

¿Madrecitas santas?: Constitución, regulación y disidencia en *Capadocia*. *Un lugar sin perdón*

Saintly mothers? Structuring, guideline and dissidence in *Capadocia*. *A place without forgiveness*

Rosana Blanco-Cano
Trinity University

Resumen

Empleando un marco de análisis interdisciplinario, este trabajo revisa las estrategias discursivas y visuales que la serie *Capadocia* (HBO Latino/Argos Producciones, 2008-2012) propone para crear nuevos modelos de género, sobre todo en relación a la representación televisiva de la maternidad. Considerando intersecciones entre género, clase social, sexualidad, entre otros elementos que intervienen en la constitución y regulación de las identidades, *Capadocia* examina personajes femeninos que contestan tanto dinámicas prácticas tradicionales de género —que claramente enmarcan los discursos regulatorios de la maternidad— como dinámicas de exclusión y control determinadas por proyectos económicos y políticos enmarcados en la llamada era global. De esta manera, la serie invita a la reflexión sobre las deudas pendientes que la sociedad mexicana contemporánea tiene hacia la mayoría de las mujeres incluso en el nuevo milenio.

Palabras clave

Madres, participación de las mujeres, sistemas culturales.

Abstract

Using an interdisciplinary analytical framework, this article examines discursive and visual strategies that the series *Capadocia's* (HBO Latino/Argos Producciones, 2008-2012) deploys to create new models of gender, particularly those related to the representation of motherhood on TV. Considering intersections of gender, social class, sexuality, among other elements that intervene in the structuring and guidelines of identities, *Capadocia* analyzes not only characters that contest traditional practices of gender —practices that clearly frame regulatory discourses of motherhood—, but also exclusionary and controlling dynamics that have been determined by economic and political projects framed under the so called global era. Thus, *Capadocia* serves to ponder about a social debt that - in the new millennium - still prevail in the lives of most Mexican women.

Keywords

Mothers, women's participation, cultural systems.

Desde los comienzos del nuevo milenio, como discute Luisa Lusvardi (2012), han surgido nuevos formatos visuales que discuten conflictos sociales, culturales y políticos característicos de las sociedades latinoamericanas en la era global. Resaltan entre estas producciones, series televisivas que, aun siendo ignoradas por la crítica, resultan sitios privilegiados para comprender, en palabras de Paul Julian Smith (2013), cómo la televisión es un sistema productor y administrador de significados culturales. Por tanto, resulta urgente examinar las estrategias discursivas y visuales empleadas por las nuevas producciones que denuncian y reconfiguran discursos lacerantes en relación a la constitución y regulación de las identidades, en particular, aquellas de individuos históricamente marginados como mujeres, y mujeres que son madres.

Empleando un marco interdisciplinario, este trabajo examina cómo la serie de televisión *Capadocia. Un lugar sin perdón*, producida por HBO/Argos Producciones con guión original mexicano, discurre sobre algunas de las contradicciones inherentes al mito de la maternidad a la mexicana, evidenciando, al mismo tiempo, la forma en que las dinámicas económicas, políticas y sociales de la era global perpetúan la exclusión histórica del denominado *género suave*. De tal modo, se propone que esta serie introduce nuevos modelos de identidad femenina y materna que invitan a la reflexión sobre las deudas aún pendientes de la sociedad mexicana hacia estos grupos.

La maternidad como proyecto de control de la población en México, o proyecto biopolítico, se concibe durante los periodos de consolidación nacional en el tardío siglo XIX —combinando la religiosidad del mito guadalupano con la religiosidad del mito materno de la nación— y se enaltece al extremo, según Marta Lamas (1995), durante el régimen posrevolucionario. A lo largo de sus reflexiones sobre los mecanismos biopolíticos empleados por las sociedades modernas, Michael Foucault propuso que “la creación de poblaciones con ciertas características y funciones se convierte en uno de los fines del gobierno que busca esta-

blecer direcciones y planes específicos para así alcanzar metas políticas, económicas, culturales y sociales” (Foucault, 2010: 216-217, traducción del autor). Se concibe entonces el “bio-poder”, o poder sobre la vida, que se impone sobre las sociedades occidentales desde la caída del poder soberano en la metrópoli europea del siglo XVII, a través de una serie de mecanismos institucionales (escolares, médicos, judiciales, penales, entre otros) y discursivos que producen y regulan no sólo comportamientos que corresponden a los ideales de ciudadanía (Legg 2005), sino que constituyen las propias subjetividades definidas como aceptables: auto reguladas y al servicio de la modernidad, siguiendo sin cuestionar el principio de “racionalidad gubernamental”.

Si bien pueden identificarse desde entonces, siguiendo con las propuestas de Legg, diversas manifestaciones del bio-poder que buscan producir y regular comportamientos deseados en las poblaciones, interesa en particular a este trabajo los discursos y mecanismos que han servido para modelar, desde la consolidación nacional latinoamericana hasta nuestros días, al sujeto materno que serviría a los fines de la comunidad imaginada (Anderson 1991). Los confinamientos, tanto espaciales como identitarios —como lo ejemplifican la prisión y/o la maternidad, ambos tropos centrales de este trabajo— serán necesarios para lograr instaurar, vigilar y castigar el funcionamiento de las poblaciones femeninas-maternas, consideradas como piezas clave de la familia nuclear y patriarcal, base de la denominada estabilidad social.

Los mitos de maternidad sagrada, al servicio de la nación, resultaron en medios privilegiados para domesticar los cuerpos femeninos que servirían de base para la producción de ciudadanos, adjudicando el ejercicio de la ciudadanía para las mujeres únicamente a través de esta labor. En México, la discursividad materna no sólo exigió la suscripción de las mujeres al denominado espacio privado, generando el control espacial, sociocultural y biopolítico a través de discursos y prácticas regulatorias dentro del espacio familiar, sino que se establecieron, como en otras sociedades ansiosas por pertenecer a la modernidad, espacios de castigo y abyección para aquellos cuerpos que se atrevieran a disentir del modelo esperado.

El proceso biopolítico de subjetivación materna; es decir, “el proceso que define y posiciona a un sujeto dentro de la escala social considerando aspectos como género, clase, edad, atributos y habilidades físicas, responsabilidades cívicas, entre otros” (Legg 2005, 145, traducción del autor), estuvo desde un principio rodeado de discursos sentimentales necesarios para la participación emocional de las mujeres en la misión supuestamente sagrada que se les adjudicó. Basta recordar el sinnúmero de proyectos biopolíticos y culturales generados durante el periodo posrevolucionario, rodeados de un halo sentimental casi religioso (la celebración del día de las madres, la construcción del monumento a la madre, el cine de la época de oro, concursos literarios, entre muchos otros mecanismos) (Blanco-Cano 2010) que, si bien a comienzos del nuevo milenio resultan en apariencia anacronismos discursivos correspondientes a “otros tiempos”, operan de modo fantasmagórico para la regulación esperada de lo femenino irremediamente asociado con la función reproductiva por el imaginario mexicano. Sin embargo, y como sugiere críticamente Lamas, detrás del mito de la madrecita santa ha habido un sinnúmero de prácticas lacerantes que se han basado en la violencia discursiva, estructural y física para mantener la estabilidad y naturaleza auto-sacrificial de dicho modelo identitario.

A pesar de las múltiples transformaciones sociopolíticas ocurridas durante la segunda mitad del siglo xx, destaca todavía “el uso de la crueldad como práctica cotidiana del México del siglo xxi” (Franco 2013: 216, traducción del autor), confirmándose así la parcialidad de los avances sociales y la imposibilidad de un cuerpo social y cultural enteramente coherentes. La ansiedad actual por mantener la lustrosa fachada de la era global, controlando, contradictoriamente, prácticas que disientan de la estabilidad social siempre depositada en el cuerpo femenino y materno, será también motivo para continuar con dinámicas de crueldad a través de proyectos de producción y control de ciertas poblaciones, tema que se explora ampliamente durante las tres temporadas de la serie que este trabajo examina, *Capadocia*. En este sentido, y como muestra la serie, el acceso a la reconfiguración de la posición *naturalmente* en desventaja, como mujeres y madres, dependerá de la posición misma que los

personajes ocupen dentro del entramado social de acuerdo a su clase social, etnia, nivel educativo, entre otros aspectos.

Contestar los discursos de control del cuerpo femenino materno ha sido una tarea urgente y política (Lamas 1995), sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xx, momento de ruptura de los discursos hegemónicos del régimen posrevolucionario. Desde entonces, resaltan las ácidas voces literarias de Rosario Castellanos y María Luisa Puga que en sus textos denuncian la frustración inherente detrás de la mascarada de la maternidad; la crítica revisión de los discursos y expectativas en relación a la maternidad propuestas por el colectivo artístico feminista Polvo de Gallina Negra (Maris Bustamante y Mónica Mayer) y su proyecto ¡Madres! (1983-1993) así como la mirada cinematográfica de María Novaro quien, a través de todo su universo fílmico, ha discurrido agudamente sobre las dinámicas que promueven, o impiden, la agencia de mujeres que son madres dentro del contexto cultural mexicano contemporáneo.¹ Hasta finales del siglo xx, sin embargo, no se había visto una posición crítica de las dinámicas simbólicas en relación a la maternidad en las pantallas televisivas mexicanas. De acuerdo a Paul Julian Smith (2013), desde la instauración de la telenovela (1950) como género dominante en la producción de los discursos de género y sexualidad en México, la maternidad se ha propuesto como una institución mayormente regulatoria que aseguraría la manutención del orden social a través de la domesticación de los cuerpos femeninos maternos.

Para finales del siglo xx y a comienzos del XXI, las telenovelas han empezado a mostrar algunas manifestaciones de los cambios sociales a través de personajes profesionistas o socialmente activos, pero que, una vez convertidas en madres, abandonarían todo intento de independencia y agencia sociocultural para entregarse de lleno a la misión sagrada de la maternidad. Así, el surgimiento de discursos televisivos alternativos resultan de vital interés para comprender las aristas propuestas por series como *Capadocia*, que no dudan en representar las contradicciones

¹ Para una reflexión de otras voces disidentes del mito de maternidad tradicional en México ver: Blanco Cano, R. (2010). *Cuerpos disidentes del México imaginado. Cultura, género y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.

discursivas, y punitivas en ciertos casos, que siguen afectando la experiencia de mujeres madres a través de las múltiples esferas que dibujan el mapa social mexicano.

Para el examen de estas aristas, esta investigación cualitativa e interdisciplinaria siguió una estructura metodológica que incluyó tanto las dimensiones discursivas como las visuales, para de esta manera evidenciar su interdependencia en la producción simbólica creada por los sistemas televisivos. Con la intención de contribuir a un campo todavía incipiente, como es los estudios de televisión en México, se establecieron diálogos con previos trabajos críticos como son las propuestas de Luisa Lusvargui (2012) y Paul Julian Smith (2013), quienes coinciden en considerar a la televisión un espacio privilegiado para comprender tanto procesos asociados a las mudanzas culturales, políticas y económicas propias de las sociedades latinoamericanas del nuevo milenio, como las contradicciones que se derivan de las mismas. La perspectiva interdisciplinaria —que en este trabajo se nutre de los estudios culturales y de género, así como conceptos relevantes de la sociología y geografía del poder— resulta necesaria para examinar, de manera compleja, dichas luchas en relación a las intersecciones entre los contenidos visuales, los discursos y prácticas simbólicas que confirman o reconfiguran los modelos tradicionales de género y maternidad que la serie propone.

La revisión exhaustiva de los 37 capítulos que conforman las tres temporadas de la serie resultó en la identificación de temas recurrentes entre los que interesó, por su relevancia cultural y sociohistórica, el tratamiento de los personajes femeninos que negocian, a través de estrategias múltiples, su posición dentro del entramado sociocultural como mujeres y como madres. Para el examen del tema central se escogieron episodios muestra que ilustran claramente la redefinición identitaria femenina materna. Asimismo, se consideró como elemento de análisis la progresión narrativa de la historia de estos personajes, así como sus incidencias dentro de las tramas principales, para visibilizar, como se perfila en las secciones posteriores, tanto las formas de representación de los discursos lacerantes de la maternidad como estrategias de empoderamiento logradas a lo largo de la historia.

Capadocia muestra las luchas cotidianas que las mujeres enfrentan desde el encierro institucional y desde la opresión creada por prácticas culturales, económicas y políticas lacerantes que les impiden acceso al poder. La serie inicia con el establecimiento del primer penal privado para mujeres en México. La prisión se presenta como un espacio liminal entre las fronteras de lo social, lo institucional, lo público y lo privado (Thomassen 2009), mostrando cómo las rutinas diarias, la violencia y el encierro, definen la intimidad de los personajes quienes desde su llegada a *Capadocia* van sufriendo profundas transformaciones, sobre todo en relación a su experiencia de “ser mujeres”. Así, se comprueba la interdependencia entre lo social, lo institucional y lo subjetivo, que dentro de la prisión se combina con prácticas culturales como el falocentrismo, manteniendo una jerarquía de poder donde lo simbólico genérico opera como mecanismo de control y regulación, basándose en la clásica ecuación de masculinidad/violencia/poder. La primera temporada revela que el penal, más allá de alcanzar el funcionamiento de una utopía carcelaria donde se respeten los derechos de las internas, se establece como una maquiladora de bajísimo costo que sirve además como pantalla para el tráfico de drogas.

Al mismo tiempo, la primera temporada dibuja los contornos de la intimidad de las internas, explorando de forma compleja sus historias de vida e identidades en constante transformación. La segunda temporada sirve claramente para comenzar a desentrañar los rostros y relaciones del grupo creador de *Capadocia*, Ecsó, enmarcándolo en el ambiente global característico del México contemporáneo, marcado paradójicamente por el intercambio transnacional de capital, ideas, entre otros aspectos, y por la violencia tanto de los carteles de narcotráfico, como de las dinámicas gubernamentales y militares. La tercera temporada adquiere un tono mucho más oscuro y apocalíptico enmarcando al espacio físico de *Capadocia* como laboratorio del grupo de poder “La Cofradía,” quienes buscan, a través de brutales experimentos o mecanismos biopolíticos, eliminar a aquellos que considera “indignos”, para así establecer un “nuevo orden social” donde el poder únicamente está en manos de los privilegiados.

De esta manera, la serie discurre sobre elementos que azotan a la sociedad mexicana del nuevo milenio, evidenciando los lados oscuros de la era global: una clase política corrompida, un sistema jurídico corrupto y sin recursos que, conjugados con las normas laborales neoliberales todavía operantes en el nuevo milenio, marginan aún más a los grupos históricamente excluidos como las mujeres de clase trabajadora, indígenas, y sus hijos. Como sugiere Rita Segato, México, al igual que otros países latinoamericanos, sigue reproduciendo la historia de dominación colonial a través de los cuerpos de aquellos que no pertenecen al modelo de ciudadanía ideal. La prisión, como espacio de confinamiento de lo “no deseable,” servirá entonces como sitio para los “desalojados del espacio hegemónico” (Segato, 2007: 167), mismos que por su marca racial, género, condición de clase, entre otros aspectos, cargan con un “capital negativo” (*Ídem*) que evidencia, asimismo, la parcialidad y contradicciones de la modernidad y de la denominada era global.

Política, maternidad y poder: hacia una movilización de las estructuras

La diversidad de historias presentada por *Capadocia* ayuda al retrato agudo de la sociedad y de las instituciones familiares y carcelarias. Esta multiplicidad narrativa se entrelaza, a lo largo de la serie, a tres líneas principales que reflejan con más detalle las transformaciones e intimidad de los tres protagonistas de la serie.² A este respecto, es urgente reflexionar sobre la posición social de las protagonistas pues esto determina a lo largo de las tres temporadas una mayor o menor posibilidad de que reconfiguren su subjetividad materna. Lorena Guerra (Ana de la Reguera) y Teresa Lagos (Dolores Heredia) son mujeres educadas de clase privilegiada que por razones distintas pierden su estabilidad identitaria como madres. Lorena parece tener una vida organizada e ideal, atributos que corresponden a lo perfecto de su lenguaje verbal y corporal. Se dedica al cuidado de sus tres hijos y de su marido, aun habiendo completado estudios universitarios.

² Los tres protagonistas de la serie son: Teresa Lagos, Lorena Guerra y Federico Márquez (Juan Manuel Bernal). Se analizan los dos primeros dada su relevancia al tema.

La gran noche fatídica para Lorena y el comienzo de su periplo por el infierno carcelario, comienza en las fronteras de su propia casa cuando tiene que regresar a buscar un juguete que su hijo mayor reclama en el coche. Su salida del paraíso y la entrada al mundo de la prisión Capadocia se produce al empujar y asesinar accidentalmente a la amante de su marido, quien es su amiga e hija de un juez corrupto, por lo que recibe la pena máxima de 40 años (E 1.1).³ Lorena sufre al interior del penal la mayor transformación subjetiva que representa la serie. Es claro que su posición de clase contrasta de sobremanera a la vida y dinámicas de violencia que dominan al interior de la cárcel. Desde su inserción al penal es asediada por ser “bonita y rica”, pero el personaje se va alejando paulatinamente de esa identidad hasta convertirse en la interna más violenta y poderosa.

Irónicamente, es en el episodio dedicado a la celebración del 10 de mayo (E 1.4), día de las madres, que Lorena comienza un cambio de actitud que dará una vuelta de tuerca irreversible a su vida. Vemos que comparte un tiempo con su familia en el festival, pero su lenguaje corporal anuncia que ha perdido, o no tiene posibilidad de mostrar, la conexión emocional con ellos. A partir de ese momento, el personaje establece también relaciones emocionales y físicas más cercanas con las internas. Por ejemplo, tiene a su protectora, Magos (Luisa Huerta), una madre asesina, con quien establece juegos sexuales en momentos de tristeza y vulnerabilidad (E 1.5).⁴ En este sentido, Lorena comienza a desdibujar los límites tradicionales para su cuerpo sexual femenino y materno, rebasando de este modo también la norma heterosexual.⁵

³ Este trabajo incorpora la referencia a episodios particulares abreviando la temporada (1, 2, 3) adjuntando el número de episodio. De tal modo que el episodio 1 de la temporada 1 se abrevia como “E 1.1”.

⁴ Esta serie hace un esfuerzo claro por humanizar las relaciones lésbicas que surgen entre las presas, evitando una representación hipersexualizada de las mismas; sin embargo, se mantiene la asociación entre criminalidad y deseo lésbico. Ver: Piccato, P. (2003). Interpretations of Sexuality in Mexico City Prisons: A Critical Version of Roumagnac. En R. M. Irwin, E. McCaughan & M. R. Nasser (eds.), *The Famous 41: Sexuality and Social Control in Mexico* (pp. 251-265). New York: Palgrave.

⁵ Ver: Butler, J. (1993) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. New York: Routledge.

Se van borrando sus trazos de feminidad controlada, dando lugar a un cuerpo que usa toda la fuerza corporal y emocional para sobrevivir, llegando al uso pleno de la violencia.

A partir del séptimo episodio ya trabaja como parte del grupo que mezcla y reparte las drogas al interior del penal, y para el noveno episodio se da cuenta de que su marido ya tiene una nueva novia y sus hijos parecen verla como una nueva mamá. La tragedia de Lorena es ser condenada por un segundo asesinato en el momento en el que se le otorga la libertad por el primer crimen. El segundo crimen, matar crudamente a la entonces líder del penal, hace que Lorena salte a una nueva forma de ser que dista completamente de la madre y esposa perfecta que era antes de su vida en *Capadocia*. Con la nueva condena, Lorena decide romper completamente los lazos con sus hijos diciendo a su marido: “Haz que me olviden. Yo ya no existo para ellos”.

A partir de esa ruptura total, Lorena abraza completamente la reconstrucción de su cuerpo físico y emocional como la interna más violenta y poderosa de Capadocia. Se transforma de forma visible: lejos se ha quedado la suavidad y feminidad tradicional, desarrollando un cuerpo musculoso que en diversas escenas aparece ejercitándose, siempre en movimiento. Cambia su forma de caminar, de hablar, de mirar, de llevar el pelo o la ropa. Adopta también de lleno una forma alternativa de sexualidad al establecer abiertamente una relación con “la Colombiana” (Consuelo Espino). En el último episodio de la primera temporada, la violencia de Lorena vuelve a desequilibrarla al defender a una nueva presa de ser violada.

Su forma de defenderla, será golpear con una máquina de coser a la agresora hasta casi matarla. La imagen final que aparece de este complejo personaje en la primera temporada, es de ella pidiendo a “la Colombiana” que la espese a la reja de la celda pues teme no tener control sobre su cuerpo y sus acciones.

Sin embargo, y como muestra la serie a través de sus distintos personajes, la subjetividad de Lorena no alcanza una posición inmutable tras esa supuesta “pérdida de control”. Su identidad, es claramente cons-

truida y, por tanto, flexible y mutable.⁶ Su posición se modifica drásticamente en la segunda temporada, dejando asomar una identidad fuera de concepciones binarias, buena/mala, sobre todo en relación a sus hijos. En esta temporada, las memorias de sus hijos vuelven a ocupar la psique de Lorena. Su intervención indirecta es crucial para la supervivencia de sus hijos pues su ahora ex marido es un adicto a la cocaína.

Los eventos de la segunda temporada muestran, tanto en Lorena como en otros personajes que también son madres, estrategias de empoderamiento empleadas para sortear un sistema social y carcelario que intrínsecamente define la ciudadanía de las mujeres y madres como incompleta. No se trata únicamente de la pérdida de derechos civiles y políticos, resultado de la condición de preso, que puede definirse como una ciudadanía parcial. Para las mujeres, la prisión implica también ser relegadas al doble olvido social de la cárcel: primero por la marca de género que históricamente ha sido un motivo de discriminación, y en segundo lugar, por programas institucionales diseñados únicamente para intentar cubrir las necesidades del grupo mayoritario dentro de las poblaciones carcelarias: varones (Azaola/Yacaman, 1996). En este sentido, las mujeres presas tienen que encontrar vías alternativas para contrarrestar esa invisibilidad social, usando lazos humanos que desde la cárcel serán los únicos medios de procurar la supervivencia de sus hijos, saliendo del papel frágil tradicionalmente asignado al género, y contestando la inmovilidad impuesta al icono nacional de madre virginal.

En el episodio 2.4, Lorena obtiene una visita conyugal con su ex marido presentándose ante él como esposa y madre necesitada de afecto. En pleno acto sexual, Lorena lo amenaza de muerte violentamente si él no es capaz de dejar la cocaína y cuidar de sus hijos. De madre-esposa pasa a madre-asesina dispuesta a usar los medios necesarios para seguir ejerciendo su papel de cuidadora. Esta multiplicidad discursiva se representa claramente en el episodio 2.7, momento en el que el hijo mayor de Lorena es hospitalizado por una intoxicación de cocaína. La ansiedad

⁶ Para una teorización de la flexibilidad/ mutabilidad de las identidades ver: Hall, S. (2000) Who Needs Identity? En P. Du Gay, J. and P. Redman (eds.), *Identity: A Reader* (pp. 15-30). London: Sage.

del personaje al enterarse de la noticia, la fuerza con la que reclama ser llevada al hospital, la forma de volver a amenazar y golpear a su ex marido, dislocan discursos y prácticas de maternidad tradicionales. No es un cuerpo domesticado el que reclama sus derechos, sino un individuo que emplea todos los recursos que tiene para hacer valer su voz en un sistema que la discrimina doblemente: por ser mujer-madre y por estar presa. Desde este punto, el personaje se dirige a una sola meta que no será lograda sino hasta el final de la segunda temporada: salir de Capadocia a cualquier precio para reunirse con sus hijos.

Si bien su posición como la presa más poderosa de *Capadocia* sufre embates pues deja de concentrar en mantener su papel como la “más cabrona de todas”, Lorena usa su complicidad con la directora del penal, quien a su vez va abandonado su pedestal para recuperar a su propia hija (como se examina en la siguiente sección del trabajo) (E 2.2). En un sentido simbólico, es relevante que los personajes nunca regresan al “estado original”.

En el caso de Lorena, ella no pasa de ser “violenta” a “mujer/ madre sacrificial”. En otras palabras, la serie evita cuidadosamente los binarismos buena/mala en relación a la intimidad de sus personajes, manteniendo una de las marcas que han caracterizado a las series de HBO: protagonistas complejos que muestran sus diversas fases, aun contradiciendo la definición clásica del héroe. Cuando los hijos de Lorena son raptados por su padre, y más tarde por un narcotraficante, Lorena abandona por completo la mediana seguridad que ha logrado consolidar al interior del penal (E 2.3-2.6). En conjunción con Teresa Lagos (E 2.11-2.13), quien también está presa tras intentar sacar a Lorena, ambas abandonan las reglas de juego impuestas por un sistema legal y judicial corrupto, llevándolas incluso a “desaparecer” de la sociedad como única forma de protección a sus respectivos hijos e hijas.

Lorena utiliza, politizando de este modo su papel como madre, su supuesta indefensión ante los ojos de otros poderosos: se aprovecha de una noche con el narcotraficante que domina la segunda temporada, Emiliano (Marco Pérez) para apoderarse de un USB que será más tarde la moneda de cambio por sus hijos (E. 2.11).

Al mismo tiempo, tener información valiosa, obtenida en tiempo como distribuidora interna de drogas en *Capadocia*, le permite obtener pasaportes de un general perteneciente al grupo de poder que se esconde tras Ecso, “La Cofradía”. En este sentido, su lucha como individuo y como madre, una lucha personal y no por ello menos política, se involucra directamente en los planes de control de la población que este grupo trama y que se visibiliza en la temporada tres de *Capadocia*. La representación televisiva de un personaje inicialmente de clase privilegiada, que se (des)identifica del papel de madre domesticada en distintos momentos de la trama, resulta en un gesto revolucionario que transforma la supuesta suavidad del género preconizada por discursos y prácticas culturales en México.

Al mismo tiempo, la serie muestra de forma clara cómo Lorena, a diferencia de otras presas que parecen sólo tener acceso al “capital negativo”, se sirve de un valioso capital humano —su belleza, educación, inteligencia y, sin duda, una autoestima mucho más sólida que la que tienen la mayoría de las presas— que le ayuda a sortear su desventajosa posición como interna, hasta lograr negociar su huida de México. Paradójicamente, logrando otra vuelta de tuerca en la construcción de este personaje, Lorena regresa brevemente al final de la tercera temporada, sufriendo otra transformación que le hace trascender los límites de su subjetividad materna al unirse a una causa que involucra ya no lo personal sino lo colectivo. La complejidad de este personaje se mantiene hasta el final pues la serie contradice el deseo de muchos de los espectadores de ver un final feliz,⁷ ya que los distintos privilegios que disfruta Lorena no le salvan de ser arrestada en el último episodio.

Tanto la serie de televisión, como el proyecto carcelario que se concibe como *Capadocia*, giran alrededor del personaje de Teresa Lagos que resalta por ser una mujer que busca el cumplimiento de la justicia. Lagos antepone el deber social frente al personal y rebasa constantemen-

⁷ En la página de Facebook creada por la producción de *Capadocia*, abundan los comentarios de espectadores decepcionados al ver que Lorena termina presa al final de la serie. Este final dista de la fórmula hollywoodense en la cual todos los protagonistas encuentran una resolución a sus problemas. Ver: <https://www.facebook.com/HBOCapadocia>, página web consultada el 8/24/13.

te los límites impuestos al rol que se encuentra representando. En este sentido, la serie muestra una identidad femenina disidente de los guiones sociales, adaptativa y flexible. Esta disidencia de los conceptos fijos de identidad, sobre todo en relación al género, resulta para el personaje en muchos reveses y castigos pues debe conciliar “sus deberes” y afectos a través de las tres temporadas de la serie: primero como directora del penal Capadocia, abogada, madre, y, al final de la serie, como miembro de un grupo clandestino que busca desmontar el proyecto biopolítico del grupo de poder “La Cofradía.” En la primera temporada, Lagos se encuentra separada de un marido, Santiago Marín (Marco Treviño), no pudiendo cumplir con el comportamiento ideal de la madre dedicada pues busca que el proyecto Capadocia rompa con la tradición penal en México. Al colocar su trabajo como la prioridad de su vida se establece, sobre todo para Andrea (Dolores Paradis/Paulina Gaitán), la hija mayor de Teresa, una rivalidad entre las hijas biológicas y “las otras hijas”, como la adolescente denomina a las internas.

Otros aspectos contribuyen al extrañamiento entre madre e hija: Andrea no perdona a su madre el haberse separado del padre. Además, la hija comienza una relación sexual con un joven estudiante de Teresa, quien fuera amante de la madre durante un breve tiempo. Todos estos elementos llevan a Andrea a repudiar a su madre, colocándola en el extremo opuesto de la maternidad virginal, llamándole “puta” durante diversas secuencias de la serie (E 1.12). El proceso emocional que vive Andrea, y sus reacciones en relación a la vida sexual de la madre, muestran claramente el mecanismo de castigo que parece seguir operando dentro del imaginario mexicano y que Debra Castillo discutiera como “Chingualupe” (Castillo, 1998: 5).

Basado en el binomio de Eva/Cipris, que traducido al imaginario mexicano ubicaría a las figuras de la Malinche y Guadalupe en un binomio oposicional, pero inseparable; este mecanismo vigila y aplaude cautelosamente el cuerpo materno de las mujeres, castigando también de forma brutal a aquellos cuerpos que salgan del reducido espacio asignado a la feminidad virginal. Evidentemente, el atrevimiento a tener una vida sexual fuera del matrimonio le lleva a ser colocada por parte de su hija

como el elemento abyecto. Teresa, ante los ojos de su hija, ha traspasado los límites de la estabilidad identitaria materna. No hay espacio para que Teresa pueda ser madre y pueda disfrutar de una relación sexual sin mayor compromiso. Su atrevimiento, salir de lo aceptable, costará muy caro a Teresa pues su hija comete un crimen para supuestamente vengarse de la madre, terminando como una interna más de Capadocia (E 1.12-13).

Para la segunda y tercera temporada, la experiencia subjetiva de Teresa Lagos sufre embates mayores pues, para proteger a sus hijas, debe, paradójicamente, tanto abandonar su posición como directora del penal como renunciar a su rol de madre. A comienzos de la segunda temporada, Teresa ha perdido el optimismo inicial que le hiciera creer en el proyecto Capadocia. Ella misma afirma que la cárcel es ya “un lugar como cualquier otro”: a las presas no se les respeta ningún derecho y prima la violencia como forma de control. Con la presión de tener a su hija como una interna del penal, Teresa también enfrenta una profunda transformación que le hace abandonar su foco en lo colectivo, para dirigirse a la causa personal de cuidar, e incluso, salvar la vida de su hija (E 2.1-2.3). El catalizador principal de esta redefinición identitaria es la acusación falsa que sufre Andrea de cometer un asesinato al interior del penal (E 2.2-2.3). Lagos y su ex marido, el jefe de gobierno de la Ciudad de México, parecen haber sido despojados del poder que tenían anteriormente. Su hija se convierte en una de las muchas internas inocentes acusadas de un crimen que no cometieron, sirviendo de chivo expiatorio para que el sistema judicial justifique su legitimidad como aparato de control social.

En este sentido, la serie se convierte, como el controversial documental *Presunto culpable* (Roberto Hernández, 2008),⁸ en un documento histórico cultural que visibiliza la crisis del anquilosado y corrupto sistema judicial mexicano en el cual, la premisa de “ser culpable hasta que se demuestre lo contrario” así como otras prácticas al interior de los juzgados, producen una ansiedad institucional que da innumerables veredictos condenatorios sin que se realicen investigaciones a fondo. Además, Andrea se encuentra en peligro de muerte tras comer unos dulces envene-

⁸ Para una reflexión sobre la visión ácida propuesta por *Presunto culpable*, ver: <http://blogs.elpais.com/aguila-sol/2011/02/presunto-culpable-y-el-usted-disculpe.html>.

nados para su compañera de celda, Monserrat (Sara Maldonado) quien es la esposa de un poderoso narcotraficante, personaje antagonista de la segunda temporada (E 2.7).

De alguna manera, la posición sacrificial de Andrea, primero como chivo expiatorio de un asesinato que no cometió y después como víctima accidental de un envenenamiento, es un catalizador que lleva a su madre al límite, llegando incluso a decir frases como: “que se muera cualquiera pero no nuestra hija” (2.4).

A este respecto, y siendo un acierto narrativo y discursivo pues se profundiza el cuestionamiento de la posición de las mujeres en el texto sociocultural y político mexicano, la progresión del personaje de Teresa en relación a sus hijas como víctimas de un sistema basado en la crueldad durante la segunda y tercera temporada, avanza al paralelo de las historias de otras mujeres y de sus hijos quienes tienen que enfrentarse cotidianamente a dinámicas estructurales violentas que comodifican, sobre todo, la vida de las o los menores: son valiosos o no de acuerdo a la utilidad que representen dentro del gran proyecto moderno capitalista y neoliberal.

Como sugiere el tono crítico empleado en *Capadocia*, resulta urgente cuestionar a un sistema que por siglos no ha dudado en sacrificar a los más vulnerables, ya sea a través de la violencia estructural o la indiferencia, la exclusión, el encierro, el asesinato, entre otros métodos empleados para deshacerse de “los indeseables.” Todos los intentos de Teresa por proteger a su hija cuando tiene que llevarla al hospital tras su envenenamiento son inútiles, pues todo es un montaje para rescatar a la esposa del capo antagonista de la segunda temporada. De camino al hospital (2.7) la ambulancia y el auto donde va Teresa son emboscados, siendo Andrea secuestrada equivocadamente por los sicarios del capo. Desde ese momento, el cuerpo de Andrea, quien durante todo este tiempo está en peligro de muerte, se convierte en una moneda de cambio para el Estado, quien coloca el rescate de la joven en segundo plano, pues la prioridad gubernamental es arrestar a los narcotraficantes (E 2.8). Así, como sugiere Franco, el uso de la tecnología, pues toda la operación policiaca se basa en un calculado plan que involucra el uso de computado-

ras, aparatos de radio, sensores aéreos, entre otros aparatos, “legitima la crueldad y la violencia” (2013: 7, traducción del autor).

Desde sus pantallas, el procurador y los generales del ejército, vigilan la operación de rescate “sanitaria”, distanciada completamente del nombre, rostro y humanidad de Andrea Marín. De este modo, los ejecutores de la crueldad, en este caso el Estado, y como se ve en múltiples escenas de tortura al interior de Capadocia sobre todo en la tercera temporada, la violencia se legitima como “necesaria” y “racional”. Desde la distancia la humanidad y la culpa se desvanecen, quedando solamente cifras, números, casualidades. La violencia intrínseca a estos mecanismos biopolíticos, aparece entonces como “natural y neutra de poder” (Legg 144, traducción del autor). Desde este punto, el personaje de Teresa se desidentifica completamente de su posición oficial como directora de Capadocia, pactando directamente con el capo el rescate de su hija. La representación visual del rescate resulta relevante para mostrar la posición de Teresa, y de otras madres, frente a la crueldad inherente de las dinámicas del poder (E 2.9). Teresa es seguida por comandos especiales de la policía federal. Cuando se produce el rescate, ella tiene que cubrir el cuerpo de su hija pues se inicia un fuego cruzado entre narcotraficantes y policías quienes no dudan en sacrificarlas con tal de cumplir su cometido. En esta segunda temporada, el cuerpo físico y simbólico de Teresa se convierte en arma personal y política que visibiliza la contradictoria posición de las mujeres que son madres dentro del texto sociocultural mexicano.

Como en tantos otros casos representados en *Capadocia* durante su segunda y tercera temporadas, el Estado, que en su talante neoliberal se desidentifica como “padre proveedor” pero sí continúa como “padre autoritario”,⁹ no cubre ni se preocupa por la seguridad de los menores o jóvenes, ya que no son la prioridad. Con este gesto corporal —usando su cuerpo como escudo subvirtiendo así las metas del Estado y la policía—, Teresa evidencia la contradicción y violencia inherente del imagi-

⁹ Para una reflexión sobre cultura, patriarcado y neoliberalismo en México ver: Gómez-Gómez, C.E. (2009) Familia y cine mexicano en el marco del neoliberalismo. Estudio crítico de “Por la libre”, “Perfume de violetas”, “Amar te duele” y “Temporada de patos”, Ph.D. Diss. Ohio State University.

nario mexicano que estableciera desde la consolidación nacional el auto sacrificio materno como medio primordial para que las mujeres ejerzan su ciudadanía.

Desde el rescate de su hija, Teresa sale del tutelaje del poder institucional, lo que a su vez da una mayor complejidad al personaje pues al final decide no irse con su familia a Canadá para ayudar a escapar a una de las presas, Lorena Guerra (E 2.9 -2.11). El atrevimiento de Teresa, que en el vocabulario jurídico se define como “abuso de autoridad” le lleva a recibir una condena de 30 años de cárcel, saliendo definitivamente de los límites de la aceptabilidad (E 2.12). Al entrar en el penal como presa, Teresa solamente tiene una aliada que será Lorena Guerra. A través de esta poderosa alianza, ambas escapan del penal tras producirse un envenenamiento masivo que les da lugar para esconderse en las bolsas empleadas para transportar a los cadáveres de las presas (E 2.13). Dada la magnitud de su escape frente a las narices de la policía, el procurador de justicia (Saúl Lisazo) prefiere confirmar su muerte ante los medios, abriendo en este sentido una ventana para que ambas busquen reunirse con su familia, o de desaparecer socialmente para así proteger a su familia del mismo Estado o de grupos de poder que pueden querer dañarlos (E 2.13).

Durante la tercera temporada se intensifica el tono crítico que se introdujera en las primeras dos temporadas de la serie, sobre todo en relación al valor sacrificial de aquellos que personifican a los “desechables” o “sin espacio” para la sociedad capitalista contemporánea, tal y como muestran las distintas situaciones que representa la serie. Entre los “desechables” se encuentran niños de edades pequeñas, jóvenes y adultos víctimas de la falta de desarrollo social que los proyectos económicos neoliberales han implantado en sociedades como la mexicana del nuevo milenio. Desde el primer episodio, “El gran lamento”, se establece la situación en la que tanto Teresa como otras madres (y padres) sufrirán ante la impunidad de los poderosos ya sea en un sentido político como económico. Teresa busca recuperarse de “su propia muerte” o desaparición y la imposibilidad de establecer contacto con sus hijas durante ocho meses después de su escape (E3.1).

Al mismo tiempo, y siempre en conexión a la historia de Teresa, la serie introduce como motor de acción una tragedia que evoca en todas sus aristas a la ocurrida el 5 de junio de 2009 en la Guardería ABC ubicada en Hermosillo, Sonora, en la cual murieron 49 niños de entre 5 meses y 5 años, sin que se haya seguido una investigación que identifique y castigue a los responsables.¹⁰ En capítulos posteriores, esta situación se recrudece con la introducción de una “NiNi”,¹¹ quien desesperadamente busca entrar en una institución universitaria para labrarse un futuro, muriendo en el intento como víctima de los proyectos biopolíticos de “La Cofradía.” La tercera temporada, entonces, estará marcada por la pérdida irreparable de las generaciones más jóvenes que no tienen espacios para desarrollarse, y de sus madres, quienes luchan contra el gran monstruo que representan los intereses políticos, económicos y sociales de los grupos de poder en México.

Si bien Teresa Lagos parece estar al margen de la situación oscura de Capadocia y “La Cofradía” en los comienzos de la tercera temporada, para el tercer episodio es obligada a salir de su escondite cuando el grupo enemigo de “La Cofradía” produce en la hija menor de Teresa, Ruth (Camila Ibarra) un estado de coma que la pone en peligro de muerte, con lo que buscan que la madre regrese a Ciudad de México para sumarse a la lucha en contra de “La Cofradía” (E 3.1). Nuevamente, los cuerpos de las hijas de Teresa sirven como medios para alcanzar fines políticos que distan mucho de su bienestar personal. Los terribles métodos empleados por los enemigos de “La Cofradía,” liderados por un viejo general del régimen posrevolucionario, parecen tener el efecto esperado en Teresa quien acepta participar con tal de que su hija Ruth pueda seguir viviendo.

Uno de los personajes más interesantes que se introducen en la tercera temporada (3.5), mostrando también una movilización a los ico-

¹⁰ Ver: Gil Olmos, J. (2013), Guardería ABC. Incendio provocado para saldar una deuda de 10mmp. En *Revista Proceso*, 11 de junio, <http://www.proceso.com.mx/?p=344537>, página web consultada el 9/12/2013.

¹¹ Ver: Ordaz, D. (2013). México tiene 7 millones de “ninis”; es tercero de la OCDE. En *Aristegui Noticias*, 25 de junio, <http://aristeguinoticias.com/2506/mexico/suman-mas-de-7-millones-de-ninis-en-mexico-ocde/>, página web consultada 9/28/13.

nos de maternidad virginal en México, es Silvia (Adriana Barraza), quien establece una alianza con Teresa Lagos para luchar en contra de los planes biopolíticos de “La Cofradía”. Madre soltera de tres hijos, Silvia saldrá de los contornos tradicionales del rol materno al convertirse en activista que denuncia uno de los proyectos de control poblacional que se implementan para exterminar a “los indignos”.

Aprovechándose de la vulnerabilidad de los jóvenes sin espacio —ni trabajo ni escuela— como es la hija mayor de Silvia, a quien numerosas veces se ha negado el acceso a una educación universitaria, “La Cofradía” lanza un proyecto digital a través del cual se manipulan sentimientos de destructividad basados en el lema “Lo que te duele mátaló” con el uso de sonidos e imágenes que son “cocteles adictivos” que hacen que los jóvenes no puedan despegarse de la pantalla (E 3.5). Los resultados obtenidos con la hija de Silvia, la manifestación del odio a sí misma y al poder institucional, prueban a “La Cofradía” la efectividad de sus métodos: primero, la joven asesina con la pistola que recibe “de regalo” a un funcionario universitario supuestamente responsable de no aprobar la entrada de la chica a la universidad.

Poco después, la chica se quita la vida en pleno pasillo universitario ante los ojos de su madre. De esta manera, la muerte de la joven desencadena la posibilidad de que “La Cofradía” alcance sus propósitos: que “los indignos” se auto-erradiquen y que la total desestabilización del país justifique la entrada de “un nuevo orden” tal vez de corte fascista dadas las constantes referencias que se hacen al poder de la sangría y el franquismo.¹² A pesar de la supuesta insignificancia de Silvia y de otras madres frente al aparato que “La Cofradía” echa a andar, ellas no dudan en expresar su dolor en espacios públicos y ante los medios de comunicación, exigiendo, al mismo tiempo, se abra una línea de investigación que desenmascare al grupo que busca el exterminio de los jóvenes sin privilegio (E 3.7).

¹² Las referencias del fascismo como la plantilla sobre la cual se concebirían los proyectos de “La Cofradía” abundan. Por ejemplo, se considera que Federico Márquez es el candidato ideal no sólo por su comprobada historia de corrupción, sino porque su abuelo era un general falangista, “una máquina de matar”.

La serie *Capadocia*, en este sentido, sirve como una metáfora para la reconstrucción de la memoria histórica latinoamericana evocando “la politización del cuerpo materno” (Taylor, 1997: 182, traducción del autor) que grupos como Las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo inscribieran en el texto social al todavía reclamar los cuerpos de sus hijas e hijas desaparecidos y la pesquisa del paradero de las nietas y nietos robados por el régimen dictatorial argentino. En relación a México, la construcción de la memoria en relación a la politización del cuerpo materno tiene una connotación que incide directamente sobre el contexto del nuevo milenio plagado de casos irresueltos que demuestran la falsedad del sistema judicial mexicano y el poco valor otorgado a la vida de jóvenes, sobre todo aquellos que provengan de clases trabajadoras: basta recordar las todavía activas madres de las tantas jóvenes mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, el ya mencionado caso de la Guardería ABC (junio de 2009), el caso Heaven, ocurrido en mayo de 2013, y en el cual se ha seguido una línea de investigación de dudosa legitimidad.¹³

Sin embargo, y pesar de que Silvia logra la atención de la procuraduría de justicia, ella es también “desaparecida”, siendo torturada para morir después en una celda oscura y clandestina de la cárcel Capadocia (E 3.8). En otras palabras: el proyecto que “La Cofradía” busca llevar a cabo no tiene lugar alguno para la humanización vocalizada por Silvia, en la cual la vida de su hija tiene un peso claro, con nombre e historia.

La humanización que ella produce discursivamente con respecto a su hija dista mucho del papel de conejillo de indias que representa para el proyecto biopolítico de este grupo, el cual, curiosamente y tal como fueran las dictaduras del cono sur, se autodefine a través de un discurso y prácticas basadas en el falocentrismo. Las prácticas falocéntricas enmarcadas en la violenta historia política latinoamericana, en las que se confirma el poder masculino sobre el femenino, son “un acto de poder y disciplina, un símbolo de poder masculino, brutal, social y político y una invasión al espacio público [y privado], cuando no es completamente tomado” (Franco, 2013: 191-192, traducción del autor).

¹³ Para un seguimiento detenido del “Caso Heaven” ver las notas periodísticas compiladas en: <http://aristequinoticias.com/tag/caso-heaven-zona-rosa/>, página web consultada 10/2/13.

En *Capadocia*, abundan las referencias visuales que confirman dinámicas de violencia falocéntrica al centrar metáforas de penetración a través del uso de jeringas, pistolas, entre otros objetos. La intervención o penetración violenta a los cuerpos sirve entonces como modo de asegurar el dominio de los “feminizados”, es decir, las y los ciudadanos promedio, mayormente mestizos, que para el grupo se definen como “los indignos.” En definitiva, la tercera temporada de esta serie cuestiona profundamente las funciones de las madres dentro del texto social. Más allá de representarlas como matrices de producción y manutención del bienestar de las hijas e hijos, las madres que representa *Capadocia* reconfiguran guiones sociales que exigen el autosacrificio materno y el cumplimiento estricto de la estabilidad de género.

Tanto el personaje de Teresa Lagos, como el de Silvia, quienes además terminan por aliarse (E 3.7), son madres representadas como individuos con un alto sentido crítico, capaces de crear estrategias en contra de un sistema que históricamente les ha excluido como ciudadanas completas, produciendo así retratos complejos de la subjetividad materna en la sociedad mexicana contemporánea del nuevo milenio. Hacia el final de la serie, la lucha de Teresa evidencia la inseparable relación de lo personal con lo político (E 3.8-10). En lugar de silenciarla, como es el interés de “La Cofradía”, Teresa parece adquirir una mayor fortaleza cuando siente que “lo ha perdido todo” Primeramente intenta matar al candidato presidencial Federico Márquez que representa los intereses del corrupto grupo de poder. Tras fallar, decide entregarse a las autoridades con el apoyo de una periodista incorruptible quien, desde ese momento, ayuda a Teresa a desenmascarar las acciones ocurridas dentro de la prisión, logrando con su lucha, que combina lo político con lo personal, la caída del proyecto biopolítico de “La Cofradía” (E 3.12-3.13).

Palabras finales

La narración televisiva de las historias íntimas de mujeres a lo largo de las tres temporadas de *Capadocia* (2008-2012) construye un retrato agudo de la sociedad y de las instituciones familiares y carcelarias del conculso México del siglo XXI. En definitiva, la serie se convierte en un do-

cumento histórico cultural que, al emplear una estructura caleidoscópica, examina la interdependencia de las experiencias íntimas y socioculturales que son también permeadas por proyectos biopolíticos y económicos, impidiendo o promoviendo el acceso al poder a ciertos grupos sociales y a los individuos inscritos a los mismos.

Entre estos grupos destacan mujeres de distintas geografías del extenso mapa cultural mexicano que, en la mayor parte de los casos, tienen que negociar su rol de madres en un contexto sociohistórico marcado tanto por la violencia estructural como por la violencia intrafamiliar. *Capadocia*, que comienza siendo una utopía humanitaria para convertirse en un laboratorio biopolítico de las más altas y brutales esferas de poder, no es sino una continuidad a la crueldad naturalizada en los sectores más vulnerables de la sociedad mexicana para los que la violencia no es sólo parte de la vida, sino es la vida misma.

Ya que en México, la constitución de la subjetividad femenina dentro del texto sociocultural ha estado directamente relacionada a los discursos y prácticas de maternidad definidos desde mecanismos biopolíticos, ha interesado examinar las formas en que esta serie discurre sobre el espacio simbólico de la maternidad marcado por violentas dinámicas de exclusión que se conjugan con elementos como el género, la clase social, el nivel educativo, entre otros, pero que, dados los empalmes discursivos que caracterizan a la sociedad mexicana contemporánea, también representan transformaciones significativas que reconfiguran el silencio históricamente impuesto al género femenino.

A través de las tres temporadas de la serie, las protagonistas y otros personajes secundarios desarrollan diversas estrategias de empoderamiento para sobrevivir los embates producidos por su desventajosa posición al ser internas de un penal e intentar proteger a sus hijos e hijas de la violencia circundante.

Desidentificándose de los atributos de suavidad, pasividad y asexualidad tradicionalmente asociados a los iconos de maternidad en México, las madres de estas historias revolucionan la inmovilidad discursiva del cuerpo materno para mostrar que sus luchas personales también son luchas políticas.

Más allá de cumplir silenciosamente con su labor reproductora, siendo la “base estable” para la sociedad —misma que exige el autosa- crificio como atributo materno—, las madres de esta serie televisiva lu- chan abiertamente en contra de las fuerzas de poder que las conside- ran a ellas y a sus descendientes como piezas de ajedrez prescindibles e intercambiables.

De este modo, la serie, sin dejar de ser un éxito comercial de HBO/ Argos Producciones, contribuye a la creación de nuevos significados cul- turales, poniendo el dedo en la llaga de la glamorosa era global que se manifiesta sobre todo en espacios urbanos mexicanos, pero que, tras su fachada, se encuentra plagada de zonas oscuras e indeterminadas en las cuales el cuerpo y la vida son apenas una cifra que ha perdido sus tra- zos de humanidad.

Referencias bibliográficas

- Anderson, B. R. O. G. (1991). *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- Azaola, E. & Yacamán, C. (1996). *Las mujeres olvidadas. Un estudio sobre la situación actual de las cárceles de mujeres en la República Mexicana*. Ciudad de México: Col- mex/PIEM.
- Castillo, D. (1998). *Easy Women: Sex and Gender in Modern Mex- ican Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Blanco-Cano, R. (2010). *Cuerpos disidentes del México imaginado. Cultura, género, etnia y nación más allá del proyecto posrevolucionario*. Madrid/Frankfurt: Iberoameri- cana/Vervuert.
- Foucault, M. (2010). *The Birth of Biopolitics. Lectures at the College de France 1978-1979*. New York: Picador.
- Franco, J. (2013). *Cruel Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Hernández, R. (2009). *Presunto culpable. México: Abogados con cámara*, William and Flo- ra Hewlett Foundation.
- Ibarra, E. (Productor Ejecutivo) (2008-2012). *Capadocia. Un lugar sin perdón*. Tempora- das 1, 2 & 3 (Serie televisiva). México: HBO Latin America/Argos Producciones.
- Lamas, M. (1995). Madrecita santa. En E. Florescano (ed.), *Mitos mexicanos* (pp.173- 178). Mexico: Aguilar.
- Legg, S. (2005). *Foucault's Population Geographies: Classifications, Biopolitics and Gov- ernmental Spaces*. *Population, Space and Place*, 11, 137-156.

- Lusvarghi, L. (2012). Crimes contemporáneos. Crítica social e Neopolicial na América Latina. En Borges G. *et al.* (Orgs.), *Televisão: Formas Audiovisuais de Ficção e Documentário* (pp. 119-129). São Paulo: Instituto de Artes/Unicamp.
- Segato, R.L. (2007). El color de la cárcel en América Latina. En *Nueva Sociedad*, 208, 142-161.
- Smith. P.J. (2013). *Mexican Screen Fiction*. Cambridge: Polity.
- Taylor, D. (1997). Performing motherhood: the madres de la Plaza de Mayo. En Orleck A. Jetter A. & Taylor D. (eds.), *The politics of motherhood: activist voices from left to right* (pp.182-196). Hanover: University Press of New England.
- Thomassen, B. (2009). The uses of liminality. *International Political Anthropology*, 2.1, 5-28.

Rosana Blanco-Cano

Mexicana/Estadounidense. Doctora en estudios culturales, Tulane University, 2006. Adscrita al Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas, Trinity University. One Trinity Place, Antonio, TX, 78212, Usa. Líneas de investigación: estudios de género y sexualidad del México contemporáneo, estudios culturales del México (trans)nacional, performance, y producciones visuales de América Latina y España.
Correo electrónico: rblancoc@trinity.edu

Recepción: 01/04/14
Aprobación: 11/08/14