgredidos en experiencias, situaciones, contextos y subjetividades concretas, que complica aún más la generalización que supone una representación.

Catalina: Byron, yo le voy a contar todo, pero usted no me vaya a juzgar ni a regañar porque es que la gente no sabe porque uno hace las cosas

Byron: Mamacita las promesas ya están hechas, sí o no

Catalina: Lo que pasa Byron es que Vanessa, Paola, Jimena y yo nosotras cuatro somos pre-pago. Si Byron, yo he ido a eso dos vececitas no más, pero eso es lo que nosotras hacemos nos acostamos con los traquetos por la plata. (BOLIVAR, 2006).

El recelo de Catalina de hablar de lo que hace por miedo a ser juzgada está basado en el reconocimiento del estigma social que esta actividad representa. La clásica división subyacente a este miedo, es la separación entre mujeres buenas y malas, que esencializa superficialmente la práctica de la prostitución y la experiencia particular de las personas envueltas en ésta.

Para efecto de contexto, realizaré una aproximación al debate sobre este tema, revisando el dilema de Catalina a la luz de los argumentos presentados por las diferentes posiciones de dicho debate.

Es posible afirmar que existen por una parte dos corrientes un tanto radicales de pensamiento sobre esta cuestión de las cuales han sido generadas otras tendencias un poco más reflexivas. Las dos primeras posiciones son conocidas, no necesariamente auto-denominadas, como abolicionistas o contractualistas; y basan sus argumentos en el primer caso en ver esta práctica como relación de dominación y de comercialización no solo del cuerpo sino de toda la mujer, y en el segundo caso en ver esta práctica como contratos de servicios entre personas igualmente libres.

No obstante, lo más importante es entender que esta práctica es ante todo un hecho social. Así, K. Berry (1979, apud LAURNAGA, 1995) cuestiona las corrientes liberales que lo ubican como fenómeno natural e individual, argumentando que es reveladora de prácticas, ideas, actitudes y comportamientos.

Dentro de la propuesta abolicionista, una importante voz ha sido la de la australiana Carole Pateman (1988) que considera la prostitución como una parte integral del capitalismo patriarcal, identificando que en el fondo el matrimonio y la “prostitución” persisten como formas de esclavitud de la mujer. De tal modo que las prostitutas están totalmente disponibles a todos los niveles del mercado para cualquier hombre que pueda pagar una.

Catalina: Yo no sé Jessica, yo voy a ver cómo me las arreglo para no echarlo... porque yo a ese bobito lo amo mucho.... Me moriría de la tristeza si algún día me doy cuenta que él también... (tensión) mire Jessica, ahora lo que nos importa es yo como voy hacer para que él me espere para llevarme a la cama... ese bobo está que se come solito (sonríe) con decirle que anoche me dijo que se quería acostar conmigo
 Jessica: Que? y usted que le dijo ?
 Catalina: Que no, yo sé que el Mariño me va a arreglar la vida, entonces no me voy a acostar con Albeiro primero
 Jessica: Eso que aguante, además no hay nada más que hacer
 Catalina: Que pececito, él que anda todo ilusionado dizque con ser mi primer hombre
 Jessica: Pues perdió... perdió mijita porque su virginidad se va de viaje esta noche (rsrs). (BOLIVAR, 2006).

Como ya fue explicitado, en el caso de las pre-pago la inversión hecha en su cuerpo indica que, como en el mercado, no cualquier hombre puede acceder a tener un encuentro con estas mujeres. Así en la trama de la telenovela, para Catalina y para sus objetivos y fines, el dinero de Mariño cuenta mucho más que las humildes pero sencillas propuestas de Albeiro, aun considerando que en la historia Catalina está enamorada de Albeiro. Es posible ver que ante la falta de un proyecto autónomo, la propuesta de matrimonio de Albeiro represente para Catalina otro tipo de esclavitud, en términos de Pateman, la diferencia estaría entonces entre lo ofrecido materialmente por los dos hombres, pues por lo menos en la novela los sentimientos de amor de Catalina no son determinantes de la decisión tomada.

Por otro lado, también desde el feminismo pero esta vez desde las voces de las trabajadoras sexuales y desde el feminismo del “tercer mundo”; se ha planteado un tipo de resignificación de esta práctica bajo la forma de trabajo libre, argumentando que la reproducción de la idea de la “pobre mujer prostituta” que hacen las abolicionistas, es un tipo de colonialismo reeditado que profundiza la clásica división de las mujeres entre “buenas y malas”, como estrategia intervencionista en sus vidas arrebatándoles el derecho a decidir

por ellas mismas. Tanto el argumento de que las prostitutas son trabajadoras como cualquier otro trabajador, como la defensa contractual de la prostitución, se basan en el reconocimiento de las mujeres como 'individuos', con completa propiedad sobre sí mismas. Esta postura desmiente 'dos estereotipos culturales: el de la pecadora y el de la víctima' y abre la posibilidad de establecer una relación diferente entre prostitutas y no prostitutas." (LAMAS, 1993).

Reconocer a la mujer sujeto situada en un contexto y en una historia particular por encima de la prostituta como categoría universal, es clave en este debate. Para Margaret Rago cualquier análisis de la prostitución debe hacerse reconociendo las coordenadas históricas para entender su significación social y cultural, lo que no implica desconocer las relaciones de poder existentes en esta práctica. Dicha significación social se produce en la realidad de un estilo de pensamiento o de un sistema sexo-género y de sus particularidades.

Según la entrevista, para Daniela esta actividad es contingente pues como ella misma afirma: "Yo aspiro a estar muy bien, o sea, a montar un salón de belleza, mi propio negocio" (CASAS, 2003). Es decir, para ella la prostitución es un momento de su vida el cual va a ser superado, de hecho como es narrado, ella estudia y no consigue descansar bien por causa de sus horarios, es decir ella trabaja en un futuro diferente y realiza acciones mientras ese momento llega. Contrariamente, en la representación hecha a través de Catalina, la prostitución es un fin en sí mismo, es el placer momentáneo del consumo; nada en la historia muestra alguna proyección diferente, así como Catalina apareció sin pasado, también es representada sin futuro.

Catalina: Ay! Listo, entonces nos vemos en media hora acá todas en el parque. Jessica oiga muchas gracias, es que yo quería decirle que ahora que he logrado tantas cosas buenas en la vida pues yo nunca me voy a olvidar que esto ha sido gracias a usted. (BOLIVAR, 2006).

Esas palabras de gratitud son mencionadas por Catalina después de pasar una única noche con un hombre, que le dio un celular, la llevo a comprar ropa, y le prometió la operación de los senos; "tantas cosas buenas de la vida", después de una violación, un aborto y múltiples rechazos y humillaciones.

5.4 CATALINA, EL CAPO, LOS MÉDICOS Y EL POLICÍA: PERSONAJES, TRAYECTORIAS Y UNIDADES DE ANÁLISIS.

A continuación será realizada una caracterización de Catalina y de los personajes masculinos escogidos para el análisis de la novela. Dentro de las múltiples posibilidades de personajes femeninos, Catalina fue priorizada en el análisis ya que como protagonista su vida y su trayectoria es acompañada por la narrativa, revelando a través de los puntos de encuentros con los personajes masculinos, los contrastes y tensiones entre la representación de hombres y mujeres en Sin Tetas. Por otro lado, considerando que la mayoría de personajes femeninos propuestos en la historia televisiva son pre-pago, trabajar solo sobre el personaje de Catalina no me alejaba radicalmente de la propuesta de mujer en la telenovela.

Dado que los personajes masculinos que hacen parte de la historia son más variados, ya que son presentados varios Capos, médicos, un político, escoltas, un funcionario público corrupto, dos jóvenes del barrio de Catalina -el hermano y el novio-, y finalmente un policía; el criterio de selección fue determinado en torno a dos motivaciones. Por un lado, que a través de estos personajes se pudiera llegar a los varios momentos de la vida de Catalina, es decir antes y después de la transformación de su historia planteada en la operación de los senos. Por otro lado, y considerando que la historia televisiva es un constante de negociaciones entre Catalina y los personajes masculinos, fueron escogidos personajes a través de los cuales es posible identificar capitales de negociación diferenciados, para entender cómo esos capitales y esas negociaciones determinan el destino de Catalina propuesto por la telenovela Sin tetas no hay Paraíso.

El concepto de capital con el que realizó este análisis, es el teorizado por Pierre Bourdieu, ya que resulta útil pues plantea el espacio social desde una perspectiva multidimensional y no solo bidimensional a partir de dos bloques sociales; es decir hasta este punto del análisis, y ya que la novela predominantemente así lo plantea, hemos considerado dos grupos diferenciados, los Capos y las pre-pago, cada uno con sus intereses, características y discursos.

Sin embargo, y toda vez que las relaciones sociales son de una mayor complejidad, consideré importante encontrar otros capitales y recursos movilizados en la trama, para eso fue necesario acudir entonces a personajes secundarios, muchos de ellos aparecen en uno o dos capítulos, que permitieran ver esa multidimensionalidad de la vida social.

De tal forma que en la propuesta teórica de Bourdieu la noción de capital, determina varias lugares sociales del agente social, su posición dentro de un campo y la posibilidad de modificar esa posición, mediante la movilización estratégica de los recursos correspondientes de cada capital.

CATALINA SANTANA

“Yo con un par de siliconas, puedo cambiar todo mi mundo, todo lo que me rodea”

FIGURA 8 - CATALINA SANTANA



FUENTE: Archivo personal (2012).

Catalina tiene aproximadamente 17 años, es la hija menor de una madre soltera, y tiene un hermano mayor que se llama Byron. Vive en un barriopopular de la ciudad de Pereira, y va al colegio todos los días.

Catalina tiene un novio que es Albeiro quien trabaja en un screen estampando camisetas de equipos de futbol. También es amiga de Jessica, Jimena, Paola y Vanesa quienes son pre-pago de hombres traficantes de drogas.

En el barrio de casas simples donde ella vive, se destacan las casas y en general la forma de vida de sus amigas. Las casas de ellas son las más bonitas y las mejor dotadas; la casa de Catalina por el contrario es mostrada como una casa que todavía está por terminar, pues las escenas al interior, muestran las ventanas sin vidrios, las paredes solo de ladrillos, y algunas maderas acomodadas en el techo. El único sustento de la familia de Catalina es doña Hilda, la mamá, que cose y arregla ropa.

Físicamente Catalina es muy bonita, de hecho eso es reconocido por los otros personajes de la novela, es alta y bastante delgada. Su mayor preocupación entonces es el tamaño de sus senos, que son muy pequeños para poder convertirse en pre-pago, posiblemente los senos pequeños sean también asociados a la imagen de castidad, contraria a la de voluptuosidad.

La historia televisiva inicia con una Catalina virgen, que por momentos valora su virginidad, tanto en relación a su novio Albeiro, como en la posibilidad de “venderla” a quien le dé el dinero de la cirugía. Sin embargo para ella, es una condición a la que le puede sacar dinero, ya que es mucho más fácil engañar después a Albeiro, y convencerlo de que fue “su primer hombre”. Sin embargo Catalina termina siendo engañada y violada, y así pierde la virginidad.

Después de esa situación, y de la huida del traficante que le pagaría la operación, Catalina decide viajar para Bogotá con Jessica su amiga. En Bogotá finalmente se opera, se convierte en una pre-pago bastante requerida, participa de un concurso de belleza, se casa y finalmente muere.

Con relación a su personalidad; al inicio de la telenovela aparece como una niña bastante ingenua pero con un grado alto de manipulación, pues se comporta como una niña inocente en la casa, mientras que está buscando ser pre-pago por fuera del espacio doméstico, de hecho con mentiras consigue permisos o que su mamá, hermano y novio no sepan de sus intenciones. La característica de manipulación aparece a lo largo de la novela, y al parecer funciona con todos los personajes masculinos, pues en términos generales consigue siempre lo que quiere; exceptuando con el Titi.

Catalina no es un personaje femenino que busque un destino familiar, en todo momento defiende su libertad, en los primeros capítulos aun viviendo en Pereira, recibe varias propuestas de su novio para vivir juntos:

Albeiro: Catalina mi amor, es que usted no se da cuenta de lo que yo quiero, yo quiero vivir con usted el resto de mi vida, yo quiero que nos casemos

Catalina: Albeiro mi amor es que eso no va a ser fácil, vea es que, yo creo que yo necesito un tiempito para pensarlo, porque es que yo no sé, a mí me da susto, es que yo no creo que yo sea una mujer de estar ahí metida en la casa, lavando ropa y cocinándole al marido...

Albeiro: No importa Catalina, no importa, usted no tiene que hacer nada sino quiere, sabe yo con que me conformo, con despertarme todas las mañanas y verla a usted ahí al ladito mío

Catalina: Albeiro, es que yo creo que usted no me ha entendido. Yo me refiero a que, pues a mí me gusta salir por ahí y tener mis amigos y... por ejemplo yo mañana tengo un paseo a Cartago, y yo no quiero a nadie preguntándome que a donde voy, que con quien voy...

Albeiro: Cómo así, usted con quien va a ir

Catalina: Se da cuenta Albeiro... (BOLIVAR, 2006).

Y más adelante en otra escena:

Catalina: Hay! Albeiro es que usted no tiene por qué ponerse en esas a comprar cosas, es que yo ya le dije que yo no estoy preparada para irme a vivir con usted

Albeiro: Mi amor pero como me dice eso, usted no sabe con todo el esfuerzo y con todo el amor que yo he comprado estas cositas

Catalina: Hay! Albeiro aterrice por favor, es que usted qué cree que yo me merezco una vida así, durmiendo en un colchoncito ahí en el piso en medio de todas las incomodidades del mundo, no

Albeiro: No, pero usted no va a estar incomoda. Sabe que, yo ya hable con doña Lucy, la señora de acá del barrio, me va a arrendar una piecita que tiene vista a la calle y al principio pues sí, no sé, nos va a tocar compartir el baño y la cocina con otra gente, pero...

Catalina: Hay! No Albeiro entienda por favor es que yo en este momento de mi vida no estoy como para compromisos tan serios...

Albeiro, pues es que yo ahora no me quiero convertir en una señora. (BOLIVAR, 2006).

Hacia el final de la trama Catalina se casa con un hombre rico, sin embargo en poco tiempo muestra su inconformidad al estar encerrada en la casa, que aun con lujos no representa lo que ella quiere. Su inconformidad con el matrimonio es expresada a lo largo de la trama.

En cuanto a su carácter, la característica ya señalada de lamaniplulación, va evolucionando con los cambios del personaje. En los primeros capítulos es una manipulación de tipo infantil, con expresiones como sonrisas y miradas, ya en los últimos capítulos, y antes de perder todo, manipula con el dinero y con el sexo, para conseguir, no un objetivo fijo y particular, sino con relación a cosas que en la historia van apareciendo, como por ejemplo, el deseo de ganar un concurso de belleza.

Esas diferentes cosas, dan a Catalina un carácter de incompletud permanente; pues la saga por obtener las tetas, se resuelve en la primera

mitad de la historia, con lo cual se pensaría que ella está satisfecha, sin embargo siempre hay un nuevo deseo.

La lectura sociológica sobre la trayectoria de Catalina, se realiza en función de tres conceptos claves del proceso de subjetivación en la propuesta teórica de Judith Butler, las nociones de sujeto, agencia y deseo.

La noción de sujeto hace referencia al producto de procesos discursivos en el individuo que performan sentimientos y acciones, o sea procesos de subjetivación. El sujeto es ante todo un ente social reflexivo, no por eso independiente, sus reflexiones son realizadas a partir de una interioridad públicamente fabricada, regulada y sancionada, que le da la falsa ilusión de un espacio interior, que no es sino parte de la performatividad socialmente constituida. Para Butler, ser sujeto es lo que le da al individuo una posición socialmente definida, por agencias de represión, las cuales son a su vez, las que constituyen al sujeto. Para Soley Beltran (2009) esta es una importante tensión entre Butler y Goffman, para quien el sujeto tiene un yo nuclear, que asume varios roles.

Para Butler el individuo es performado sujeto mediante dos mecanismos, por un lado en la creación de un sentido de interioridad mediante la reflexión; y por otro, en el control que el sujeto realiza de lo que ella llama el “habla del yo”, para encajarse en las categorías de la Matriz Heterosexual.

Ahora bien, aunque esta parece una noción demasiado solida del sujeto, existe el deseo prohibido que aparece como la posibilidad de disrupción generada en la psique, sin embargo mediante la prohibición de ese deseo, se dan las condiciones para que el sujeto reflexione sobre su self, generándose la relación de su deseo con la abyección, provocando culpa y vergüenza, yforzando aún más la auto-reflexión y consolidando el poder reiterativo del discurso (BELTRAN, 2009)

Reconociendo la ambivalencia del sujeto, que es resultado del poder, que en la misma lógica de Foucault es anterior al sujeto, y que la posibilidad de agencia está en las condiciones de poder que constituyeron al sujeto; o mejor como es anotado en la citación de Butler que hace Soley Beltrán (2009):

Ya que el sujeto no está “ni totalmente determinado por el poder ni tampoco puede determinar totalmente el poder (sino que hace de una forma permanente y significativa ambas cosas), el sujeto excede la

lógica de la no contradicción" (BUTLER, 1997b. p.17). (BELTRAN, 2009, p. 46).

Butler plantea una solución metodológica para el análisis del sujeto, por una lado la suspensión del "yo", o la primera persona, cuando se abarca el estudio de la subjetivación, y la recuperación del mismo cuando se habla de la cuestión de la agencia (BELTRAN, 2009).

El deseo en esta línea de análisis representa dos posibilidades opuestas, por un lado el deseo es aquello que moviliza al sujeto, pero por otro lado el sujeto solo se permite desear aquello que está socialmente permitido, es decir aquello que existe en las estructuras de represión, así, la agencia es posible por las condiciones de poder que constituyen al sujeto (BELTRAN, 2009).

Para Butler, la relación del sujeto con la agencia presenta un problema de circularidad, por eso el "yo" dejado de lado en el análisis del sujeto, debe ser retomado cuando se habla de agencia, ya que ésta es posible "al darse una discontinuidad entre el poder que inicia al sujeto y el poder que el sujeto asume" (BELTRAN, 2009). Butler define la agencia como una "posibilidad frágil y contingente" dada en el deseo del sujeto, que por su vez "tiene por objetivo la disolución del sujeto".

Ahora bien, para entender la construcción discursiva de Catalina como sujeto, fueron identificadas algunas frases, que a forma de sentencia marcaron los estados y mudanzas del personaje de Catalina, y son demostrativas de su trayectoria:

- *"Catalina la hija de doña Hilda"*: Frase mencionada por el Titi en el primer capítulo, y que deja ver que al inicio Catalina es considerada una niña aun, cuya referencia pública es su mamá, es decir sin un reconocimiento público propio todavía. Por otro lado, esa frase da a Catalina un puesto dentro de la institución familiar, ella sería lo que es llamado en Colombia "una niña de la casa", de lo que se espera un comportamiento adecuado a ese estatus. Es posible pensar que con este estatus Catalina sería el tipo de mujer cuya sexualidad, en el Complejo del Honor y la Vergüenza es custodiada por el hombre de la casa. En este caso, doña Hilda está sola, y no hay un hombre que cuide de eso. Lo anterior queda evidente en la narrativa en varias de los argumentos de doña Hilda frente a la desobediencia de sus hijos, tales como

“estos hijos se me salieron de las manos”, o “yo que estoy tan sola”. El mensaje de la telenovela frente a familias “disfuncionales” queda claro en el hecho de que todas las amigas de Catalina, que son prostitutas también, viven la misma situación familiar, en donde solo está la mamá, porque no hay papá. Es decir esa ausencia de hombres en las familias, puede ser interpretado como una de las causas de actitud sexual de las chicas, pues la responsabilidad de cuidar de eso es del “hombre de la casa” una de las características del Complejo del Honor y la Vergüenza.

- *“Tranquila, él dice que usted está muy bonita y todo, pero que se tiene que operar, es que a ellos les gustan grandes”*. Esta frase, es demostrativa del carácter de abyección del cuerpo de Catalina con relación a lo que él quiere, o a ellos les gusta. Es mencionada en un contexto de rechazo, pues su cuerpo no es considerado el cuerpo de una mujer. Sin embargo la frase pone claro el defecto, como la solución, se tiene que operar, es la sentencia sobre la posibilidad de los proyectos de Catalina. “Él dice” implica que la sentencia final sobre el cuerpo de Catalina, es del traficante para quien las operaciones de este tipo son una cuestión sin mayor importancia, de hecho él un poco antes había expresado que estaba cansado de pagar operaciones. En este tipo de diálogos queda claro como estas cirugías son tratadas con poca profundidad en los primeros capítulos.

- *“Usted era la virgen que le trajeron al patrón?”*. Le pregunta un escolta de un traficante a Catalina después de haber estado con ella, y antes de ser violada por otro escolta. El hecho de Catalina ser violada en el momento que deja de ser virgen, puede ser interpretado como una puesta en escena de la imagen de la virgen como una mujer que está en estado de peligro constante y cuya sexualidad puede encenderse en cualquier momento, como apunta Fuller (1995) sobre el modelo de marianismo y machismo en América Latina que la violación no es representada como un hecho realmente traumático, es decir solo un capítulo donde ella llora mucho, y algunos capítulos después Catalina ya es pre-pago como si una sexualidad antes dormida, despertase con la violación.

- *“Aquí usted se está jugando su vida, la acaba de escoger el segundo más duro de los que están aquí, y tiene diez segundos para convertirse en la más perra de todas”*. Esta frase es mencionada por Jessica a

Catalina y es interpretada a la luz de lo indicado por Fuller (1995) con relación a las vírgenes, ya que la sexualidad de Catalina se muestra como que se encendió a partir de la pérdida de su virginidad. Por otro lado muestra la idea que todo lo que se haga en el narco-mundo es peligroso y la vida puede estar en riesgo, hasta no demostrar ser la más perra de todas. A partir de esta sentencia Catalina se convierte oficialmente en pre-pago ya que logra convencer al traficante de una experiencia sexual, que en realidad no tiene, reforzando el carácter de manipulación que la acompaña en toda la historia.

- *“Yo se lo juro, que yo sin esto no era nadie”*. Es lo que Catalina le dice al médico que la opera la primera vez. Catalina tiene un primer deseo, que es el implante de silicona, para conseguirlo inicia un importante conjunto de acciones, muda de ciudad, se acuesta con hombres; lo que en este caso es una agencia. Con base en los presupuestos teóricos de Butler, se podría decir que a partir de este momento, el sujeto-Catalina tiene la última de sus mudanzas que evidencian la disolución del sujeto inicial: Virgen, familiar, y sin senos. Este sujeto inicial es desconocido por Catalina, a partir de que a partir de ese momento ella entiende que va a ser alguien, que gana un lugar propio en la sociedad, que no será más “la hija de doña Hilda”. Por otro lado esta afirmación aparenta una simpleza del personaje, como si las siliconas tuvieran un carácter absoluto en la vida de Catalina; sin embargo, y aunque todo el marketing de la novela fue hecha indicando que de hecho son los senos grandes eran el deseo de Catalina, al ver su trayectoria queda evidente que es el carácter de incompletud y carencia lo que caracteriza este personaje.

- *“Catalina: Pero Jessica que es lo que pasa, todos los manes no ven en mi sino las tetas y ya”*.

“Jessica: (risa) Hay! Cata, usted ni si quiera ve más allá de sus tetas, por qué alguien sí habría de hacerlo, a ver”.

Ese dialogo entre Jessica y Catalina, deja ver la nueva condición de Catalina en la historia, ya que todos los hombres se muestran interesados en “estrenar” los nuevos senos de Catalina. La afirmación de Jessica es esclarecedora de la situación hasta ese momento, la prioridad de Catalina y de los personajes masculinos de la trama es esa parte del cuerpo modificado de la protagonista.

- *“Ahora yo soy dueña de mi vida”*. Esta afirmación es dicha por Catalina a su amiga, para expresar que tiene la libertad de escoger los clientes. Esto lo dice con relación a hacer esperar al Titi, quien fue el primero en rechazarla. En este punto Catalina esta altiva y se muestra muy segura de lo que tiene, ya que es una pre-pago muy solicitada. Según explica Soley Beltran (2009) al hacer la reconstrucción sociológica de la teoría performativa de género en Butler, el principal indicador de individualidad y el término clave mediante el cual los individuos se adscriben a sí mismos estados mentales es el “yo”, y el habla del “yo” es una institución social y un estatus social, es decir el uso correcto o incorrecto del habla de “yo” es definido colectivamente, y el/la usuario/a debe cumplir el papel social que se adscribe al hacer un habla del “yo” específica, por ejemplo no todo el mundo puede salir diciendo: “Yo soy un adulto”, pues esa expresión debe cumplir con lo que la sociedad entiende como persona adulta, además obliga al individuo a comportarse como tal. De tal modo, que mediante este habla del “yo”, Catalina refleja varias cosas: primero que ya alcanzo un estatus social que le permite hablar de ella; y segundo que esa expresión debe ser validada, o por lo menos negociada socialmente; y tercero que ella deberá comportarse como alguien a quien le pertenece su vida.

- *“Muchacha, desafiaste la ira de dios... un capo no se deja desafiar”*. Con estas palabras Marcial le recuerda a Catalina su lugar en el narco-mundo. Después de esta conversación Catalina sabe que no es tan cierto que es dueña de su vida, pues siempre debe estar bajo protección de uno de los traficantes, reiterando que está en un mundo social en donde es absolutamente dispensable pues los dueños son los hombres. Marcial decide protegerla y su vida queda en manos de él.

- *“Sabes qué? Yo creo que voz te estás dando un lugar que no tenés”*. Esta frase es mencionada por el Titi, cuando Catalina se afirma como igual a él. Para ella es muy simple, si los dos salieron del mismo barrio, y son millonarios, están en la misma posición. En esa escena ella se acuesta con él y le rechaza el dinero del pago, pues por primera vez expresa que está con él porque quiere. Sin embargo al final del capítulo en un dialogo con la Jessica, Catalina muestra que su deseo real es un tipo de venganza por la humillación inicial de este hombre con ella.

Esta expresión del Titi, como las palabras de Marcial al decidir protegerla, muestra que no tiene el estatus social que ella creía tener en el mundo. “Yo soy dueña de mi vida”, implica derechos, obligaciones y responsabilidades en el mundo social del tráfico, en donde quienes sancionan este tipo de habla o de estatus son los traficantes, no sus mujeres, por lo menos en el texto televisivo.

- *“Catalina: Pero, sabe qué? Mejor hablemos de otra cosa, porque ahora sí yo quiero cambiar de vida”.*

“Jessica: Cómo así que cambiar de vida, le parece poquito que está casada, que es rica, que más vida quiere cambiar”.

Tal vez la reflexión de Jessica sea la más esclarecedora de la permanente incompletud como es presentada Catalina. Todos los cambios en su vida, solo dieron por pocos instantes una sensación de plenitud para ella. En esta conversación Catalina está ahora en busca de dos cosas, vengarse del Titi por los desplantes que le hizo, y su libertad pues ya no quiere estar más bajo la tutela de Marcial. Es entonces cuando inicia una nueva agencia, y es la denuncia del Titi a las autoridades, acción que llevaría a la extradición del Capo. Un aspecto importante en esta parte de la trama, es la referencia a la información que tienen las mujeres pre-pago, quienes saben en dónde están los Capos más buscados, y por los cuales siempre hay recompensas millonarias. Ese es un capital que no puede ser negligenciado, pues tiene un impacto en dos sentidos, por un lado hace que este modelo de prostitución sea en especial peligroso, de hecho son las varias mujeres que han sido encontradas muertas; y por otro porque la vida, la libertad y la permanencia en el país de los traficantes, en gran parte depende del silencio de sus acompañantes.

Sin embargo en una clara subestimación de las capacidades estratégicas de las mujeres trofeo, para los Capos ellas no son potencialmente peligrosas, aunque ellas tengan información que es millonaria para la policía. Es claro que factores como el miedo para con ellas y con sus familias, pueden pesar a la hora de decidir delatar a un traficante, lo que encuentro curioso es que en ningún momento ellos ni siquiera sospechan que ellas irían a la policía a delatar. De hecho cuando el Titi es preso, los traficantes sospechan que fueron los mexicanos, para poder quedarse con el dinero. Esta situación puede

ser interpretada mediante la clásica dicotomía de mente-cuerpo, ya que todas las acciones que pueden ser pensadas como estratégicas, provechosas y de negociación, son atribuidas a los hombres.

- *“es que usted cree que como yo estoy después de esa noticia, yo estoy muerta”.*

Para Catalina no existe vida sin senos, así se lo hace ver a Pelambre, el escolta de Marcial, después que le tuvieron que quitar las prótesis por segunda vez y el médico le indica que no puede operarse antes de dos años. Su mayor deseo vuelven a ser sus senos grandes, sin embargo esta vez no hay posibilidad de resolver ese deseo. De alguna forma Catalina ya conoció las “ventajas” de tener senos grandes en el narco-mundo, es decir que su abyección física, ya no es experimentada igual a los primeros capítulos de la trama, ya que los cambios a nivel subjetivo se dan a partir de la experiencia, que hasta ese punto de la historia solo rindió beneficios materiales.

Queda entonces evidente, a través de los cambios tanto de la percepción social como en la percepción propia, la trayectoria de Catalina; quién al inicio de su historia siendo “la hija de doña Hilda”, decide entrar a un mundo presentado como masculino, a través de su único recurso “convertirse en la más perra de todas”. En varios momentos queda clara la intencionalidad de mostrar que Catalina es foránea en ese espacio social, sin embargo ella cree que ahora si es dueña de su vida, y en algunas reflexiones sobre su pasado, deja claro que no era nadie, como si su vida iniciará a partir del aumento de sus senos, sin los cuales ella ya no conseguiría vivir más. Tal vez las dos cosas más importantes para Catalina, son su amiga Jessica quién la ayudó en la gestión para convertirse en una mujer operada y rica, y su par de senos; para ella, sin esas dos cosas, su vida sería inviable, por lo menos la vida que ella desearía tener. De tal modo, que recurre al suicidio al encontrarse sola, como al inicio de la novela, parece que esa vida fuera dispensable.

A continuación son presentados los personajes masculinos que fueron elegidos para el presente análisis. El principal criterio para escoger estos personajes es la variedad de capitales y recursos que presentaban con relación a algunos momentos de la vida de Catalina. Como ya fue dicho, los principales personajes masculinos son Capos, es por eso que algunos de los siguientes

personajes aparecen en uno o dos capítulos, es decir no son personajes ni primarios ni secundarios en la historias; pero a través de su presencia en la vida de la protagonista es posible analizar, los capitales y recursos que entraen juego en las luchas y negociaciones, así como en las estrategias e intenciones de Catalina para conseguir sus objetivos, es decir en las agencias para alcanzar sus deseos.

Al final de este análisis, será posible determinar si estas agencias son reiteraciones de las normas de género ya planteadas como: Complejo del Honor y la Vergüenza, mujer como cuerpo y entidad visible, y Matriz Heterosexual; o si estas agencias son posibilidades de subversión a las normas de género.

5.5 ENCUENTROS, NEGOCIACIONES, E INTERESES

AURELIO JARAMILLO, Alias “El Titi”

FIGURA 9 - EL TITI



FUENTE: Archivo personal (2012).

El Titi es un traficante que salió del mismo barrio de Catalina. Aunque ya aparece como *Capo*, en varias escenas cuentan que desapareció del barrio dos años y volvió lleno de dinero. Él es el referente de Byron, hermano de Catalina, para creer que si comienza por abajo puede llegar a ascender mucho en un cartel.

En un inicio el Titi, es tal vez el cuarto en su organización, pues hay otros Capos más poderosos, quienes son representados por hombres más viejos. Este hombre es el primero en rechazar a Catalina, pues permanentemente expresa que le gustan las mujeres voluptuosas.

Hacia la mitad de la trama, cuando Cardona tiene que huir porque la policía lo está buscando, el Titi queda como segundo de la organización, solo por debajo de Moron que es el jefe máximo. Simultáneo a su ascenso, es la operación de aumento de senos de Catalina, de tal manera que cuando se encuentran por primera vez en Bogotá, lejos del barrio y de la ciudad en donde se conocieron, los dos se muestran bastante arrogantes, Catalina está empoderada por sus nuevos senos, y él por estar tan alto en el cartel de drogas.

El Titi tiene una novia, y por eso nunca formalizaría una relación con una pre-pago, en parte por eso, y por el rechazo inicial a Catalina, ella decide denunciarlo a la policía y a la DEA, razón por la cual el Titi termina extraditado.

De su personalidad se puede ver, que es un hombre bastante arrogante y de malos modales, así como absolutamente autoritario y violento. Generalmente aparece en piscinas, tomando wiski y consumiendo cocaína. Considero que al ser tan importante en la historia, pues él es el móvil de mucho de los deseos de la protagonista, este personaje es muy sólido, en el sentido que no muestra mayor complejidad en sus acciones o decisiones.

En el inicio de la trama el Titi aparece dentro de su camioneta observando a dos de las chicas que muestran sus cuerpos para él, a partir de ese momento es a través del Titi que se deja claro cómo es que las mujeres tienen que ser para ser aceptadas en el narco-mundo. En las escenas siguientes, este personaje solo aparece como si estuviera en permanentes vacaciones, en escenarios de placer, piscina y fiestas.

En la segunda mitad de la trama, ya en Bogotá, y después de ascender en la organización, su personaje gana algunos símbolos de estatus, reforzados por elementos como siempre aparecer en ropa negra, funcionarios a su cargo, y un escritorio en el cual habla de negocios. Igualmente en Bogotá son mostrados dos elementos nuevos para Catalina; primero saber que el Titi tiene una novia, que le gusta mucho y que no dejaría por nadie, y segundo también en este segmento son mostradas las escenas en donde se deja claro su

capacidad de violencia, pues en el mismo capítulo él golpea a Catalina y después ordena su asesinato.

EL ENCUENTRO

La primera vez que Catalina y el Titi hablan directamente es en Bogotá, después de la cirugía de ella, Catalina va a visitarlo y a mostrarle el resultado de la operación, dejándole claro que no pueden “hacer nada” porque ella todavía está en recuperación.

En esta escena Catalina aparece siempre reflejada en un espejo, en donde también está la cámara, y por ende la mirada del/la espectador/a. El Titi cómodamente acostado, con un cigarro en las manos que nunca enciende, le ordena a Catalina quitarse el top, pues él “se compromete a no tocarlas, pero no a no mirarlas”, cuando ella con dudas le dice que tiene que cuidarse porque está en recuperación, él Titi ordena su voluntad:

Que te lo quites te dije, en mi casa mando yo, si te pasa algo yo respondo, vos sabes quién soy ahora (...) ahora soy el segundo de la organización, el segundo más duro de los duros de este país, y aquí se hace lo que se me dé la gana. (BOLIVAR, 2006).

Sin embargo y después de quitarle el top con brusquedad, recibe una llamada de la novia, dejando a Catalina ahí mirándolo, con la novia se muestra enamorado, le habla con cariño y respeto, mientras ignora a Catalina, esa sería la segunda grande humillación para ella.

FIGURA 10 – CATALINA Y EL TITI



FUENTE: Archivo personal (2012).

Aunque no se puede decir que una escena de este tipo corresponde a la de un modelo tradicional de atracción romántica, si guarda algunos elementos como el hecho que el estatus del hombre es fundamental para la situación social de la mujer. Aunque el vínculo de ellos sea instrumental, por parte de Catalina si hay algo de amor romántico, haciendo que para ella esta situación sea de sufrimiento. Considero que si esta situación hubiera sido con algunas de las amigas de la protagonista, la chica se hubiera ido feliz de no tener que “hacer nada” y todavía ganar dinero por eso.

El hecho de colocar al\la espectador\la en la misma localización de Catalina, pero viendo solo su reflejo, refuerza la idea que Catalina es sobretodo una entidad para ser mirada, así como lo es una figura en un espejo. Sin embargo en la escena ella no se mira en el espejo, es el \la espectador\la que lo hace, pues en esa escena Catalina es un efecto de imagen producida por un dispositivo de reflejo, de mimesis, que sería el espejo. Inspirada en el análisis de Foucault (2002) sobre La Meninas, me pregunto si existen dos sujetos en la escena, considero que no, pues de Catalina solo tenemos su reflejo, y el único que puede mirarla directamente es el Titi, y ella como indica Lauretis (1989) es el “propio sustrato de la representación”.

El Titi por su parte está cómodamente sentado en un sofá, y aunque Catalina llega altiva, rápidamente las posiciones cambian y queda en evidencia que mandar, hacer la voluntad, expresar los deseos, sentirse comfortable con la situación es característico de un habitus que el Titi domina. De hecho para él ese momento no tiene mayor importancia, no hay nada fundamental en juego. Contrariamente Catalina está aprendiendo a tener una posición de una mujer que le gusta su cuerpo, que se para o mira de cierta manera, pero poco a poco va perdiendo dominio en la situación, hasta terminar dormida e ignorada, esperando a que el Titi termine de hablar con la novia, al final él le da un dinero y le dice que se vaya, que la novia está por llegar.

El desequilibrio entre las posiciones de los dos es evidente, en un primero momento porque el capo quien domina el narco-mundo, que es un campo en el que Catalina esta hasta ahora ingresando. Por otro lado la importancia que ese encuentro tiene para cada uno es también diferenciada, así como los capitales y recursos movilizados. Si vemos bien, el capital social y

el económico está totalmente monopolizado por el capo, sin embargo la movilización de recursos fue residual, es decir lo que le da a Catalina es lo que le sobraba en ese momento, un dinero que ni conto, y un tiempo que fue interrumpido con facilidad pues para él no era prioritario.

Por el contrario para Catalina este encuentro era muy importante, sin embargo sus recursos movilizados no son equivalentes a los del Titi; ella entro al juego cuando su cuerpo se adaptó a la estética distintiva del narco-mundo, y eso en sí mismo es una movilización de recursos para la obtención de un capital valorado en un campo, sin embargo ese capital no es de los más importantes, ya que hay otros que se imponen con más fuerza y que son los detentados por los hombres. Catalina de cualquier forma entraría en una situación de desventaja en este juego, que para ella tendría una importancia central.

Es importante entonces entender que, en la lectura sociológica de esta situación, la cuestión está en que entre los múltiples capitales pertenecientes al campo narco-mundo, los más valorizados son detentados por los capos, y que el hecho de Catalina conseguir entrar, y de hecho obtener ventajas, no le garantiza una posición privilegiada en ese mundo en donde las mujeres siempre parecen ser foráneas.

De todos los traficantes de la telenovela, el Titi es el único que es encontrado por la policía y finalmente extraditado. Eso aconteció porque Catalina y Jessica lo denunciaron a la policía, cada una por motivos distintos, Catalina por venganza ya que casada con Marcial en ese momento era millonaria, y Jessica por la recompensa prometida por la policía. El Titi es extraditado sin nunca imaginar que fueron ellas quienes lo delataron, tal vez mostrando que ellos nunca imaginan que pueda surgir un acto de tanta determinación de una de sus acompañantes, dando así un lugar superficial a las mujeres de su mundo, las cuales estarían ahí solo para complacerlos, pero no para pensar o sacar un provecho mayor de los regalos que ellos les dan.

De tal forma que para que Catalina estuviera en relación equilibrada o “superior” al Titi, tuvo que recurrir a otro campo, en el cual el tuviera una posición de desventaja, que sería el campo de la legalidad, o institucional, mostrado aquí a través de una institución: La Policía Nacional de Colombia. En este campo los recursos movilizados por Catalina son las informaciones

privilegiadas que ella tiene, y la policía no. En este caso ella es detentora de una capital social, que desde la perspectiva de Bourdieu son un conjunto de relaciones y obligaciones que pueden ser convertidos en capital económico. Tal vez lo que está en lucha en esta relación de Catalina y el Titi, es el estatus de reconocimiento que ella nunca encontró en este hombre; sin embargo, el saber que ella es importante pues tiene una información valiosa, también entraña un reconocimiento relativo en el mundo de la oficialidad, pues ella es importante en tanto tiene una información sobre él, él continua entonces siendo el sujeto.

De tal forma que el deseo que moviliza a Catalina, a través de la agencia usar la información para delatar, solo satisface un deseo contingente de venganza y no subvierte de ninguna manera la posición en el narco-mundo; en términos de Butler, esta agencia no disolvió al sujeto en cuanto producto del poder, solo profundizó una relación de poder, pues esta agencia no se dio en la reiteración del poder, que es donde tiene que acontecer para ser realmente subversiva, se dio por fuera, en otro espacio igualmente heteronormativo, pues también es comandado por hombres como en el caso de la policía.

CAP. MARTIN SALGADO

En Cap. Salgado es entonces el representante de este campo endonde Catalina y Jessica deciden entrar a través de un recurso altamente valorizado que es la información que tienen. Básicamente este personaje es el portavoz del discurso oficial e institucional, que permaneció un poco ausente durante la trama.

Para denunciar, la chicas llaman a un teléfono que aparece en las propagandas del Estado, en donde invitan a a gente a denunciar a cambio de recompensas millonarias. Es así como marcan un encuentro, en donde usan seudónimos y conocen al Cap. Salgado, en un primer momento ellas se muestran con miedo de dar la información pues son conscientes que a partir de ese momento su vida está en riesgo, al pedir garantías al policía el responde: “averigüen mis antecedentes con respecto a la lucha antidrogas”, frase que aunque corta muestra un discurso más usado en la publicidad oficial: lucha antidrogas, no sé si es exactamente como un policial hablaría.

Es así como Martín Salgado llega a la casa del Titi, la misma en la que encontró con Catalina, en un operativo con muchos hombres ataviados de

uniformes negros, y protegidos modernas armas. Rápidamente el Titi está vencido, pero ofrece cinco millones de dólares “para que se lo repartan entre todos”, y no ser llevado oficialmente. Ante el intento de negociar del Titi, el capitán responde: “usted cree que me va a comprar las consciencia por cinco millones”.

Con esta frase queda clara la marca de la oficialidad en la telenovela, mostrar un policial incorruptible, rodeado por hombres armados, y cuyo uniforme tienen en el brazo la bandera de Colombia, algunos capítulos antes de acabar la trama, vehicula un mensaje claro del Estado retomando el control de una situación caótica en donde los “malos” estaban ganando. El bien triunfando sobre el mal! El Titi semidesnudo intentando movilizar un capital no valorizado por los incorruptibles representantes del Estado cuya responsabilidad está por encima de todo, el mal encarnado en el hombre traficante y el bien en el hombre policía, y ahí en la misma escena, la mujer desnuda que mira vulnerable y asustada, ya que cuando los policías llegaron elTiti estaba con su novia.

FIGURA 11 - EL TRIUNFO DEL BIEN SOBRE EL MAL



FUENTE: Archivo personal (2012).

No solo el rechazo de los cinco millones de dólares convierte al Cap. Salgado en un héroe, pues en el capítulo siguiente los capos, quienes ya infiltraron también las instituciones del Estado, lo torturan para obtener el nombre de la delatora, pero el capitán, incorruptible como es, no habla y finalmente es asesinado, dando la vida para proteger a Catalina y Jessica. Pasando así de una figura de héroe a la de un mártir.

En toda la trama el personaje de Catalina necesita de algún hombre, bien por dinero o protección, ellos parecen ser sus verdugos y sus protectores, o como ella misma dice al inicio de la novela “uno no sabe si amarlos u odiarlos”.

Desde la teoría de los campos de Bourdieu, tanto el Titi como Salgado harían parte del campo de poder, de hecho aunque Salgado no es millonario como el traficante, a través de él Catalina tendría el dinero de su recompensa, de hecho la misma noción de la recompensa es un reconocimiento del campo institucional – Estado – de la importancia del capital económico para las personas, es decir no todo en el Estado se da entorno de principios y leyes. Y como el campo del poder no es armónico, ni coherente, ni homogéneo, sino un campo de tensiones; la encuentro entre estos dos hombres, es la lucha entre dos agentes pertenecientes al campo de poder. La victoria de Salgado es solo contingente, pues al final los traficantes triunfan al mostrar su poder, ya no el Titi que termina extraditado, sino los otros agentes del campo de poder.

La muerte del Cap. Salgado impide a Catalina y a Jessica cobrar la recompensa, es decir un motivo más de la incompletud de Catalina, ya que después de ser abandonada por Marcial realmente estaba esperando ese dinero. En ese mismo momento de la trama Catalina tiene que quitarse las prótesis, entonces su estado es muy parecido al inicial, solo que el sujeto inicial ya no existe, pues a través de las diferentes agencias y experiencias, que si bien por un lado reiteraron normas de una feminidad, abyecta moralmente pero basada en el cuerpo y la sexualidad, Catalina consigue tener otro tipo de reflexión, en donde se ve sola pues ni el héroe ni el villano, le dieron lo que necesitaba.

LOS MEDICOS

ALBERTO BERMEJO

El Dr. Bermejo es el primero a quien Catalina recurre para su operación. Esto después de haber pasado una noche con uno de los capos más poderosos y a quien ella le pidió el dinero para el aumento. Cardona, el capo, no le dio el dinero pero le dijo que fuera a donde el Dr. Bermejo y que después él le pagaría la operación.

En un primero momento el Dr. Bermejo ve un inconveniente en la operación, y es que Cardona le debe el dinero de otras cirugías, sin embargo eso se resuelve cuando deja claro que él no quiere tener ningún problema con “ellos” al referirse a los traficantes. En un segundo momento el Dr. Bermejo

considera que Catalina está muy joven, y eso puede ser un factor de riesgo. Pero al final cede ante el dinero de los traficantes y decide operarla.

Este personaje representa las distintas personas que constituyen la base social de los traficantes que no hacen parte del negocio ilegal, pero de alguna forma se benefician y le son funcionales. También queda evidente que el mundo social del tráfico no es un sistema cerrado, es decir, como en el caso de su rasgo distintivo, la estética, necesita de un grupo de saberes, de profesionales que la hagan posible; médicos\as, arquitectos\as, veterinarios\as, ingenieros\as, son personas que a través de su capital social, el saber y la educación, hacen posible la movilización de recursos de los traficantes con el específico de la distinción.

En su corta participación en la trama, el Dr. Bermejo deja clara su posición de superioridad con relación a Catalina y el traficante, a través de la explicación que hace para ella, de los riesgos de la cirugía:

las operaciones a esta edad les trae complicaciones a largo plazo. Yo primero tengo que hacer una ecografía, y observar a través de ella que el tejido mamario tenga una distribución y una ecogeneidad normal, que el patrón fibroglandular no produzca reflejos acústicos, esto nos da ausencia de fibroquistes y de fibroadenomas de lesiones dominantes en el cuadrante superior externo, hacia la cola axilar que es donde presumiblemente vamos a implantar el gen de siliconacoesivo [...]. (BOLIVAR, 2006).

Ante la cara de desconcierto de Catalina, el médico pregunta “A ver, que no entendieron”. Al final el médico cede ante la tentativa de Catalina de irse diciendo: “este señor parece que no quiere cinco millones de pesos”.

La exageración con la que es representada la escena de la explicación del médico llena de términos científicos y técnicos, es recreada con un poco de humor. Sin embargo deja en claro un rasgo distintivo entre Catalina, y su campo, y los médicos con los que va a tener que hablar a lo largo de la historia, las luchas entre los componentes distintivos y jerarquizantes de cada campo, que aparecen en los diálogos. Así, los argumentos científicos o técnicos de los médicos, que en su mayoría no encuentran conveniente operar a Catalina por su corta edad, se confrontan con los ofrecimientos de dinero y sexo de Catalina en varios momentos. Este campo de luchas simbólicas y efectivas, se da específicamente en el cuerpo de la protagonista, y los capitales que priman en cada negociación dejan en evidencia cuestiones que a este respecto el texto

intenta transmitir: Esta la medicina, con todo su bagaje científico, técnico y discursivo, por fuera de las relaciones económicas presentes en la sociedad? La presunta independencia de esta práctica, basada en los rasgos distintivos del discurso médico, se relativiza ante la decisión subjetiva del\la médico\la? El saber médico es neutral y objetivo, o es usado estratégicamente por quien lo detenta?

Considero que esta discusión supera el texto de la telenovela, ya que desde que la estética es dominio de la medicina y no de las salas de belleza o de los spa, los\las médicos\las pasaron a tener que compartir sus decisiones ya no con personas enfermas que por salvar su vida depositan un total voto de confianza en el\la profesional, ahora la relación es con clientes, o usuarios\las, con sujetos que en muchos casos ya tienen un discurso construido sobre el procedimiento, ya tomaron decisiones, y además tienen el dinero para hacerlo con una amplia gama de profesionales, es decir como en el mercado, el cliente elige el producto entre los ofertados con relación al costo y al beneficio.

El encuentro de la medicina con el mundo social ya no del paciente, sino ahora del usuario, a través de la medicina estética, amplía el campo de acción del saber-poder médico-clínico del cuerpo como materia, al de la imagen corporal que se constituye en las miradas, percepciones, reflejos en los espejos y reacciones, ya no solo en la patología de la medicina clínica. El\la usuario\la ahora tiene un estatus de interlocutor con el\la profesional, no solo a partir del hecho de pagar por un servicio, sino a partir de que la decisión tomada hace parte de un proceso mucho más amplio, en donde el encuentro con el\la profesional es solo una etapa, ese proceso es reflexivo y consciente, producto de una experiencia, como anota Pedraza:

[...] la consciencia como razón sensible (Maffesoli 1996); no una consciencia que se agota en la mera constatación de la existencia – pienso luego existo-, sino cuya consciencia de sí mismo proviene del ejercicio consciente de la experiencia de sí mismo. (PEDRAZA, 2004, p. 61)

De tal forma que el contexto de esta negociación, Catalina y Bermejo, que es una narco-novela, podría distraer de lo fundamental en el encuentro entre un\la médico\la esteticista y un\la usuario\la y es en las nuevas configuraciones de una relación antes radicalmente jerárquica, en donde la ética clásica del ejercicio de la medicina ha mudado y en donde se ponen en la

mesa de negociación dos conocimientos distintos sobre un cuerpo, o una corporalidad, el racional de la profesional y el sensorial de quien decide someterse a una intervención de estas, es decir de quien experimenta esa corporalidad.

MAURICIO CONTENTO

El Dr. Contento aparece cuando Catalina ya se estaba dando por vencida en la búsqueda de su operación, ya que ella viaja sin el dinero hacia Bogotá, pues quien pagaría la operación en Pereira tuvo que huir.

En las primeras escenas de búsqueda en Bogotá, las clínicas aparecen en edificios bonitos y, de alguna forma, confiables, solo que las tarifas que cobran son mucho más altas que el dinero que Catalina pagaría en Pereira. Así, al final la clínica de Dr. Contento es recreada en instalaciones poco confiables, como que al letrero de entrada le falta una letra, y por así decirlos populares. Él cobraría exactamente el mismo valor que Catalina pagaría en su ciudad.

Este es el único médico en Bogotá con el que ellas hablan abiertamente que la cirugía va a ser pagada por los traficantes que están por un tiempo fuera de país. Así, el Dr. Contento decide “fiarle” la cirugía a Catalina a cambio de sexo. Una cosa que no tiene mucho sentido en la historia está en el hecho de Catalina estar detrás de una operación sin el dinero para pagarla, en términos de verosimilitud este “detalle” es muy improbable, pues difícilmente una mujer iniciaría una agencia de este tipo, cambiando de ciudad para operar el cuerpo, sin algún tipo de recursos; tal vez hubiera sido más posible, ella llegar con menos dinero e intentar algún tipo de acuerdo o negociación, pero en la historia Catalina no tiene nada de recursos para aumentarse los senos.

Mauricio Contento es representado como un hombre más joven que los otros médicos, y que no tiene pudor para acostarse con sus pacientes, Su caracterización es la de un hombre bastante ridículo, en su ropa y en sus gestos, como un tipo de gigolo sobre actuado.

Este médico es quien finalmente opera a Catalina, sin cumplir con ninguno de los procedimientos normales para una cirugía, además le implanta prótesis que ya fueron usadas, y que al final ocasiona una infección que es el detonante de la tragedia final de la protagonista.

Cuando Catalina negocia con Mauricio Contento lo hace colocando claramente sobre la mesa su capital de negociación, de tal modo que se pasea por el consultorio con una minifalda, mientras sonríe y lo mira, ella sabe que está siendo observada y su intención es entonces usar eso para llegar a su objetivo.

Después de la cirugía, los dos, tanto Catalina como el médico, sienten que los senos son suyos. Catalina por haberlos pagado con sexo, y Mauricio Contento por haberlos hecho. Como queda claro en este dialogo:

Catalina: Y usted que va hacer
 Mauricio: Les voy hacer unas fotos
 Catalina: No, como así que unas fotos, no
 Mauricio: Como que no, si también son más, captas? (BOLIVAR, 2006).

Si en el análisis del primer médico, vimos como el poder de decisión ya no le pertenece más hegemónicamente al/la profesional pues su interlocutor mudo de status de paciente a usuario\la, en esta historia queda en evidencia que esa nueva relación no es sinónimo de pérdida de poder, sino una ampliación y fortalecimiento del campo de la medicina; es la conquista medica de la estética corporal.

El orgullo del médico Contento, a través de frases como “son las mejores que he hecho en toda mi vida”, o el acto mismo de fotografiarlas, lo que es bastante común en los famosos antes y después, dejan en evidencia el ímpetu colonizador (PEDRAZA) de la medicina, ampliando su dominio también al campo de la belleza. De hecho las mismas nociones de belleza y salud están cada vez más imbricadas, y a veces hasta interpretadas como homologas, con algunas consecuencias como la asociación de la juventud con la belleza.

Para Pedraza (2004) el uso de técnicas para moldear el cuerpo debe ser interpretado como intenciones de transformación personal y de modelado del yo, ya que es imposible disociar la mente del cuerpo, pues la consciencia, así como los sentidos, opera en un cuerpo vivo. Es así, como el ímpetu colonizador del campo de la medicina, no es solo hacia el campo de la belleza y la estética, como al campo mismo de la subjetividad y la transformación del sujeto.

Lo que estaba en juego para Catalina a través del aumento de sus senos era su proyecto de vida, y más una vez esto la tornaba dependiente de

algún capital detentado por alguno de los personajes masculinos de la historia. Aunque detrás de una cirugía estética puede existir una necesidad del sujeto de reconocerse en el propio cuerpo, en este momento de la historia, el aumento en el tamaño de los senos sería de orden estratégico, por eso también la transacción con Mauricio Contento, porque Catalina en este momento es estratégica en la consecución de sus objetivos.

Como texto mediático con una intencionalidad discursiva que es, Sin Tetas deja muchos cabos sueltos en lo que sería la experiencia subjetiva de Catalina, tal vez por eso da más frutos analizar esta operación desde la relación y negociación con el médico. Algunas preguntas que quedan abiertas en la historia, en la relación de Catalina con su cuerpo se dirigen a saber cuál era la relación real de ella con su cuerpo, su percepción, por fuera de la narco-estética, porque todo el tiempo la historia trabaja con un cuerpo como posibilidad de inserción en un campo específico, o un cuerpo que modificado garantiza ciertas “ventajas” materiales. Si bien es imposible separar el sujeto del cuerpo, y entendiendo que el sujeto es un producto discursivo y por tanto social, y que el contexto social de Catalina ofrece para ella la posibilidad de “mejorar” su vida material, a través de su modificación corporal. Considero que no es posible identificar un proceso de conciencia de Catalina sobre sí misma, de sus sensaciones y percepciones; para Butler (2000) el cuerpo es estilizado para adecuarlo a la auto-erotización, no quiere decir que esto se haga como un grito de independencia, pues el sujeto es producto de poder, pero si quiere decir que en las cirugías estéticas hay también un componente de expectativa propia, y de sentir que la carne guarde correspondencia con una concepción de sí mismo\la, es decir muchas personas se operan porque no se sienten de la edad que ven en el espejo.

En Sin Tetas no hay Paraíso, además de lo estrictamente social y estratégico, el aumento en el tamaño de los senos de Catalina, no dice nada de esa correspondencia que ella buscaría entre su auto-percepción y su carne.

DR. MOLINA

El Dr. Molina es buscado por Catalina en una crisis de dolor por una infección en los senos; en ese momento ella está casada con Marcial, entonces no tiene problema en pagar la tarifa de un buen médico. Este personaje

aparece en los tres últimos capítulos de la trama y es tal vez el que guarda una caracterización más próxima a lo que sería un médico real, tanto en los parlamentos como en la actuación.

El Dr. Molina vehicula varios tipos de discursos más enfocados para la auto reflexión de Catalina, llamando a la sensatez, y en la que sería una ética médica, al no ceder ante la presión de Catalina y Marcial para ser operada de nuevo a cualquier costo. Este personaje hace aparición en los mismos capítulos que el Capitán Salgado, como si la narrativa dejase para el final las moralejas y enseñanzas a modo de fabulas e historias para niños/as.

En un primero momento este médico le retira a Catalina las prótesis que le causaron la infección, y aconseja esperar seis meses para operar de nuevo, pero Catalina después de quince días busca otro médico que si la operapor el dinero, además de aumentar el tamaño de las prótesis. Catalina entonces se enferma mucho más y tiene que volver donde el Dr. Molina de urgencia, pues su cuerpo colapsa ocasionando que la piel del esternón se deprenda y las dos prótesis se junten. Esta vez no hay salida posible, Catalina tiene que pasar dos años sin someterse a este tipo de cirugía:

Dr. Molina: “eres muy irresponsable (...) no te vayas a operar antes de dos años”

Catalina: “es que yo no puedo quedar sin mis téticas yo que hago”

Dr. Molina: “tú qué haces, pues corres peligro, es tu vida, me entiendes? Si no sigues al pie de la letra mis indicaciones te vas a morir, y tienes que dejar de ser pusilánime”. (BOLIVAR, 2006).

La situación con este médico se plantea diferente, no solo porque su intervención más clínica que estética, sino por las consecuencias de ésta en la trayectoria de Catalina.

Como quedo claro la medicina estética responde de algún modo a las necesidades subjetivas del/a usuario/a, el argumento en común es el del autoestima, el de sentirse bien, o el de captar miradas. En la mayoría de los casos existe un tipo de criterio ético según el cual la intervención estética debe darse protegiendo el yo (PEDRAZA, 2004), es decir a partir de la necesidad individual de reconocerse en el propio cuerpo, tal vez en esta capacidad se pone a prueba también las habilidades de la profesional, pues después de su intervención el/a usuario/a debe sentirse satisfecho/a con el resultado, es

decir, deben coincidir la subjetividad y la corporalidad para decir que una cirugía fue exitosa.

De algún modo la intervención del Dr Molina llevo a Catalina de nuevo a un cuerpo que ella ya no reconocía, el de otro sujeto que permanecía en la memoria de la protagonista, su pasado pobre y nada glamuroso, de repente estaba de nuevo como una posibilidad de futuro. El cuerpo podría ser el mismo, la misma adolescente delgada, alta y con los senos pequeños, pero con el diferencial de la experiencia que llevaría a una reflexividad que reiteraría las normas de género y significados de los que hasta ese momento Catalina participo.

Nada en su pequeño mundo muestra otras posibilidades de experiencias, y las únicas voces que hablaron desde afuera lo hicieron desde campos de los cuales ella no dominaba los códigos; el capitán Salgado le hablo de ética y cumplimiento y murió heroicamente, y el Dr. Molina le habla, bajo la impersonal luz blanca de un cuarto de hospital, en términos que ella no entiende. Catalina nunca supo que quería decir pusilánime, pero en el último capítulo visitando a sus amigas en el prostíbulo donde ellas trabajan les dice: “Sabes qué? Uno tiene derecho a ser puta en la vida, pero no pusilánime”, cuando ellas le preguntan qué significa eso, Catalina responde:

“Pues yo tampoco sé que es ser pusilánime, pero sí sé que puede ser por ejemplo cuando una persona tira todo a la mierda por billete no más, tira integridad, la dignidad y todo eso solo por el billete”. (BOLIVAR, 2006).

CONSIDERACIONES FINALES

Dos semanas antes de terminar este texto, encontré en la página de internet de un periódico colombiano, un artículo cuyo título era: “Las Convenientes”, la dura competencia de las pre-pago²². En el artículo se presenta una entrevista a una chica que explica de que se trata este tema de “las convenientes”, usando una nueva terminología que deja ver las mudanzas de algo que comenzó como una modalidad de prostitución. Ejecutivos de alto riesgo son los traficantes, que en esta relación ahora tienen un status de patrocinadores o sponsors, las chicas ya no son acompañantes de una noche, ellas se convierten en sus novias, a cambio de apartamento, carro, una mensualidad, viajes, y las cirugías plásticas que ellas deseen. Para la chica de la entrevista una “conveniente” es mucho más inteligente que una pre-pago, de hecho su patrocinador debe de alguna forma conquistarla; el contacto continua siendo por celular, solo que esta vez por el chat, según la entrevistada esto permite a la mujer saber con qué tipo de hombre está hablando, es decir si tiene mala ortografía quiere decir que es un guiso²³, y si no tiene la visa de los Estados Unidos quiere decir que tiene problemas con la justicia, y no vale la pena arriesgarse. La persona que hizo la entrevista investigó en la policía, confirmando que en el 80 por ciento de los operativos, los traficantes están acompañados de modelos o mujeres muy bonitas.

Esta nueva realidad es una muestra que lo que comenzó como un fenómeno, poco a poco se va adaptando a las nuevas dinámicas del narcomundo, en el cual ya no existen los capos míticos que operaban totalmente fuera de la lógica burguesa. Por otro lado, también deja ver como las relaciones con las mujeres trofeo se va haciendo más compleja, sin con eso decir que estas nuevas negociaciones transgredan las posiciones tradicionales dadas a las mujeres, aunque parece que la capacidad de negociación de ellas ahora es diferente, considero que al darse en una lógica donde la mujer continua siendo dependiente económicamente, consumista y futil, o pusilánime – como dice el Dr. Molina - y del hombre proveedor y ahora conquistador, en donde él tiene

22 http://www.eltiempo.com/elenco/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12623834.html. Acceso: 27 de Febrero del 2013

23 Alguien sin educación, con malos modales y gustos populares asociados a la estética kitsch de traficante clásico.

tantas novias como su capacidad económica permita, pero ella recibe todo a cambio de ser fiel.

Los textos mediáticos sobre esta realidad colombiana comparten esta representación; la chica de la entrevista no es una “conveniente” es una intermediaria, antes proxeneta, y reproduce muchos de los argumentos usado en la telenovela por Jessica, que sería la intermediaria de la trama televisiva. “Todas las mujeres tienen un precio” sentenció varias veces Jessica, y es esa la sensación que el artículo deja, pues como en la telenovela, no es necesario ser muy bonita, hay que ser suficientemente inteligente para sacarle provecho a eso, de hecho toda la desgracia de Catalina fue producida más por su “falta de inteligencia”, y no por un sistema masculinista en donde las mujeres son valoradas en torno de cuerpos modificados a partir de estéticas distintivas, en relaciones de poder y de legitimidad de grupos sociales en disputa. De hecho Jessica termina muy “bien” patrocinada por un sponsor, ya que ella si es inteligente.

Como vemos, siete años después de Sin Tetas los discursos que circulan en la sociedad no han presentado mayores avances en el entendimiento de las relaciones género que se dan al interior del mundo social de tráfico de drogas, y la frontera entre realidad y mito continua aún muy tenue; leer un texto en un diario, no dista mucho de ver una narco-novela, pues la preocupación de mostrar el lado glamuroso de este mundo aún persiste reforzando las leyendas urbanas que circulan desde hace mucho en la sociedad colombiana. En la entrevista, la intermediaria cuenta:

“Este hombre duró 15 días cortejándola y llenándola de regalos, joyas. Un día fuimos de shopping y le compró todo el kit de maletas de viaje de Louis Vuitton. Eso fue en el primer almacén, ¿se puede imaginar el resto?”

Y unos párrafos después aparecen las declaraciones de la policía, confirmando todo esto desde su campo de acción. De tal modo, que en los medios de comunicación se sigue mezclando, sin quedar claros los límites, los discursos oficiales, periodísticos y anecdóticos; produciendo y reproduciendo desde muchas fuentes representaciones de hombres y mujeres específicas, y que de alguna forma la sociedad los apropia como reales, pues no existen fuentes de problematización de estas representaciones.

Es por eso, que este trabajo pretendió desde la investigación académica, relativizar esa relación aparentemente tan directa entre la realidad y las narrativas, reconociendo que la realidad de este mundo social es prácticamente inaprensible, por las dificultades de hacer campo, y que da investigación de debe dar profundizando en las secuencias de discursos y significación que producen sentidos de realidad, sentidos de hombres y de mujeres, en los cuales se encuentran otros discursos y significados culturales. Es por eso que como nuevos discursos continúan apareciendo, como en el caso de este de las convenientes, esta investigación continúa abierta, pues ser conclusivo en una realidad de tanta complejidad sería reducirla.

Para concluir quiero mirar un poco a la muerte de Catalina, recordando que para Butler el deseo amenaza al sujeto con su disolución. Catalina fue la representación no de un deseo, como la novela fue vendida a través de: Esta es la historia de una niña que quiere aumentar el tamaño de sus tetas... como tantas veces repitió Gustavo Bolívar en sus entrevistas. Catalina es la representación de la incompletud, de la carencia, es por eso que al conseguir su deseo mayor y después ser quitado de ella, Catalina se convierte, o mejor es convertida, en un no-sujeto, cuya existencia no tiene sentido para nadie. La experiencia de los sujetos no se desarrolla en torno de EL deseo, sino de los deseos, un deseo cumplido va generando otro, y así el sujeto va movilizándose en su vida, repitiendo si, reproduciendo también, pero sobre todo subvirtiendo impredeciblemente en la repetición (BUTLER), ahí está la complejidad de la vida humana, que tal vez se niega a ser reducida en el lenguaje de la representación.

REFERENCIAS

ADELMAN, M. **A voz e a escuta**: encontros e desencontros entre a teoria feminista e a sociologia contemporânea. São Paulo: Blucher Acadêmico, 2009.

_____. **Mulheres, Homens, Olhares e Cenas**. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.

AFONSO, L. H. R. **Imagens de Mulher e Trabalho na Telenovela Brasileira (1999-2001)**: A Força da educação informal e a formação de professores-as. Tese de doutorado apresentada ao Departamento em Educação, convênio UCG\UNESP. Marília, 2002.

ALMEIDA, H. B. de. **Telenovela, Consumo e Gênero**: “muitas mais coisas”. Bauru: EDUSC, 2002.

ALONSO, L. E. **La Mirada Cualitativa en Sociología**: Una Aproximación Interpretativa. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998.

ANG, I. A ficção televisiva no mundo: melodrama e ironia em perspectiva global. In: **Matrizes**, vol. 4, núm. 1, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 83-99, 2010.

ASTORGA, L. **Los corridos de traficantes de drogas en Mexico y Colombia**. Instituto de Investigaciones Sociales. UNAM, México, 1997.

BADINTER, E. **XY**: la identidad masculina, Editorial Norma, Bogotá, 1993.

BARRET, M. **As palavras e as coisas**: materialismo e método na análise feminista contemporânea. Disponível em: <<http://www.ieg.ufsc.br/admin/downloads/artigos/13112009-111954barret.pdf>>. Acesso em: 28 ene. 2013.

BARRETO J. M. Estereotipos sobre la feminidad: Mantenimiento y cambio. En: **Las Mujeres en la Historia de Colombia**, Tomo I, Editorial Norma, 1995, p. 362-378.

_____. “Telenovela, melodramas e identidade: la telenovela colombiana”. En: PEÑAMARÍN, C.; LÓPEZ DÍEZ, P. (orgs.). **Los Melodramas televisivos y la cultura sentimental**. Madrid: Instituto de investigaciones feministas de la Universidad Complutense de Madrid, p. 117-125, 1995.

_____. **Colombia: ausencia de relato y des-ubicaciones de lo nacional**. 2001. Disponível em: <<http://www.mediaciones.net/2001/01/colombia-ausencia-de-relato-y-des-ubicaciones-de-lo-nacional/>>. Acesso em: 26 nov. 2012.

_____. **De la telenovela en Colombia a la telenovela colombiana**: en Televisión y melodrama, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1992.

BEAUVOIR, S. de. **El Segundo Sexo**: los hechos y los mitos. Buenos Aires: Siglo XX Editores, 1977.

- BERGER, J. **Modos de ver**. Barcelona: Gustavo Gili S.A., 2007.
- BOLIVAR, G. **Sin Tetas no Hay Paraíso**. Bogotá: Debolsillo. 2010.
- BORDO, S. El feminismo, la cultura occidental y el cuerpo. En: **Revista de Estudios de Género**. La ventana, Vol. II, Núm. 14, diciembre-, pp. 7- 81, Universidad de Guadalajara, 2001.
- BORELLI, S. H. S; RESENDE, V. da R; LOPES, M. I. V. de. **Vivendo com a Telenovela: Mediações, Recepção, Feleticcionalidade**. São Paulo: Summus, 2002.
- BOURDIEU, P. **La reproducción**. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza. Barcelona: Laia, 1977.
- _____. **Capital cultural, escuela y espacio social**. Mexico. S. XXI, 1997.
- _____. **Cuestiones de Sociología**. Madrid: Istmo, 2000.
- BUTLER, Judith. **Mecanismos psíquicos del poder: teorías sobre la sujeción**. Madrid: Ediciones Cátedra, p. 9-93, 2010.
- _____. **Soberanía y Actos de habla performáticos**. Disponible en: <<http://esferapublica.org/nfblog/?p=1305>>. Acceso en: 20 ene. 2013.
- CASAS, E. S. **El Espejo Roto: ensayos antropológicos sobre los amores y la condición femenina en la ciudad de Cali**. Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2003.
- CASSETI, F; DI CHIO, F. **Cómo analizar un film**. Barcelona: Editorial Paidós, 1998.
- CONNELL, R.W. La organización social de la masculinidad. En: VALDÉS, T; OLAVARRÍA, J. **Masculinidad/es: Poder y crisis**. Ediciones de las mujeres N° 24. Santiago de Chile, ISIS Internacional / FLACSO-Chile, 1997.
- DOUGLAS, M. **Pureza y Peligro: Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú**. Madrid: Siglo XXI Editores, 1973.
- DUARTE, E. B. **Televisão: Ensaio Metodológicos 2004**. Porto Alegre:. Sulina, 2004.
- FERNÁNDEZ, A. M. La diferencia como problema: Género y psicoanálisis. En: **Nómadas**, núm. 6, Universidad Central: Bogotá, Colombia, 1997.
- FOUCAULT, M. **La arqueología del saber**. , México: Siglo XXI Editores, 1972
- _____. **La verdad y las formas jurídicas**. Mexico: Gedisa, 1984.

_____. **El cambate de la castidade, saber y verdad.** Madrid. Ediciones La Piqueta, 1991.

_____. **Microfísica del poder.** Madrid: La Piqueta, 1991.

FULLER, N. Acerca de la polaridad marianismo machismo. En: ARANGO, G; LEÓN, M; VIVEROS, M, **Lo Femenino y lo Masculino:** Estudios Sociales sobre las Identidades de Género en América Latina, Third World Editions, Ediciones UniAndes Editions, Programa de Estudios de Género, Mujer y Desarrollo, Universidad Nacional de Bogotá, Bogotá, 1995.

FUNDACIÓN RENACER. **Aproximación a la explotación sexual comercial de niños y adolescentes de sexo masculino en Bogotá y Cartagena de indias de Colombia.** ECPAT International, 2006.

GALLO, H. **El Mito de la voluptuosidad en la prostitución femenina.** Editorial Universidad de Antioquia. Medellín, Colombia, 2001.

GARCÍA, C. **Cuántas Llaves.** Barcelona: Icaria Editorial, 1998.

GERAGHTY, C. La Familia en los melodramas británicos y norteamericanos. En: PEÑAMARÍN, C.; LÓPEZ DÍEZ, P. **Los Melodramas televisivos y la cultura sentimental.** Madrid: Dirección General de la Mujer I.I.F. de la Universidad Complutense de Madrid, p. 81-91, 1995.

GIDDENS, A. **As consequências da modernidade.** São Paulo: UNESP, 1991.

GOFFMAN, E. **A Representação do eu na vida cotidiana.** Petropolis: Vozes, 1985.

GOMEZ PUERTAS, L. **Antecedentes Y Estado Actual De La Investigación Sobre Seriales Televisivos.** Disponible em: <http://www.upf.edu/materials/depeca/formats/arti11_esp.htm>. Acceso em: 26 nov. 2011.

GUIZADO, A. C. **Narcotráfico y Sociedad en Colombia:** Contribución a un Estudio sobre el Estado del Arte. No. 24/25, CIDSE, Universidad del Valle, p. 78-96, 1992.

GUTIÉRREZ, V. **La Familia em Colombia:** Transfondo. Nacional de Colombia. 1988.

_____. **Familia y Cultura em Colombia.** Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1995.

HABERMAS, J, **Problemas de Legitimación en el Capitalismo Tardío.** . Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1973.

HALL, S. **Sin Garantías:** Trayectorías y problemáticas en Estudios Culturales. Universidad Andina Simon Bolívar, Envión Editores, 1992.

_____. El Trabajo de la representación. Tradução : CASA, E. S. En: **Representation: Cultural Representations and Signifying Practices**. London: Sage Publications, 1997. Disponible en: <http://metamentaldoc.com/14_El_trabajo_de_la_representacion_Stuart_Hall.pdf>. Acceso em: 26 nov. 2012.

_____. Estudios Culturales: dos paradigmas. En: **Revista Colombiana de Sociología**, 27, pp. 233-254, 2006.

HAMBURGUER, Esther Império. A expansão do “feminino” no espaço público brasileiro: Novelas de televisão nas décadas de 1970 e 80. En: **Revista de Estudos Feministas**. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, Vol 15. N1, p. 153-176, 2007.

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. **Dialéctica de la Ilustración**. Madrid :Editora Trotta, 1994.

HOWARTH, D. La teoría del discurso. En: MARSH, D; STOKER, G. **Teoría y métodos de la Ciencia Política**. Madrid: Alianza Editorial, p. 125-142, 1997.

KELLNER, D. A Cultura da Mídia. En: **Estudos culturais**: Identidade e politica entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: EDUSC, 2001.

LACLAU, E.; MOUFFE, C. Hegemonía y Estrategia Socialista: Hacia una radicalización de la democracia. Madrid: Siglo XXI Editores, 1987.

LAURETIS, T. de. **Technologies of Gender**: Essays on Theory, Film and Fiction. London: Macmillan Press, p. 1-30, 1989.

_____. Através do espelho: Mulher, Cinema e Linguagem. En: **Revista de Estudos Feministas**. Universidade federal de Santa Catarina, V1 N1, p. 96-122, 1993.

LAURNAGA, M. E. **Uruguay adolescente** - Prostitución de adolescentes y niños. Aproximación a un diagnóstico. INFM/UNIFEM. Montevideo: Ed. Trilce, 1995.

LEAL, O. F. **Suicidio y Honor en la Cultura Gaucha**. Ediciones de Las Mujeres Masculinidades Poder y Crises, Santiago, Chile, v. 24, p. 113-124, 1997.

MARTINEZ, A.; RODRIGUEZ, P. **Placer, Dinero y Pecado**: Historia de la Prostitución en Colombia. Bogotá: Alfaguara, 2002.

MAZZIOTTI, N. **La industria de la telenovela** - La producción de ficción en América Latina. Buenos Aires: Paidós, 1996.

MEIRELLES, C. F. **Prazer e Resistência**: A Legitimação nos Contextos acadêmicos anglo-mericano e brasileiro. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Comunicação da UFRJ, 2009.

MULVEY, L. Placer Visual y Cine Narrativo. En: WALLIS, B. **Arte después de la modernidad**. Madrid: Ediciones Akal, p. 364-367, 2001.

OVALLE, L. P.; GIACOMELLO, C. La Mujer en el Narcomundo: Construcciones tradicionales y Alternativas del Sujeto Femenino. En: **Revista de Estudios de Género**. La Ventana. No 02. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, Mexico, p. 297-318, 2006.

PARKER, R. **Corpos, prazeres, paixões**. Best Seller, São Paulo, 1991.

PATEMAN, C. **El Contrato Sexual**. Barcelona: Editorial Antrhopos, 1995.

RAGO, M. **Os Prazeres da noite**: Prostituição e Códigos da Sexualidade Feminina em São Paulo (1890-1930). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

RINCÓN, O. Narco.lombia: Billetes, armas, tetas, visaje a la Colombiana. En: **VI ENECULT** - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura, Anais. Salvador, 2010.

RUBIN, G. El tráfico entre mujeres: Notas sobre la "economía política" del sexo. **Revista Nueva Antropología**. Vol, VIII. Número 30. Universidad Nacional Autonoma de Mexico. Distrito Federal. Mexico, p. 95-145, 1986.

SALAZAR, T. R. **Las razones del matrimonio Representaciones, relatos de vida y sociedad**. UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA Disponible en: [http://www.academia.edu/984195/Las razones del matrimonio](http://www.academia.edu/984195/Las_razones_del_matrimonio)>. Acceso en: 14 mar. 2013.

SEARLE, J. **Actos de habla**. Madrid: ED. Cátedra, 1978.

SILVEIRINHA, M. J. Os Media e as Mulheres: Horizontes de Representação, de Construção e de Práticas significantes. En: **As Mulheres e os Media**. Livros Horizonte, p. 100-153, 2004.

SOHO.COM.CO. **Diarios de una prepago**. Disponible en: <http://comunidad.soho.com.co/t5/DIARIO-DE-UNA-PREPAGO/bg-p/DIARIOSDEUNAPREPAGO>>. Acceso en: 26 nov. 2012.

SOLEY-BELTRAN, P. **Transexualidad y la Matriz heterosexual**: Un estudio Critico de Judith Butler. Edicions Bellaterra, 2008.

TUCHMAN, G. **La producción de la noticia**: Estudio sobre la construcción de la realidad. México: Gustavo Gili Editores, 1983.

VELÁZQUEZ, M. **Mujeres en a Historia de Colombia**. Tomo I. Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1995.

WITTIG, M. **The straight Mind and other Essays**. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.

WOOLF, V. **Diarios Intimos de una Escritora**. Buenos Aires:Editorial Sur, 1989.