

**UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO**  
**FACULTAD DE JURISPRUDENCIA Y CIENCIAS SOCIALES**  
**CARRERA DE COMUNICACIÓN SOCIAL**



---

**ENTRE EL AMOR, EL PODER Y EL DINERO: LAS**  
**NARCO NOVELAS**

---

Trabajo de Investigación, previo a la obtención del Título de Licenciada en  
Comunicación Social.

Autora:

Daniela Karina Espín Vargas

Tutor:

Xavier Leonardo Brito Alvarado

Ambato-Ecuador

2021

## **APROBACIÓN DEL TUTOR**

Que la señorita Daniela Karina Espín Vargas portadora de la cédula 1804752382, habilitada para obtener el título de tercer nivel, ha concluido su trabajo de titulación, Modalidad de PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, sobre el tema “ENTRE EL AMOR, EL PODER Y EL DINERO. LAS NARCO NOVELAS”, previó a la obtención del título de licenciada en Comunicación Social, por lo que, en calidad de Tutor del Trabajo de Titulación, certificado de la autenticidad del PROYECTO DE INVESTIGACIÓN, y haberle orientado durante todo el proceso.

Ambato, 20 de julio de 2021



Firmado electrónicamente por:  
**LEONARDO XAVIER BRITO ALVARADO**

Xavier Brito Alvarado

C.I. 0702513771 TUTOR

## **AUTORÍA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN**

Yo, Daniela Karina Espín Vargas en calidad de autor del trabajo de investigación o tesis realizada sobre “ENTRE EL AMOR, EL PODER Y EL DINERO: LAS NARCO NOVELAS”, por la presente autorizo a la UNIVERSIDAD TÉCNICA DE AMBATO, hacer uso de todos los contenidos que me pertenecen o de parte de los que contiene esta obra, con fines estrictamente académicos o de investigación. Los derechos que como autor me corresponden, con excepción de la presente autorización, seguirán vigentes a mi favor, de conformidad con lo establecido en los artículos 5, 6, 8; 19 y demás pertinentes de la ley de Propiedad Intelectual y su reglamento.

Ambato, 20 de julio de 2021



**AUTORA**

Daniela Karina Espín Vargas  
1804752382

## **DERECHOS DE AUTOR**

Autorizo a la Universidad Técnica de Ambato para que haga uso de esta tesis o parte de ella, documento disponible para su lectura, consulta y procesos de investigación, según las normas de la Institución.

Cedo los derechos en línea patrimoniales de mi tesis, con fines de difusión pública, además apruebo la reproducción de esta tesis dentro de las regulaciones de la Universidad, siempre y cuando esta reproducción no suponga una ganancia económica y se realice respetando mis derechos de autor.

Ambato, 20 de julio del 2020



AUTORA

Daniela Karina Espín Vargas  
1804752382

## **APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO**

Los miembros del tribunal de Grado APRUEBAN el Trabajo de Investigación sobre el tema: “ENTRE EL AMOR, EL PODER Y EL DINERO: LAS NARCO NOVELAS”, presentado por la Srta. Daniela Karina Espín Vargas, de conformidad con el Reglamento de Graduación para obtener el Título de Tercer Nivel de la U.T.A.

Ambato, ..... 2021

Para constancia firman

.....  
PRESIDENTE

.....  
Miembro del tribunal

.....  
Miembro del tribunal

## **DEDICATORIA**

Existen dos mujeres a las que siempre dedicaré todo lo bueno de mí, mi madre Raquel Vargas y mi hermana Victoria Espín, no me alcanzaran las líneas, las horas y la vida misma para expresar todo el amor y gratitud que siento hacia ellas.

Quisiera que nadie se quede fuera de este texto mi familia, amigas, compañeros de clase y todos aquellos seres de luz que me acompañaron en este hermoso camino no solo como profesional sino también como ser humano.

Deseo con todo el corazón que miles de textos así, sean escritos con la misma dicha y felicidad con la que hoy yo redacto el mío.

Gracias

## **AGRADECIMIENTO**

A Dios, porque he sentido su amor en todo momento.

A mi tutor, Xavier Brito Alvarado por instruirme desde el primer día de universidad, por sus consejos no solo académicos sino también de vida, por su infinita paciencia y por el orgullo que siento de ser alumna y amiga.

A la Universidad Técnica de Ambato, por los conocimientos impartidos durante este proceso de alcanzar mis metas profesionales y por supuesto a todos mis maestros por las risas, lágrimas y todo lo compartido, Gracias.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

|                                                            |             |
|------------------------------------------------------------|-------------|
| <b>PORTADA</b>                                             | <b>i</b>    |
| <b>APROBACIÓN DE TUTOR</b>                                 | <b>ii</b>   |
| <b>AUTORÍA DEL TRABAJO DE TITULACIÓN</b>                   | <b>iii</b>  |
| <b>DERECHOS DE AUTOR</b>                                   | <b>iv</b>   |
| <b>APROBACIÓN DEL TRIBUNAL DE GRADO</b>                    | <b>v</b>    |
| <b>DEDICATORIA</b>                                         | <b>vi</b>   |
| <b>AGRADECIMIENTO</b>                                      | <b>vii</b>  |
| <b>ÍNDICE DE CONTENIDOS</b>                                | <b>viii</b> |
| <b>ÍNDICE DE FIGURAS</b>                                   | <b>x</b>    |
| <b>ÍNDICE DE TABLAS</b>                                    | <b>x</b>    |
| <b>RESUMEN EJECUTIVO</b>                                   | <b>xi</b>   |
| <b>ABSTRACT</b>                                            | <b>xi</b>   |
| <b>CAPÍTULO I</b>                                          | <b>1</b>    |
| <b>1.2 Problematización del fenómeno de estudio</b>        | <b>1</b>    |
| <b>Objetivos Objetivo General:</b>                         | <b>2</b>    |
| <b>Objetivos Específicos</b>                               | <b>2</b>    |
| <b>1.5 El melodrama como eje del debate comunicacional</b> | <b>16</b>   |
| <b>1. 6 Más allá de la etimología</b>                      | <b>20</b>   |
| <b>1.7 Pensar la telenovela</b>                            | <b>25</b>   |
| <b>1.8 Pedagogía de la telenovela</b>                      | <b>31</b>   |
| <b>1.10 La narco literatura</b>                            | <b>39</b>   |
| <b>1.11 La narcotelenovela</b>                             | <b>41</b>   |
| <b>CAPÍTULO II</b>                                         | <b>48</b>   |

|                                                |           |
|------------------------------------------------|-----------|
| <b>2.1 Sobre el proceso de investigación</b>   | <b>48</b> |
| <b>2.2 Enfoque</b>                             | <b>49</b> |
| <b>CAPÍTULO III</b>                            | <b>51</b> |
| <b>3.1 Ficha técnica</b>                       | <b>51</b> |
| <b>3.2 Construcción del análisis</b>           | <b>53</b> |
| <b>Características físicas</b>                 | <b>55</b> |
| <b>Edad</b>                                    | <b>57</b> |
| <b>Clase social</b>                            | <b>58</b> |
| <b>Características psicológicas y morales</b>  | <b>59</b> |
| <b>Los motivos del ingreso al narcotráfico</b> | <b>61</b> |
| <b>CAPÍTULO IV</b>                             | <b>65</b> |
| <b>CONCLUSIONES</b>                            | <b>65</b> |
| <b>BIBLIOGRAFÍA</b>                            | <b>67</b> |

## ÍNDICE DE TABLAS

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| Tabla 1. Antecedentes investigativos                       | 3  |
| Tabla 2. Producciones representativas de las narco novelas | 36 |
| Tabla 3. Premios India Catalina                            | 45 |
| Tabla 4. Motivos de ingreso al<br>narcotráfico             | 55 |
| Tabla 5. Consecuencias en los<br>personajes                | 55 |
| Tabla 6. Análisis del personaje principal                  | 56 |

## ÍNDICE DE FIGURAS

|                                                               |    |
|---------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1: Interior de la finca de los Beltran Leyva           | 28 |
| Figura 2: Dinero incautado a Joaquín “El chapo” Guzmán        | 28 |
| Figura 3: Joyas de Arturo Guzmán Decena, <i>Z-1</i>           | 29 |
| Figura 4: Portada “Sin Tetas no hay Paraíso”                  | 45 |
| Figura 5: Afiche telenovela “Sin Tetas no hay Paraíso”        | 47 |
| Figura 6: Representación de la belleza en las narco novelas   | 48 |
| Figura 7: Operaciones Estéticas de los personajes             | 50 |
| Figura 8: Representación de la edad de los personajes         | 51 |
| Figura 9: Descripción de edad y contextura en la prostitución | 51 |

## RESUMEN EJECUTIVO

Debido al gran éxito que han tenido las producciones de telenovelas con contenidos relacionados al narcotráfico y la prostitución, el presente trabajo de investigación tiene como objetivo general cartografiar teóricamente a las narco novelas como un discurso estético y melodramático de la violencia latinoamericana; para el efecto, se considera como antecedentes investigativos nacionales e internaciones trabajos de análisis de las narconovelas en relación a varios aspectos, que giran en torno a la narrativa de éstas, además para fundamentar teóricamente y conceptualizar definiciones se acudió a fuentes bibliográficas y artículos académicos recientes. La metodología utilizada corresponde a una revisión teórica desde la comunicación y las ciencias sociales de la narconovela “Sin tetas no hay paraíso”; con un abordaje crítico de las construcciones melodramáticas y estéticas sobre la cultura del narcotráfico, en tal virtud, mediante un enfoque cualitativo la autora cimienta su análisis de la narconovela seleccionada por su contenido relacionado al narcotráfico y el rol de la mujer en esta narconovela. Se concluye que la narconovela es una representación de ficción que en la mayoría de los casos fomenta los estereotipos femeninos, hace uso del lenguaje inapropiado y violencia exponiendo las realidades sociales, culturales y políticas de los países, en el análisis de la novela “Sin tetas no hay paraíso” se identifica además un discurso ético sobre las consecuencias de pertenecer al mundo del narcotráfico.

***Palabras clave:*** Narconovela, melodrama, género, televisión.

## ABSTRACT

Due to the great success of telenovela productions with contents related to drug trafficking and prostitution, the general objective of this research work is to theoretically map narco soap operas as an aesthetic and melodramatic discourse of Latin American violence; For this purpose, it is considered as national and international investigative antecedents works of analysis of narco soap operas in relation to various aspects that revolve around their narrative, in addition to theoretically substantiate and conceptualize definitions, bibliographic sources and recent academic articles were used. The methodology used corresponds to a theoretical review from the communication and social sciences of the narco soap opera “Without boobs there is no paradise”; With a critical approach to the melodramatic and aesthetic constructions on the culture of drug trafficking, in such virtue, through a qualitative approach, the author establishes her analysis of the narco-soap opera selected for its content related to drug trafficking and the role of women in this narco-soap opera. It is concluded that the narco soap opera is a fictional representation that in most cases encourages female stereotypes, makes use of inappropriate language and violence, exposing the social, cultural, and political realities of the countries, in the analysis of the novel "Without tits There is no paradise” also identifies an ethical discourse on the consequences of belonging to the world of drug trafficking.

**Keywords:** Narco soap opera, melodrama

# CAPÍTULO I

## EL MARCO TEÓRICO

**1.1 Tema:** "Entre el amor, el poder y el dinero. Las narco novelas"

### **1.2 Problematicación del fenómeno de estudio**

Sobre la telenovela se puede plantear amplios criterios, desde su sobrevaloración como referente de conductas sociales, hasta el hecho de intentar marginarla del debate académico. Sin embargo, se ha convertido en el producto televisivo más representativo de Latinoamérica, en ella confluyen diversos tipos de industrias culturales como: la música y el teatro, dando lugar a un complejo entramado cultural, que garantiza un mercado de televidentes. Desde una mirada conceptual de la comunicación, que incluye visiones antropológicas, sociológicas y de los estudios culturales, este trabajo plantea una postura que identifica a la telenovela como una “batalla cultural” sobre el reconocimiento de la diversidad de relatos en los que diseñamos un “nosotros” y nos entendemos como parte de una estructura social.

En este sentido, la telenovela es una narración moderna de quienes somos, educa respecto a los dilemas morales del pueblo y aporta los lineamientos de reconocimiento y aceptación del mundo, esto ha permitido incluir en los imaginarios populares el conocimiento reservado para los sectores letrados, trastocando los límites que el principio de realidad impone en la vida social.

Desde inicios del siglo XXI el tráfico de drogas no solo ha impregnado la cotidianidad de muchos países latinoamericanos, sino, también, las narrativas televisivas en especial la telenovela que ha sucumbido a la tentación de considerar al narcotráfico.

El éxito de las narco telenovelas ha sido fuente de críticas, entre las más recurrentes: los narcotraficantes se convierten en víctimas del sistema político, olvidando los problemas que ocasionan. La idealización de estas producciones se basa en mostrar la vida íntima y exitosa de los narcotraficantes, la seducción de mujeres bellas que son expuestas como una mercancía más, el poder de mandar a un ejército de sujetos, capaces de hacer cualquier cosa, para satisfacer al líder narco.

La narco novela es una sintaxis audiovisual marcada por un melodrama de historias matizadas por la ficción, que muestran las profundas divisiones políticas y económicas de muchos países de Latinoamérica. México y, de manera especial, Colombia han trazado las narrativas de la narco telenovela, no en vano son los dos países más afectados por este delito. La presencia de una estética de abundancia arquitectónica, ostentosa y lujosa refleja la vida de los narcotraficantes, conformando una narco-estética. Como lo ha descrito el escritor colombiano Héctor Abad Faciolince. El éxito de estas producciones de narco telenovelas radica en los relatos noticiosos que versan sobre muertes, asaltos, corrupción, malos y vagos políticos; lo cual seduce al público por que muestra la violencia apreciada desde la lejanía de la televisión.

### **Objetivos Objetivo General:**

Cartografiar teóricamente a las narconovelas como un discurso estético y melodramático de la violencia latinoamericana.

### **Objetivos Específicos**

1. Reflexionar a la telenovela como un discurso melodramático y estético latinoamericano.
2. Describir las narrativas mediáticas de la narco novela como estéticas discursivas.
3. Analizar los discursos de género y fantasioso de las narco novelas.

### **Antecedentes investigativos**

La telenovela no es un objeto de estudio nuevo dentro del campo epistemológico de la comunicación, desde finales de la década de los setenta comenzó su foco de atención, sin dudas, los trabajos de Jesús Martín-Barbero, Carlos Monsiváis, Oscar Landi, por mencionar algunos autores, han trazado el camino teórico y metodológico de investigar a la telenovela. Hoy resulta interesante, que en el estudio de la telenovela han dado un giro y extendido al campo de los estudios culturales y la sociología cultura, fuertemente influenciados en los estudios de la recepción y en la antropología simbólica.

Al ser una tesis que se enfoca al contexto ecuatoriano y latinoamericano, la búsqueda de antecedentes investigativos se ha limitado a la región; y los criterios de selección de los trabajos se han concentrado a tesis de maestría y doctorado, sin dejar de lado tesis de pregrado. Para una lectura más ágil y comprensible se ha realizado el siguiente cuadro:

*Tabla 1. Antecedentes investigativos*

| Autor                 | Nombre de tesis                              | Universidad                              | Link                                                                            | Resumen <sup>1</sup>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-----------------------|----------------------------------------------|------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Mirian Amagua Simbaña | La religión en la narconovela. 2015 Maestría | Universidad Andina Simón Bolívar-Ecuador | <a href="http://hdl.handle.net/10644/4662">http://hdl.handle.net/10644/4662</a> | En este trabajo se enfoca en un aspecto presente en la mayoría de narconovelas: la religión -con su carga ritualista y simbólica- representada fuera de los convencionalismos que recrean los melodramas. La narconovela establece un nexo religión-violencia- narcotráfico, como parte de su narrativa; como una forma de religiosidad |

El resumen es una cita textual, que permitió apuntar la selección de los trabajos citados.

|  |  |  |  |                                                                                                      |
|--|--|--|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |  | popular ligada al catolicismo pero adaptada a una realidad en la que prima la violencia y la muerte. |
|--|--|--|--|------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                               |                                                                                                                                            |                                                 |                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|-------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>María Dolores Ordóñez,</p> | <p>Las “narco telenovelas” colombianas y su papel en la construcción discursiva sobre el narcotráfico en América Latina. 2012 Maestría</p> | <p>Universidad Andina Simón Bolívar-Ecuador</p> | <p><a href="http://hdl.handle.net/10644/3033">http://hdl.handle.net/10644/3033</a></p> | <p>En la América Latina contemporánea, la herencia de las formas coloniales del poder ha perpetuado un régimen de dominación a través de un sistema jerarquizado que ha operado desde la fuerza legítima del Estado, con la aparición de los regímenes republicanos. La entrada en la modernidad ha acarreado para nuestro continente la agudización de las inequidades, lo que inevitablemente ha desembocado, desde los años 1960 en una serie de conflictos internos, guerrillas y gobiernos dictatoriales.</p> |
|-------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                 |                                                                                                                                    |                                                   |                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Claudia Rebeca Hernández</p> | <p>La “narcov-novela” y su papel en la construcción discursiva sobre el rol de la mujer en esa sociedad.<br/>2015<br/>Maestría</p> | <p>Universida d Andina Simón Bolívar- Ecuador</p> | <p><a href="http://hdl.handle.net/10644/4525">http://hdl.handle.net/10644/4525</a></p> | <p>En las dos últimas décadas, en algunos países, se han desarrollado procesos identificados con la construcción de lo que se ha llamado políticas post neoliberales en lo económico y post liberales en lo político; así también hace frente a una serie de problemas de</p> |
|---------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|  |  |  |  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|--|--|--|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |  | <p>naturaleza transnacional que se presentan en la región, como la trata de personas, delincuencia organizada, el narcotráfico, etc. Omar Rincón señala que para millares de campesinos la única posibilidad de acceder a las promesas de la modernidad como son el progreso, superación de la pobreza y movilidad social ha significado la vinculación con el narcotráfico.</p> |
|--|--|--|--|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                                 |                                                                                                                                                                |                                           |                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                    |
|---------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Adriana Guzmán Suaza</p>     | <p>Femenino / Masculino una concepción vista a través del lenguaje en la telenovela las muñecas de la mafia.</p> <p>2016</p> <p>Maestría</p>                   | <p>Universidad tecnológica de Pereira</p> | <p><a href="http://hdl.handle.net/11059/7166">http://hdl.handle.net/11059/7166</a></p> | <p>Para comprender la sociedad contemporánea es importante observar su consumo cultural, dado que, la apropiación y los usos de los productos, se convierten en actos simbólicos que se van adheriendo a los comportamientos de los individuos en la sociedad.</p> |
| <p>Juliana Echeverry Ruano.</p> | <p>Representaciones de clase en la telenovela colombiana "Yo soy Betty, la fea" (1999): reconstrucciones de un espacio social.</p> <p>2014</p> <p>Maestría</p> | <p>FLACSO Ecuador</p>                     | <p><a href="http://hdl.handle.net/10469/7720">http://hdl.handle.net/10469/7720</a></p> | <p>la telenovela Yo soy Betty, la fea (1999), cuya principal característica es la de poner en escena una Colombia "diversa" (hombres, mujeres, gays, de distintos niveles educativos, de distintas clases sociales, procedentes de</p>                             |

|  |  |  |  |                                                                                                                                                                                       |
|--|--|--|--|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|  |  |  |  | varias regiones del país, entre otras variables de diferenciación) y una Colombia urbana, con un especial acento en al espacio laboral como lugar de interacción de dicha diversidad. |
|--|--|--|--|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                             |                                                                                                                                                               |                                       |                                                                                                      |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                      |
|-----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Anguley Isaza Urrego</p> | <p>Nación e Identidad: Reinención del Museo Nacional de Colombia frente a un país pluriétnico y multicultural. Dos casos de estudio<br/>2016<br/>Maestría</p> | <p>Universidad Jorge Tadeo Lozano</p> | <p><a href="http://hdl.handle.net/20.500.12010/7285">http://hdl.handle.net/20.500.12010/7285</a></p> | <p>Este análisis de las exposiciones Magdalena Navegando por una Nación (2008) y Un País de Telenovela (2009), las cuales buscaron atender los lineamientos del Plan Decenal en cuanto a la vinculación de diferentes relatos de nación, e impactaron con particulares narraciones y estrategias la búsqueda del Museo por renovarse y ser pertinente para el contexto del país.</p> |
|-----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                          |                                                                                                                            |                                          |                                                                                               |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Giuliana Cassano Iturri. | NATACHA: de la domesticidad a la agencia femenina. Representaciones de lo femenino en la telenovela peruana. 2014 Maestría | Pontificia Universidad Católica del Perú | <a href="http://hdl.handle.net/20.500.12404/5664">http://hdl.handle.net/20.500.12404/5664</a> | <p>En esta investigación planteo que la telenovela es un espacio de representación social de lo femenino, y me propongo identificar y analizar las representaciones de género femeninas – peruanas- que nos presentan los personajes femeninos desarrollados en las ficciones Natacha (1970) y Yo no me llamo Natacha (2010) realizadas en el Perú, además de develar sus variaciones y constantes. Justifico este trabajo a partir de entender la telenovela como un producto cultural complejo en el que converge la industria, las localidades, las representaciones que propone y las subjetividades de sus audiencias.</p> |
|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|
|  |  |  |  |  |
|--|--|--|--|--|

|                                  |                                                                                                                                                                   |                                        |                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |
|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Ana Bertha Uribe Alvarado</p> | <p>Re-imaginando México con la telenovela. Recepción cultural de telenovelas por inmigrantes mexicanos residentes en Los Ángeles, Ca. 2003<br/>Tesis doctoral</p> | <p>El Colegio de la Frontera Norte</p> | <p><a href="https://www.colef.mx/posgrado">https://www.colef.mx/posgrado</a></p> | <p>El trabajo que presentamos ahora, busca de alguna manera atender este asunto. Partimos del supuesto que la recepción de las telenovelas como práctica social y ritual cotidiano, es un alimento cultural de los mexicanos con su nación imaginada. Al respecto, las preguntas siguientes orientan este trabajo de tesis son: ¿Cuál es la relación de los emigrantes de origen mexicano en Los Ángeles, mantienen con las telenovelas mexicanas transmitidas a través de las redes televisivas hispanas en Estados Unidos?</p> |
|----------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                       |                                                                                         |                      |                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Sandra Vallejo Barón. | Telenovelas y mujer: la sustitución de las emociones<br>Pregado<br>Universidad de Chile | Universidad de Chile | <a href="http://repositorio.uchile.cl">http://repositorio.uchile.cl</a> | ¿Cuánto puede haber tras una telenovela?. Una de las principales fuentes de ingresos de los canales de televisión, enganche estratégico para el noticiero central, que a su vez marca la línea editorial de los mismos, y dicta la agenda de los temas de interés para la nación. |
|-----------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

|                               |                                                                                                                                                                                    |                             |                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Esteban Alvarado Vera.</p> | <p>La política en la ficción melodramática durante la transición chilena a la democracia. El caso de las telenovelas Volver a Empezar y Sucupira. Pregado Universidad de Chile</p> | <p>Universidad de Chile</p> | <p><a href="http://repositorio.uchile.cl">http://repositorio.uchile.cl</a></p> | <p>Este estudio analiza de qué manera aparece en pantalla -en específico en la ficción melodramática- la política en Chile durante el periodo de la transición chilena a la democracia. Se trata de una investigación que a través de una discusión teórica sobre el melodrama y la telenovela, entendidos como expresiones de la cultura popular, que permite apreciar a este tipo de producciones como forma de ver la realidad nacional del periodo señalado. Se toman como caso de estudio las telenovelas Volver a Empezar (1991) y Sucupira (1996).</p> |
|-------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|--------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## 1.5 El melodrama como eje del debate comunicacional

El público de ese «arte nómada y plebeyo» que es el cine será en sus inicios el del circo y la barraca de feria. La pasión que las masas sintieron por el cine tuvo su anclaje más profundo en la secreta irrigación de identidad que allí se producía.

Martín-Barbero (1992).

Pensar el melodrama en América Latina implica despojarlo de insinuaciones académicas que lo han colocado como algo marginal para el debate, un espacio destinado a las mujeres para que puedan olvidar sus agobiantes cotidianidades o un producto cultural carente de sentidos para las clases ilustradas, en el sentido argumentado por Theodor Adorno y Max Horkheimer.

Cualquiera sea la mirada sobre el melodrama, este posee un vínculo histórico con la región, que va más allá de las estéticas y se coloca en las esferas históricas, políticas y sociales de la constitución de los Estados latinoamericanos modernos. La modernidad en América Latina ha estado anunciada desde una mirada letrada, o como lo anunció Ángel Rama (1993) en la “La ciudad letrada”, pero también ha coexistido otros discursos sobre la modernidad, los cuales han sido expuestos por Jesús Martín-Barbero, Hermann Herlhinghaus, entre otros, esa modernidad nacida desde los relatos de las industrias culturales, de manera particular las nacidas de la radio y del cine. “Las mayorías nacionales en América Latina están accediendo a la modernidad no de la mano del libro, sino de las tecnologías y los formatos de la imagen audiovisual” (Martín-Barbero, 1998, p. 14).

Para Herlinghaus (2002) la constitución de los Estados latinoamericanos se ha formado a partir de la creación discursiva melodramática donde se han articulan sentimientos, pensamientos y vivencias, formándose una “imaginación moderna” que experimentaron “y las experimentan” como la expresión de reconocimiento cultural propio. “América Latina se nos aparece siempre inscrita y contada y narrada —en sus

trayectorias, como señala Jorge Larraín (1998)— por medio de imaginarios heterogéneos muy dependientes de los marcos y contextos en que tiene lugar” (Salinas, 2010, p. 34).

Rossana Reguillo (2000) ubica al melodrama en América Latina desde la constitución de un relato necesario para contar, reconocer y reflexionar las diversas formas de pertenecer y tener una matriz narrativa cultural de latinoamericano. Por ello, el melodrama es una escena donde se concretan diversas tensiones entre los sujetos de una modernidad latinoamericana letrada racionalista, única y dual (razón/pasión) y una modernidad periférica de estructuras informales que desplazan estas ideas racionalistas y se ubican en narraciones populares. De manera, los sujetos latinoamericanos aparecen unificadas discursividades que intentan normalizar y disciplinar las formas de pensar.

La narrativa melodramática, cristalizada en diferentes géneros y soportes, por ejemplo, el cine, la radionovela, el bolero, se convirtió en el reflejo de una época y de una sensibilidad, al tiempo en que los latinoamericanos fueron inventados por el mismo melodrama. Esta forma de relato logró abolir la frontera entre lo real y lo representado. El melodrama se convirtió en escritura de lo real, en visión del mundo y en el abrevadero de las grandes verdades para amplios sectores de la población que interpretaron y fueron interpretados en la narrativa melodramática que más que un género se convirtió en matriz cultural (Reguillo, 2000, p 59).

El melodrama, como género, permite orientarnos con una serie de valores sociales, políticos que determinan una forma de apropiarnos del mundo en que vivimos. Así los discursos provenientes del melodrama se enfocan en establecer un equilibrio, social de mostrar que la vida es un juego donde los pecados, los amores, las disputas, y la felicidad son parte de nuestras cotidianidades. “Siempre tiene que haber algún sacrificio por los pecados o las desmesuras cometidos” (Monsiváis,2005, p. 12).

Siguiendo las ideas de Monsiváis (2000) se pueden establecer los siguientes: a)

la creación de un televidente pasivo; b) los prejuicios conservadores como la moral a seguir; c) el consumo y los gustos de las élites como parte de la cultura nacional, que dan paso a conmemorar las fantasías de las clases populares; d) las ciudades como centro de la modernidad latinoamericana; e) el tiempo libre sumiso a la pantalla, especialmente, de la televisión y; f) los discursos melodramáticos pasan a ser esfera pública.

El melodrama, de esta forma, se constituye en un contrapeso no solo estético, sino político de las clases populares que reclaman estos discursos como una expresión de “rebeldía” frente a los gustos culturales de las élites que se han impuesto como las únicas formas válidas dentro de las naciones. Por ello, “el melodrama como vertebración de cualquier tema, conjugando la impotencia social y las aspiraciones heroicas, interpelando lo popular desde el entendimiento familiar de la realidad” (Martín-Barbero, 2003, p. 182).

De esta manera, el melodrama se ha convertido en un generador de espacios para el debate social, una forma de encuentro de las hablas, de las experiencias y de los sentimientos populares. Su importancia radica en que forma un tejido argumental donde el espectador ve en el melodrama al equivalente de un hecho turístico: existe esta telenovela donde los personajes aún disponen de tiempo que dedicar a su vida privada” (Monsiváis, 2002, p121).

Martín-Barbero (1992) sostiene que el melodrama es un espectáculo popular “que es mucho menos y mucho más que el teatro”, dado a que recaen sobre diversas tradiciones teatrales, los espectáculos orales, las ferias y las tradiciones de la literatura latinoamericana. Estas miradas permiten ubicar al melodrama en las esferas de los discursos no dominantes, por fuera de las élites académicas y políticas, por tanto, exige reflexionarlo como una condición de subversión cultural que, desde el teatro callejero, la fiesta como acto de protesta, las novelas épicas y románticas permitieron encontrar un

espacio de imaginación y liberador para las clases oprimidas, especialmente para las mujeres, y de ahí configurándose como una maquinaria narrativa de contar nuestras cotidianidades.

El melodrama funciona como un articulador discursivos de unos sujetos, sus relaciones con y en contra de unas instituciones estatales, por medio de un contexto representacional audiovisual “a la manera de una formación que postula un tipo de “orden” (o desorden) de lo social, cultural y político en la actualidad de nuestras naciones. Lo melodramático entendido como una expresión cultural que permite representarnos y comunicarnos en una cultura cotidiana de masas y no solo como un conjunto de características fijas, convencionalizadas y genéricas” (Salinas, 2014, p.7).

Así, el melodrama es una representación, que forma parte de la expresión de un sistema social, donde se encuentran de forma democrática “lo tradicional”, “lo local” y “lo global” que Néstor García Canclini (2001) lo ha descrito como un reconocimiento social, histórico y político latinoamericano. Este encuentro ha conjugado, adoptar hábitos, gustos y convivencias, alrededor de verbos que la población utilizó para para su reconocimiento cultural y con ello realizar una transformación de los pueblos que intenta aprender de sus errores y proyectarse al futuro.

El melodrama latinoamericano se ha enfocado en la búsqueda de una heterogeneidad para dar una respuesta a otra modernidad. es una matriz para la imaginación teatral y narrativa tendiente a producir un sentido comunicativo de las experiencias cotidianas individuales y colectivas que funcionan como un conector para pensar y reconocerse como parte de una sociedad, articulando la historia anacrónica de los relatos que poseen una capacidad transgresora, donde los imaginarios se hacen presentes convirtiéndolo en un escenario discursivo y narrativo para un enfrentamiento simbólico con la modernidad (Brito, Capito, 2019, p. 198).

Por consiguiente, el relato melodramático en la región ha operado, y lo continúa haciendo, desde una “nacionalización de las masas” Martín-Barbero (1998), y coloca en iguales de condiciones políticas y culturales a la “cultura popular”, que posee una gran carga de excesos del melodrama, y los relatos seriados de la “cultura de masas” que absorbe esta tradición melodramática.

El melodrama se ha convertido en una reflexión teórica y una herramienta metodológica, donde los campos de pensar a la comunicación se abren para visibilizar los problemas sociales, que su primer momento, el melodrama abusó de las historias de pobreza, la delincuencia, la ambición, la sexual, hoy otros temas han salido a la luz, brindando nuevos enfoques de investigación y del pensar a la comunicación.

### **1. 6 Más allá de la etimología**

Como un subgénero del drama, el melodrama tiene su punto de partida en el siglo XVIII en Francia, el cual posee una fuerte influencia de las entonaciones musicales de origen sentimental y provenzal que se alterna en un juego rítmico con los sentimientos de las masas populares desde la presencia de discursos como: lo cómico, lo trágico, la alegría y la tristeza burguesa y popular se entremezclan.

Históricamente ha sido colocado como una expresión de los femenino, una mirada del mundo desde las emociones son la forma de interpretar al mundo. El crítico literario Peter Brooks en el libro “*The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*” (1976), fue quien se acercó a una teorización social del melodrama. Para Brooks el melodrama se remonta a Francia en el siglo XVIII, aunque en la obra inglesa “*A Tale of Mystery*”, atribuida a Thomas Holcroft fue clave para su desarrollo cultural y base de la obra francesa “*Coelina: ou l'enfant du mystère*” del dramaturgo René Charles Guilbert Pixérécourt (1800).

Desde la teoría literaria se llama melodrama, a un espectáculo teatral y musical popular; aunque no puede ser considerado como teatro, en sus inicios, dado a que no tenía una estructura teatral, sino más cercano a los espectáculos de feria y con los temas de los relatos que vienen de la literatura oral, aquí se ubican los cuentos populares, las leyendas, el relato de misterios, entre otras expresiones populares.

Desde 1790 se va a llamar melodrama, especialmente en Francia e Inglaterra, a un espectáculo popular que es mucho menos y mucho más que teatro. Porque lo que ahí se llega y toma la forma-teatro más que con una tradición estrictamente teatral tiene que ver las formas y modos de los espectáculos de feria y con los temas de los relatos que vienen de la literatura oral, en especial con los cuentos de miedo y de misterio, con relatos del terror (Martín-Barbero, 2003, p. 151).

En América Latina el pionero en teorizar al melodrama como fuente social e histórica fue el escritor cubano Alejandro Carpentier para quien:

Vivimos en época de melodrama que, gracias a la prensa, a los medios de comunicación de masas, a la rapidez y universalidad de la información, cobran en este siglo, unas proposiciones que jamás habrían alcanzado en el siglo pasado [...] Pero, viendo cómo vivimos en pleno melodrama –ya que el melodrama es nuestro alimento cotidiano- he llegado a preguntarme muchas veces si nuestro miedo al melodrama (Carpentier, 1981, pp. 25-26).

De esta forma, el melodrama ha creado una idea de pertenencia cultural, de lo latinoamericano. “Lo melodramático, en tanto estrategia de narración -como una manera de contar-nos-, movilizará un conjunto de experiencias hechas de una materialidad particular: las escenas de la vida cotidiana, territorio en el que habita el sentido común de una sociedad” (Salinas, Stange, 2015, p.166). Su éxito se sienta sobre sus diversas formas de narratividad de la cotidianidad que ha podido conjugar expresiones culturales.

[...] Ha contribuido, en escala mayor, a relacionar las experiencias e

identidades culturales con una liberación de los sentimientos y lenguajes corporales como formas de búsqueda de identidades modernas. Esa otredad se refiere al descentramiento del nexo entre individualidad y desencantamiento, el cual ha sido un eje de los modernismos de los centros (Herlinghaus, 2017, p. 5).

A principios del siglo XIX. La industrialización de las imprentas y la opularización del folletín, especialmente en Argentina, promovió la lectura de novelas e historias, creando una nueva narrativa popular muy cercana a las vivencias sociales.

El folletín nace a caballo entre el periodismo –que impone el modo industrial a la producción literaria, una relación asalariada al escrito y unos circuitos comerciales de distribución y venta de los textos- y la literatura, que inaugura una nueva relación del lector con la escritura, un nuevo público lector, una nueva forma de lectura que ya no es la popular-tradicional pero tampoco la culta y unos nuevos dispositivos de narración: los episodios y las serie (Martín-Barbero, 1992, p.51).

El folletín no posee una estructura semántica similar a la novela, en sí es un relato sobre la vida de un superhéroe popular, la utilización de estilos literarios y periodísticos son sus características principales. Entre las temáticas más abordadas, según Beatriz Sarlo (2011), se encuentran los relatos femeninos y juveniles.

El melodrama puede ser interpretado como drama de iniciación femenina en la sociedad (pequeña) burguesa. La protagonista se resiste al seductor de clases sociales más altas, y de esta manera se reconoce como mujer, se desprende del padre (para más tarde reconciliarse con él desde su posición social reafirmada), y finalmente se hace feliz con el hombre de su elección y de clase. El maravilloso cumplimiento del deseo establece una identidad entre emoción y moral en vista de la carencia de esta en la sociedad real [...] Pero un melodrama no debe tener necesariamente un final feliz, siempre se reserva la posibilidad de la locura (Rowolt, citado por Herlinghaus, 2002, p. 28).

Para Monsiváis (2002) desde el siglo XIX el melodrama se convirtió en una

forma discursiva de la política y comunicacional que trastocan, las formas de pensar a la sociedad, por tanto, su esfera ha traspasado de lo romántico a la política que exige ubicar al melodrama por fuera de las miradas reduccionistas y unidireccionales.

Este giro argumentativo parte de la coyuntura que, en América Latina, desde el siglo XIX, los discursos culturales: religiosos, políticos e históricos asumieron relatos melodramáticos como una forma pedagógica para comprender nuestras cotidianidades.

Sin embargo, el primero en encontrar un vínculo político del melodrama fue Antonio Gramsci quien lo pensó como concepto para entender los avatares histórico-culturales de la modernidad. Gramsci, propone una cultura popular dominada por una cultura que construye una matriz discursiva de los pueblos olvidados, en que la cultura se convierte en un espacio de lucha entre las clases dominantes y subalternas, así tenemos que:

Una obra de arte es tanto más popular “artísticamente” cuanto más su contenido oral, cultural y sentimental corresponden a la moralidad, la cultura y los sentimientos nacionales, entendiendo estos elementos no como algo estático, sino como una actividad en continuo desarrollo. El contacto inmediato entre lector y escritor adviene cuando en el lector la unidad de contenido y forma tiene como premisa la unidad del mundo poético y sentimental (Gramsci, 2009, p.42).

En nuestra región la formación de las patrias ha estado marcado por las ideas de un sacrificio extremo por parte de los héroes nacionales, y entre los más recurrentes el de heroísmo ha marcado nuestra historia, “las pasiones políticas despertadas y las terribles escenas vividas durante la Revolución Francesa han exaltado la imaginación y exacerbado la sensibilidad de unas masas populares que pueden darse al fin el gusto de

poner en escena sus emociones” (Martín-Barbero, 2003, p. 152).

Monsiváis (1979) ha descrito a los héroes nacionales como sujetos que han sido contruidos desde la idea de una integridad moral y ética que debe ser emulada por todos, y donde el melodrama ha jugado un papel en la configuración de este discurso que se ha perpetuado. gracias a una memoria histórica llena de relatos de sacrificios, tragedias, y amores.

Desde la segunda mitad del siglo XIX, encabezados por el poder eclesiástico, los conservadores utilizan el melodrama como vía de las advertencias apocalípticas a la grey, tan compuesta de familias decentes. [...]. En la cultura popular del siglo XIX subyugan en América latina el melodrama religioso y el melodrama histórico. En el primer caso, la iglesia católica admite técnicas de renovación en obras de teatro, novelas y poemas (Monsiváis, 1979 p. 1).

La política latinoamericana ha sido contada desde una serie de “microhistorias” melodramáticas, cada gobierno y político ha diseñado discursos históricos divinos de sacrificios, que han llenado a las patrias de cuentos mágicos para el pueblo, que deseosos de tener un reconocimiento de amor para dar un inicio democráticos de los Estados. Las luchas melodramáticas del bien contra el mal se pueden plasmar en los discursos históricos independentistas que constituyen relatos perfectos para crear sentimientos de pertenencia a los Estados, un hecho marcado por el civismo de obediencia incondicional a los símbolos y héroes nacionales.

Los medios de comunicación han fortalecido la idea del héroe nacional ha estado marcado por un fenotipo europeo: blanco, ojos azules/verde y rubio, perpetuando que la política constituye un culto a las imágenes, como mecanismos de identificación, un recordatorio de que ellos nos dieron la independencia; creando el ideario de “Robín

Hood” que han vengado a la patria de sus agresores colonialistas. “[...] a partir del siglo XIX- se tiene la costumbre de designar como románticos no sólo a escritores, poetas ya artistas, sino también a ideólogos políticos” (Lowy, Sayre, 2008, p. 9).

### **1.7 Pensar la telenovela**

Dentro del gran mercado mediático producido en América Latina la telenovela sobresale, que bien puede ser considerada la “estrella” de las industrias culturales latinoamericanas. La telenovela en sí conjuga una serie de discursos que van desde lo melodramático, histórico y sociales que han delineado las formas de sentir y apropiarse de la vida.

La telenovela, sin dudas, es el mejor producto mediático para crear una cercanía de sentidos con la realidad, “un espacio más abierto y poroso, que deja lugar también a distintos procesos de conflicto y lucha simbólica por la definición de lo que nos une y separa en la densidad ralentizada de la organización rutinaria de la vida de todos los días” (González, 2002, p.10). Esto se da gracias a sus diferentes narrativas que configuran en los espectadores una multiplicidad de universos de lo cotidiano, que se pueden traducir en formas de vivir que pueden entenderse como ideales de vida, por lo menos, deseables.

La cercanía con las historias de la gente hace que la telenovela presente una cercanía con el pueblo, que no se reduce a la división de las clases sociales, sino a un nosotros que vivimos dentro de una sociedad, creando historias de reconocimiento social, una forma de conectarse con el mundo y con los otros, una forma seductora de mostrar las diversas luchas sociales, luchas sobre el bien contra el mal. En nuestra región la telenovela representa una pedagogía para ilustrar los dilemas morales existentes del pueblo; donde se juntan las alegrías, tristezas, melancolías, fracasos y éxitos.

Desde sus orígenes la telenovela ha desempeñado una forma de conocer y acceder

a historias reservadas para los lectores. “En Latinoamérica la telenovela es el gran producto mediático y cultural que une a las masas sin importar su origen” (Muñiz, 1997, p. 37).

Se le debe a Jesús Martín-Barbero haber llevado la telenovela a la academia, y desde aquí explorar narrativas que por muchos años fueron encasilladas como marginales, represivas y hasta inútiles. La telenovela “mezcla elementos de la tradición folletinesca melodramática con referencias mitológicas, fragmentos de retórica literaria culta y aspectos de la actualidad periodística” (Muñiz, 1997, p.37).

Por ello, asume una posición reivindicativa de los otros de los marginados, de los excluidos de las historias oficiales, asumiendo los relatos de los marginados como parte de las naciones. En estas producciones el pueblo entra a la escena cultural, política y social.

La telenovela se hizo cargo de esas mayorías “ignorantes” e “incultas” que la Cultura de elites olvidó. Este producto cultural gana porque es fácil de ver, llega a casa y nos narra cuentos que nos gustan. La gente se hizo cargo de que este era su relato porque encontró que lo que hay en la telenovela es la vida de ellos, que esas historias se parecen a ellos. Por eso, en Latinoamérica somos telenovela” (Rincón, 2017, sp).

En las telenovelas se despliega el imaginario perfecto para que convivan las diversas estructuras sociales, son “el escenario cotidiano de las más secretas perversiones de lo social y, al mismo tiempo, de la constitución de imaginarios colectivos desde los cuales las gentes se reconocen y se representan lo que tienen derecho a esperar y a desear” (Martín-Barbero, 1993, p.12).

La telenovela ha pasado a formar una cultura de reconocimiento de las identidades de las masas que reclaman espacios mediáticos para su visibilización, más

aún dentro de las lógicas de globalización, que imperan tanto los debates como las prácticas de convivencia.

De ahí, que asume una posición crítica para reflexionar los diversos temas sociales a los que nos enfrentamos como pueblo al lograr un “desplazamiento para dejar de pensarnos desde los conceptos/teorías/academias europeas y gringas para pasar a pensarnos desde nuestros conceptos/teorías/academias. Y, una vez hagamos esta mudanza, obligarnos a pensar e imaginar articulaciones otras” (Rincón, 2017, p. 13).

Las historias que presentan las telenovelas poseen características que las diferencian de otros melodramas televisivos. Para Rincón (2006) se pueden agrupar en: 1) el relato sobre la mujer que busca el amor de un hombre para ser feliz; 2) los conflictos de clases sociales, económicos y culturales se hacen presentes; 3) el relato de la virginidad no se pierde, la sexualidad se expresa por amor o por interés económico, y este es heterosexual; 4) exaltación al cuerpo esculpido de hombres y mujeres; 5) existe un pacto entre la historia y los espectadores; y, 6) *Happy ending* toda la historia debe terminar como un cuento de hadas. De esta forma:

Uno puede perder cualquier capítulo de telenovela sin que esto perjudique el seguimiento posterior de la narración, pues las distintas acciones simultáneas no están encadenadas unas con otras por nexos absolutos de casualidad. En última instancia, es necesario considerar que incluso la duración global de una serie o telenovela siempre está en función del interés de la audiencia (Machado, 2000, p.341). En la telenovela hay un orden subjetivo, emocional y vivencial, que articula una forma de pensar otras historias del pueblo.

[...] permitirá enriquecer y aterrizar los debates levantados recientemente en tomo a: lo cultural entendido no sólo como conjunto de productos sino como matrices de conocimiento y comportamiento; lo popular entendido como modo de existencia de competencias culturales diferentes a la hegemónica;

el melodrama como expresión de la vigencia de "otras" matrices narrativas. La telenovela se presenta además como un espacio de confrontación entre el sentido de lo nacional [...] y lo transnacional (Martín-Barbero, 2012, p7).

La escenificación de las telenovelas se encuentra formados por una serie de escenarios y narrativas, donde se despliegan las historias y los protagonistas, siguiendo a José Ignacio Cabrujas (2013), dramaturgo venezolano, los escenarios y narrativas se dividen:

**Mecánica narrativa:** presentan un relato dramático basado en el amor primando los conflictos sobre la pobreza, lucha de las clases sociales para sobrellevar el ideal del amor; esta mecánica narrativa se divide en:

- a) Espectacularidad: donde las emociones fuertes, los idilios pasionales, las disputas sociales, las venganzas y traiciones hacen que las telenovelas tengan argumentos que lleven al espectador a verse reflejado.
- b) El discurso moralizante: estas producciones deben terminar con una lección moral para los televidentes, esto se da con la finalidad de ejercer una pedagogía ética para aprender que el bien tiene su recompensa, y el mal un castigo.
- c) La música y su giro afectivo: Sin música estas producciones carecerán de una cercanía con la gente, sobre la música recae el giro afectivo de reconocimiento.

**Lo popular puesto en escena:** En estas producciones las costumbres, los bailes, las hablas, entran en diálogo constante, dando cobijo a historias marginadas por las élites culturales, al asumir los relatos del pueblo.

**Situaciones:** En la telenovela existen diversas situaciones destinadas a crear giros dramáticos para complacer a las audiencias, entre ellas tenemos:

- a) La búsqueda del amor idílico fuerte y capaz de soportar cualquier adversidad,

sobre esta situación descansa el relato de la historia de la telenovela.

b) Los secretos y revelaciones: donde el juego de la verdad y mentira se hacen presentes, cautivando a los espectadores, aquí los secretos se hacen presentes los cuales deben permanecer ocultos, brindando al drama un misterio cautivante y solo al final se puede revelar.

c) La lucha de clase: estas producciones constituyen una metáfora para visibilizar y debatir las desigualdades sociales, asumiendo un relato ético para afrontar los dilemas de la vida.

d) Lo sexual: las historias de las telenovelas muestran la sexualidad heterosexual, diseñando en este punto al hombre latino seductor y las mujeres, muchas veces, sumisas y débiles.

e) Las tragedias: Sin duda, estas constituyen el giro más importante de estas producciones mediáticas, aquí priman los discursos que muestran las injusticias sociales, las enfermedades, los daños provocados por la naturaleza, y la muerte.

**Los Personajes:** forman un sistema de comunicación que representan un mundo movedizo, que incorporan situaciones a sus actuaciones y son muy cercanas al teatro.

El pueblo es bueno —se refleja en aquel sentimiento paternal de Bartolomé de las Casas: pobrecillos, ¡cómo se expresan! —, y la ciudad es mala [...] las madres tienen varios hijos y, ¡si además es pobre se tiene el éxito asegurado! Los otros personajes como los abuelos y sirvientes, al derivar del mundo real, tienen los beneficios de ser gente corriente con problemas que se van resolviendo a tropiezos y que viven en un mundo donde aparentemente todo funciona mal, pero no hay grandes calamidades. La audiencia mayoritaria de las telenovelas quiere ver a los personajes simpáticos. No hay forma mejor de invocar a nuestro pueblo que a través del humor, para reírse con él, pero nunca de él [...] el tonto con sabiduría

popular que, al faltarle la cohesión interna, se burla de sí mismo por el fracaso que provoca (Cabrujas, 2013, p.43).

Sobre los personajes recae el melodrama de la telenovela, las actuaciones giran básicamente en cuatro argumentos: la bondad, la maldad, la ambición y la abnegación.

[...] la “fisonomía”: una correspondencia entre figura corporal y tipo moral. Se produce así una estilización metonímica que traduce lo moral en términos de rasgos físicos cargando la apariencia, la parte visible del personaje, de valores o contravalores éticos. Correspondencia que es coherente con un espectáculo en el que lo importante es lo que se ve, pero que a su vez remite a la fuerte codificación que las figuras y los gestos corporales tienen en la cultura popular [...] (Martín-Barbero, 1992, p.44).

Sobre estas actuaciones se configuran la creación de estereotipos de personajes, así tenemos: los personajes masculinos, que visualizan estereotipos del hombre perfecto, un ideal que se basa en un imaginario de “Gardel como prototipo del ciudadano es fino y educado, en cambio Jorge Negrete es basto y rural” (Cabrujas, 2013, p.46).

La masculinidad da paso a los siguientes estereotipos:

- a) El bueno, que antepone a la ética como forma de vida.
- b) El malvado, sobre él recaen todas las actuaciones se encuentran al margen de la ética.
- c) Las víctimas, son los pobres y sumisos, víctimas de las desgracias, que deben ser afrontadas con valentía para sobreponerse. En los últimos años ha cobrado un rol protagónico un personaje femenino, que es la heroína, de esta figura se centran dramas que brindan al drama una interpretación desde el discurso feminista de la mujer no sumisa al hombre. Desde esta mirada se puede entender a la telenovela como modo de pensarnos como sociedad un “desplazamiento para dejar de pensarnos desde los conceptos/teorías/academias europeas y gringas para pasar a pensarnos desde nuestros conceptos/teorías/academias. Y, una vez hagamos esta

mudanza, obligarnos a pensar e imaginar articulaciones otras” (Rincón, 2017, p. 13).

### **1.8 Pedagogía de la telenovela**

Oscar Steimberg (1997) argumenta que la telenovela posee una función pedagógica, la cual se compone de las siguientes líneas argumentales: 1) Los relatos sobre lo fantásticos; 2) los conflictos sociales; 3) los discursos neobarrocos caracterizados por la coexistencia de relatos paralelos entre la comedia humorística y el drama.

Estas producciones sirven para educar, aprender, socializar e imaginar las cotidianidades sociales, donde la presencia de discursos morales y éticos hacen que no solo sean producciones, su importancia pedagógica puede ser entendida como un reemplazo de teatro como centro cultural “la telenovela, después del hundimiento del teatro en televisión, es el único género de ficción donde la palabra resiste, y allí reside una de las razones del éxito del dispositivo temporal de la narración” (Vilches, 1997, p.51).

En este sentido, se puede escribir algunos ejemplos: Brasil y sus producciones sobre migraciones, esclavitud, ciencia y homosexualidad.

Colombia ha presentado un propio estilo el “colombianismo”, donde las narrativas se encuentran determinadas por violencia producida por el narcotráfico, en las cuales la ruralidad, y la urbanidad, han creado lo que se denomina narco estéticas. También la cotidianidad ha jugado un papel importante. Las producciones colombianas poseen un alto grado de denuncia social de manera particular sobre los estereotipos de la belleza femenina, que han imperado en las telenovelas latinoamericanas.

México, uno de los centros de producción de telenovelas más importantes de la

región, mantuvieron por años una especie de monopolio, ha creado su marca propia “Televisa”, canal de televisión donde se han desarrollado las telenovelas más importantes de este país.

Las historias conservan un discurso moral católico, heredero de las producciones mexicanas de las décadas de los cuarenta y cincuenta. “No cuenta una historia de amor, sino de un absoluto de la justicia esencial, de una reparación moral. Hay una enorme gravitación de la culpa, y de las expresiones de religiosidad católica, la rendición sólo se alcanza a través del sufrimiento” (Mazzioti, 2006, p.32).

Estas producciones se alzan como defensa de la familia y justicia. Para conservar la trama la presencia de cuerpos y rostros de actores y actrices son determinantes, los primeros son presentados como exitosos empresarios, obreros honestos, las mujeres abnegadas y serviles para que se pueda conformar la familia ideal enfocado en un discurso patriarcal.

Otro de los puntos clave de estas producciones es la fuerte presencia y exaltación de la cultura mexicana. En estas producciones el idealismo del amor romántico se hace presente, y con ello el erotismo tiene un papel casi inexistente. En los últimos años, las producciones mexicanas han dado paso a *remakes* especialmente de telenovelas colombianas.

Venezuela, quién era el gran centro de producción de telenovelas, mantuvo historias sobre el idealismo de la belleza femenina, además de visibilizar las riquezas petroleras de este país. Estas producciones consolidaron las historias denominadas Delia Fiallo, escritora cubana y considerada como la iniciadora de las telenovelas rosas, de mujeres solitarias y hermosas que superan los problemas con altivez.

Argentina, también ha creado su estilo donde se vincula el teatro y el cine. Narrativamente se ha creado el ideario del del inmigrante europeo como motor para el desarrollo del país. Que ha colocado a este país por fuera de un discurso regional. “Estas telenovelas hacen hincapié en un estilo de vida europeo matizado por las costumbres locales, lo interesante es el lenguaje que está enfocado en un coloquialismo argentino, pero asentando una vida moderna de corte europeo” (Brito, Capito, 2018, p.12).

En los últimos años las producciones de telenovela han tenido una migración, sin que esto signifique una disminución, por lo menos en la calidad, de las producciones. Y es en Miami donde se han radicado estas producciones.

[...] Miami también se ha convertido en lugar de residencia de autores, actores y actrices, directores, productores y técnicos ligados a esta industria; así como el lugar en el que se desarrollan las historias narradas en esas telenovelas y que marca las vidas de algunos de sus personajes protagónicos, o bien el lugar en el cual se desarrollan algunas escenas particulares de ciertas telenovelas, cuyas tramas centrales se desarrollan en países de América Latina, en los cuales además se realiza la producción. Esto ha conducido a la consolidación de Miami como referencia “territorial” en la transnacionalización de la industria de la telenovela (Mato, 2001, p. 9).

En estas historias, con un claro sesgo conservador, los dramas son reemplazados a un segundo plano, y en su lugar los cuerpos y rostros esbeltos, son los pilares de las producciones. Igual se disemina la geografía, ya no hay un territorio, sino una multiplicidad, una globalidad televisiva.

## **1.9 Narcocultura**

Como fenómeno social el narcotráfico en América Latina empieza su fuerte

presencia a partir de la década de los sesenta. Sin embargo, su apogeo fue en los ochenta, de manera particular afectó a Colombia, con la formación de los “Carteles de la droga” que dominaron el panorama político, económico y social de este país, aunque hoy el poder del narcotraficante se ubica en México.

El concepto de “narcotráfico” se ha convertido en un coloquialismo, un tema recurrente tanto en la academia como en la sociedad, gracias, en parte a una construcción mediática de un “un espectáculo” donde se reflejan no solo historias de violencias y corrupción, sino una narrativa amarrada en una estética narco, donde predominan las ganancias multimillonarias y la opulenta vida de los narcotraficantes.

El Narcotráfico es una respuesta más a un mundo desigual y desequilibrado, es una forma de violencia a gran escala que ocupan titulares de noticieros de radio y televisión, y las primeras páginas de los periódicos, que dependiendo del ruido mediático generan situaciones de indiferencia nacional (Arena, 2013, p.9).

Los medios de comunicación han encontrado en el narcotráfico una fuente de historias seductoras para la población, historias que van desde las crónicas periodísticas hasta las producciones audiovisuales. Metafóricamente esta unión ha creado una narco cultura que gira sobre personajes convertidos en héroes o villanos.

El concepto de narco cultura, posee una lógica de representación artística de los conflictos productos del narco, que han dado lugar a una serie de expresiones artísticas y cuya finalidad es mostrar los sentimientos hacia todo el circuito de narcotráfico.

Se puede entender a esta cultura como un conjunto de manifestaciones culturales -simbólicas y concretas- vinculadas al mundo narco y su poder instituyente que opera paralelo al poder legítimo del Estado. Los elementos o componentes, configuradores de la *narcocultura*, así como las formas que la expresan, son parte de una cultura que también actúa en paralelo a la cultura dominante, en tanto que han permeado las capas sociales, culturales,

económicas y políticas de la sociedad (Mondaca, 2013, p12).

Esta narco cultura va mucho más allá de las historias mediáticas, sino que se ha convertido en una forma de vida, proyectada desde lo que los “medios cuenta”, así tenemos la narco arquitectura, donde las mansiones de los narcos hacen alusión a una riqueza desbordante. También se debe añadir sus formas de vida llenos de autos, dólares y sobre todo esta estética se encuentra desbordada de derroche, marca distintiva del narcotráfico, con ello se demuestra que el crimen sí paga” (Rincón, 2015, 94).



Figura 1:  
Interior de la finca de los Beltran Leyva.



Figura 2:  
Dinero incautado a Joaquín “El capo” Guzmán



Figura 3  
Joyas de Arturo Guzmán Decena, Z-I.

La narco cultura crea un marco estético del narco se destacan sus pertenencias, ropa y los accesorios con el afán de vislumbrar poder.

Si se piensa bien por qué la estética mafiosa de la ostentación ha tenido tanto éxito, nos damos cuenta de que tal vez lo que ellos han hecho no es otra cosa que llevar a cabo, realizar a cabalidad los sueños secretos de nuestros ricos a medias. El mafioso pone en acto el mal gusto latente de la burguesía. Está, al fin y al cabo, siempre ha querido lo mismo que los mafiosos, y no propiamente bibliotecas, parques, conciertos y museos, sino carros, fincas, cemento, caballos, edificios estridentes, música ruidosa, teléfonos celulares (Abad, 2008, p. 1).

La estética narco, también constituye una forma de pensar y actuar, pero sobre todo es una forma de vida donde la rapidez, y el gusto excesivo, marca la distinción. “El método para adquirir esta cultura es solo uno: tener billete, armas, mujeres, silicona, música estridente, vestuario llamativo, vivienda expresiva y visaje en autos y objetos. Ah... ¡y la moral católica!” (Rincón, 2009, p. 148).

Estas estéticas, se agrupan dentro de una hibridación cultural, en el sentido de que crea una serie de representaciones locales con proyecciones globales, así tenemos el

narcotraficante que reivindica su cultura, pero que no se desconecta del mundo, donde coexisten “diversas mezclas de las culturas elitistas, populares y de masas que han engendrado la expansión urbana” (García Canclini, 2001, p. 87). Otra de las características importantes de la estética narco es su música, llamada corridos, en sentido geográfico se encuentra más cerca de México. Las letras de los narcocorridos relatan las diversas hazañas, que realizan los narcotraficantes, pero también de sus excesos, muertes y goces de vivir en un riesgo constante, pero en el fondo impera cantarle al poder y al dinero del líder narcotraficante. Se puede ubicar a este tipo de música desde la idea de los “underground”, su escucha evoca a la violencia, a juego por el poder, pero esto proyecta al narcocorrido en la esfera pública de identificación de la cultura narco, porque es una identificación de vida.

De esta forma, los narcocorridos representan himnos, que deben ser cantados por los miembros de los carteles, y con ello se crea un pacto implícito, que sólo puede ser roto por la muerte.

Signo de la muy estimada preservación de la identidad nacional y muestra de la dignidad de un colectivo “nuestro”, que reclama el reconocimiento de su valía. Pero si los corridos abordan otros temas, como las luchas de movimientos sociales, las tragedias derivadas de condiciones laborales deleznable o bien fenómenos como el narcotráfico, las reacciones son menos entusiastas o están muy polarizadas, como en el caso de los corridos que hablan del mundo de los narcotraficantes o de otros personajes vinculados al crimen organizado (Garza de la, Chávez, 2001, p,23).

Los narcocorridos poseen una función social, muestran esa cara de felicidad del mundo narco, los lujos, mujeres y fiestas, y todo lo que esto conlleva, y esta función coloca a los narcocorridos como “underground”, porque muestra algo muy alejado para la gente,

el poder.

El corrido fue creado a mediados del siglo XIX formando parte del inventario cultural popular. Dentro de una población mayoritariamente analfabeta, el corrido fue crónica, diario, constancia e interpretación de los eventos, escenario de las tragedias y marco de los grandes eventos. Al mismo tiempo, el corrido registraba nuevas experiencias definidas en los contextos urbanos y cantaba versiones populares de historias, eventos, tragedias y conflictos que no siempre coincidían con las versiones oficiales. Así, el corrido recreó episodios centrales de la vida social, fiel a su tradición de dar voz a los sectores populares y confrontar muchas de las visiones oficiales (Valenzuela, 2002, pp. 163-164).

En un sentido periodístico el narcocorrido cumple una función de la crónica de acontecimientos, sobre el mundo narco, para Karina Tiznado (2016) este género musical se divide en las siguientes categorías: 1) las que relatan un hecho en concreto del narcotráfico, 2) las que enaltecen la figura de un narcotraficante donde el eje musical es la vida de una “patrón”, y 3) las que exaltan a las fuerzas de seguridad.

Los corridos poseen una larga tradición musical originada en los periodos de la Independencia de México, y particularmente en la Revolución mexicana. Para Burgos (2011) las luchas revolucionarias, movimientos políticos post-revolucionarios, el movimiento cristero, luchas estudiantiles, movimientos migratorios, conflictos fronterizos, condiciones de contrabando entre la frontera norte, entre otros, han sido la fuente de historias para crear corridos. Sin embargo, hoy estos “nichos” se han movido a la esfera de la violencia del narcotráfico.

Los narcocorridos son capaces de crear imaginarios, de reforzar ideologías y de servir de reflejo y espejo de todo lo que representa el mundo del narco. De igual manera, el planteamiento de la ilegalidad y la paralegalidad, en los narcocorridos, arroja muchas señales de descomposición y las complicidades

entre los grupos organizados y las instancias que debieran contenerlos. Es por ello que la existencia de un discurso abiertamente desafiante, a través del narcocorrido, es un desafío al poder en la medida en que desacredita el discurso público y, por ende, desacraliza ese mismo poder (Mondaca, 2013, p. 2).

Algunos ejemplos, sobre los narcocorridos: Grupos musical Calibre 50 “500 balazos” donde hace evidencia del poderío bélico de los carteles de droga:

500 Balazos, armas automáticas, Pecheras portaban, de cuerno las ráfagas, Los altos calibres, tumbaban civiles, También por igual anti-blindajes, expansivas las balas Dos o tres bazucas y lanzagranadas Obregón sonora de veras pensaba que andaba en Iraq.

Los Tigres del norte, “Contrabando y traición”

Salieron de San Isidro Procedentes de Tijuana  
Traían las llantas del carro Repletas de hierba  
mala Eran Emilio

Varela  
Y Camelia, la texana

### **1.10 La narco literatura**

El mundo del narcotráfico posee una amplia literatura que puede agruparse en; los libros producto de investigaciones sociales, políticas, geográficas y económicas del negocio de las drogas, y las novelas que se agrupan en forma de crónicas periodísticas, biografías, para esta tesis, solo se ha considerado las segundas. Desde la década de los noventa, ha comenzado un “boom” literario de novelas, que en un primer momento se agruparon bajo el nombre de sicaresca, también llamada literatura del sicariato. Estas novelas desarrollan

sus argumentos en el mundo narco pero específicamente en el sicariato.

Héctor Abad Faciolince (2008), argumenta que este tipo de novela surgió en Medellín, como una consecuencia de la guerra entre el gobierno colombiano y el cartel de Pablo Escobar en la década de los ochenta. Las historias narradas se enfocan en las acciones realizadas por los sicarios para cobrar ajustes de cuentas, secuestros de rivales o de políticos o el asesinato por encargo.

Entre las novelas más representativas colombianas de esta temática: “El sicario” (1988) de Mario Bahamón; “La virgen de los sicarios” (1994) de Fernando Vallejo; “Coca, novela de la mafia criolla” (1977) de Hernán Hoyos; “Batallas en el Monte de Venus” (2003) de Oscar Collazos; “No nacimos pa’ semilla” (1990) de Alonso Salazar. “El peladito que no duró nada” (1991) de Víctor Gaviria; “Morir con papá” (1997) de Óscar Collazos; “Sangre ajena” (2000) de Arturo Álape (2000); “Comandante paraíso” (2002) de Gustavo Álvarez Gardeazabal; “El zar” (1995) de Antonio Gallego Uribe; “Hijos de la nieve” (2000) de José Libardo Porras; “El eskimal y la mariposa” (2005) de Naum Montt.

Una segunda literatura del narco se enfoca a las autobiografías, que centran sus narraciones en las vivencias de narcotraficantes, por lo general retirados o encarcelados, las historias llenas de datos no comprobados tienen una amplia acogida en mercado editorial, así tenemos: “El cartel de los sapos” (2008), del ex narcotraficante colombiano Andrés López.

Abad Faciolince (2008) argumenta que en este tipo de literatura los narcotraficantes intentan cubrir sus actos delincuenciales, bajo una narrativa heroica, que les permite jugar con el imaginario social de encontrarse al lado de la justicia.

Las novelas de esta temática también han construido, de una manera particular, historias sobre mujeres, que las ubican en un rol protagónico, no tanto por sus actividades delictivas, sino sexuales, debido a que sus cuerpos están hipersexualizados. Así tenemos,

por ejemplo, el sicariato con *“Rosario Tijeras”* (1999), de Jorge Franco, que, si bien la historia es sobre una mujer sicaria, su cuerpo es objeto de disputas. *“Sin tetas no hay paraíso”* (2005) de Gustavo Bolívar, sobre la prostitución y el acceso social, mediado por el cuerpo de la mujer.

También la fantasía ha aportado a crear historia, *“Las muñecas de los narcos”* (2010) de López escrito en el entorno femenino de los narcos: madres, esposas, hijas, amantes, y prostitutas.

El mundo periodístico tiene una infinidad de obras sobre el narcotráfico, pero una de las más importantes es la de la periodista Virginia Vallejo *“Amando a Pablo Escobar, odiando a Pablo Escobar”* (2007), libro que narra su relación amorosa del líder del Cartel de Medellín.

En cuento a las historias sobre el tráfico de drogas por parte de las llamadas “mulas” tenemos, entre otras: *“Así mismo: relatos”* (1993) y *Rebusque mayor: relatos de mulas, traquetos y embarques* (1997), Alfredo Molano; Germán Castro Caycedo *“Las mulas en Colombia amarga”* (1976), *“La bruja: coca, política y demonio”* (1994) y *“Candelaria”* (2000).

En México la producción literaria tiene menos tiempo de vigencia que en Colombia, mucha de esta literatura tiene un componente político-sociológico del narcotráfico, en la lista podemos citar: a *“El arte de la guerra para narcos”* (2011), de Tomás Borges que narra la lucha entre el narcotráfico y el gobierno de Felipe Calderón; *“Tierra narca”* (2010) de Francisco Cruz Jiménez; *“Saldos de guerra: las víctimas civiles de la lucha contra el narco”* (2011), de Víctor Ronquillo, *“Marca de sangre”* (2010), de Héctor de Mauleón; *“Los señores del narco”* (2012), de Anabel Hernández. En cuanto a las novelas podemos citar: de Elmer Mendoza. *“Balas de plata”* (2008), Harel Farfán Mejía *“El abogado del narco”* (2012), Luis Humberto Crosthwaite *“Tijuana, crimen y olvido”* (2010), Yuri Herrera, *“Trabajos del reino”* (2008), *“Fiesta en la madriguera”* (2010), Iris

García “Ojos que no ven, corazón desierto” (2010).

La participación de la mujer como centro de la historia: Arturo Santamaria “Las jefas del narco” (2012), Javier Valdez “Miss Narco” (2009), Julio Scherer García, “La reina del pacífico: es la hora de contar” (2008), Víctor Pacheco “Cártel de la comandante Brenda” (2013), Arturo Pérez-Reverte con la novela “La reina del sur” (2002).

### **1.11 La narcotelenovela**

Las narcotelenovelas seducen porque están construidas narrativamente desde el lenguaje de la gente, enamoran porque no los protagonistas no son galanes, juegan hacerlo, más por su dinero que por su aspecto, y esto genera reconocimiento popular.

Las narcotelenovelas, desde su aparición ha producido simbolismo y un imaginario sobre las naciones que deben soportar el negocio de las drogas, sobre estas naciones se han conjugado historias de peligro, incluso un estigma sobre sus ciudadanos, y por ello las narconovelas acuden al rescate, presentando “otras” historias más edulcoradas que las noticias, por de eso se trata estas telenovelas, de amar u odiar a los narcotraficantes, a los políticos y las fuerzas de seguridad.

Aquí surge la pregunta ¿Cuál es la diferencia entre la narcotelenovela y las telenovelas clásicas? Siguiendo a Rincón (2015) se pueden establecer las diferencias narrativas: 1) la primeras posee un estilo documental y casi neorrealista, de manera particular al abordar el mundo prohibido del narco, las segundas es el mundo ideal el que se proyecta, donde el amor es el eje, mientras en las narcotelenovelas es el poder, 2) Los lenguajes y estéticas en las narcotelenovelas está ausente la moral salvadora, en las telenovelas es este discurso moral el que sostiene la historia,; 3) el melodrama es sinónimo de tragedia, en las telenovelas es romanticismo y drama 4) en las narcotelenovelas los personajes poseen una estética de lo grotesco desde sus modos de vestir y actuar, en la telenovela es sublime aunque sea marginal.

La Narconovela se ha convertido en uno de los fenómenos mediáticos más importantes de la región, en los últimos años estas producciones se han convertido en un “boom” tanto en las producciones como en la recepción. Estas telenovelas intentan recrear una representación social de ciertos países, que pueden englobarse en la idea de un mundo construido a base de violencias, la creación de estereotipos de hombres poderosos, de las mujeres de silicona, y corrupción de los gobiernos. Incluso su influencia alcanza a otras industrias culturales como: la música con los narco-corridos, películas y series creando un amplio mercado cultural. A continuación, una lista con las producciones más representativas, que abrieron camino a la narconovela :

*Tabla 2. Producciones representativas de las narconovelas*

| <b>Nombre</b>            | <b>Reparto</b>                                                                               | <b>País</b>     | <b>Productora</b>  |
|--------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------|--------------------|
| La Viuda de la mafia     | Carolina Gómez<br>Abel Rodríguez<br>Patrick Delmas<br>Sebastián Martínez<br>Nicolás Montero. | Colombia (2004) | RCN                |
| Sin tetas no hay paraíso | María Adelaida<br>Puerta, Patricia<br>Ercole, Sandra<br>Beltran, Nicolás<br>Rincón.          | Colombia (2006) | Caracol Televisión |
| El Cartel de los sapos   | Manolo Cardona,<br>Karen Martínez,<br>Robinson Díaz,<br>Diego Cadavid,<br>Julián Arango.     | Colombia (2008) | Caracol Televisión |
| Las muñecas de la mafia  | Amparo Grisales<br>Fernando Solórzano<br>Angélica Blandon<br>Yuli Ferreira<br>Andrea Gómez   | Colombia (2009) | Caracol Televisión |
| El Capo                  | Marlon<br>Moreno, Marcela                                                                    | Colombia (2009) | FoxTelecolombia    |

---

Muchas de estas producciones tienen segunda parte.

|                            |                                                                                 |                                        |                                                                                                                    |
|----------------------------|---------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
|                            | Mar, Katherine Vélez, María Adelaida Puerta, Óscar Borda.                       |                                        |                                                                                                                    |
| Rosario Tijeras            | María Fernanda Yepes, Andrés Sandoval, Sebastián Martínez, Adriana Arango       | Colombia (2010)                        | Teleset, RCN Televisión                                                                                            |
| Escobar, el patrón del mal | Andrés Parra, Angie Cepeda, Nicolás Montero, Chichila Navia, Marcela Vargas     | Colombia (2012)                        | Caracol Televisión, Canokamedia                                                                                    |
| La Reina del Sur           | Kate del Castillo, Iván Sánchez, Cristina Urgel, Rafael Amaya, Humberto Zurita, | México (2011)                          | Co-production México- Estados Unidos- España-Colombia; NBC Universal Television, RTI Colombia, Antena 3 Televisión |
| El señor de los cielos     | Rafael Amaya, Ximena Herrera, Gabriel Porras, Robinson Díaz, Carmen Villalobos  | Colombia-Estados Unidos- México (2013) | Argos Producción, Caracol Televisión, Telemundo                                                                    |
| La viuda Negra             | Ana Serradilla, Eileen Moreno, Julián Román, Juan Pablo Gamboa, Alexander Gil.  | Colombia-Estados Unidos-México (2014)  | RTI Colombia, Televisa                                                                                             |
| Narcos                     | Wagner Moura, Pedro Pascal, Boyd Holbrook, Damián Alcázar, Paulina Gaitan,      | Colombia-Estados Unidos (2015)         | Gaumont International Television, Netflix                                                                          |

Las narcotelenovelas, quizás, permiten colocar a sujetos marginales como los narcotraficantes como centro de la historia, rompiendo con el modelo hegemónico de las producciones tradicionales que ubican a sujetos “morales”.

En estas producciones, el uso de un lenguaje proveniente de una jerga que recrea un mundo desconocido para la mayoría permite conectar con una oralidad nueva, que

constituye una forma de vida callejera, pero seductora, entre las palabras recurrentes en las narcotelenovelas: algunas palabras expresadas en la ficción objeto de este estudio.

Regalo= Víctima. Nenorras= Nena

Gonorrera= Persona no muy estimada. Amurao= Triste.

Bajar= Robar o Matar. Banderiar= Señalar.

Cachiruzo= Marihuana. Chumbimba= Dar la bala. Enamorar= Odiar.

Muñeco= Muerto. Parcerito= Amigo

Este lenguaje evidencia una forma de socialización subversiva, que evidencia formas nuevas de sociabilidad en la región, que representa unas estéticas narcos, que son producidas mediante un imaginario televisivo.

Las historias de narcos se encuentran llena de violencias, y sus discursos se ubican dentro de lo paralegal, métodos usados para denotar poder, a esto se debe añadir una visualidad de dinero, armas, comida, licores, y por supuesto de la ecuación mujeres-sexo. Esta estética es propia de una marca llamada narcocultura.

Por tanto, esta cultura crea una industria de la telenovela que seduce a los televidentes gracias a sus formas de narrar, crean un cuento donde los pobres, los marginales de la historia oficial toman el poder, esos marginales se identifican con el pueblo.

Esta es una experiencia que estalla todos los modos de comprender: ellos son auténticos en cuanto copian, extienden los límites, crean su estilo: todas formas de diálogo y negociación: tierras, armas, mujeres, religión, arquitectura, música, modas, mujeres, trago, ostentación en el consumo como prácticas de juego y control (Rincón: 2009, p. 5).

La narcotelenovela refleja, con sus imaginarios, un tipo de violencia inscrita en la región, una violencia inscrita dentro de un contexto (post)político, donde la gente perdió la fe en la política, en el gobierno y en los partidos políticos, porque no representaron y

cuidaron los intereses del pueblo. En este nuevo orden (post)político se inserta el narcotráfico como política de la muerte, una forma gore de vivir, no con la muerte, sino con formas brutales de morir.

Mayoritariamente, las producciones de las narcotelenovelas han sido desarrolladas en Colombia, por ser uno de los centros del narcotráfico, por ellos este tipo de telenovelas exponen las tensiones culturales dentro de la misma, poniendo en relieve profundas huellas y estereotipos que antes circulaban dentro del país. “Por todo ello, se puede tratar la narcotelenovela como una crónica de los males sociales que han afligido la sociedad colombiana; aunque se trate de una crónica distorsionada y exagerada” (Bialdowas, 2010, p. 11).

Esta violencia gore presentada en las narcotelenovelas se ha acomodado dentro de la cotidianidad de millones de personas, gracias a las pantallas de televisión o internet, donde son fuente de notas periodísticas, que son consumidas por un “ejército” de personas.

El chantaje, la violencia, la eliminación física de los adversarios, la tortura, el homicidio, la explotación de menores, la inducción a la prostitución, la producción de instrumentos para la destrucción masiva, la utilización delictiva de discapacitados se han vuelto técnicas insustituibles para la competencia económica. El crimen es el comportamiento que mejor responde al principio competitivo (Berardi, 2010, 127). No hay duda, la narcotelenovela ha ido constituyéndose en una industria cultural porque de ella se han configurado prácticas de vida, nuevas formas de hábitat cultural de mundos desconocidos para la mayoría de los espectadores. De esta forma, estas producciones argumentan un modus identificar respecto al funcionamiento del mundo del narcotráfico, donde las narrativas de las telenovelas hacen prevalecer los sistemas de valores del narcotráfico, que afecta a gran parte del tejido social de los países afectados por este problema.

En estas producciones la mujer casi exclusivamente ha estado marginada a un contexto actoral a ser un rol social establecido, como es ser madre, esposa, e hija; pero también se ha cosificado y es presentada como un objeto sexual listo para el consumo desenfrenado de los marcos. De esta forma se puede tejer estas características:

**De acuerdo con la tipología:** a) Las prepagos: chicas jóvenes que buscan ser las novias oficiales de los narcotraficantes, b) la sicaria: asesinas a sueldo; c) La mula: mujeres que transportan droga en sus cuerpos, d) la jefa del narco: Las que se encargan del negocio.

**Clase social de donde proviene:** La clase social, las prepagos y jefas provenientes de diferentes clases sociales, las mulas y las sicarias, por lo general, provenientes de casas pobres.

**Relaciones sexuales:** De acuerdo con su nivel atractivo buscan recompensa monetarias o físicas con los narcotraficantes.

**Fines:** Poder, dinero y acceso social.

**Actividades laborales:** Prostitutas, sicarias, mulas y jefes de bandas delictivas.

## **CAPÍTULO II METODOLOGÍA**

### **2.1 Sobre el proceso de investigación**

Esta propuesta parte de una revisión teórica desde la comunicación y las ciencias sociales del tema propuesto, esto conlleva a pensar en una forma ensayística de pensar y escribir. Por tanto, se asume el reto de una investigación cualitativa de segundo orden que coloca a la investigadora en la libertad de construir su objeto de análisis. Esta mirada ha sido asumida desde Jesús Ibáñez (2004) y Phillippe Bourgois (2010) que reflexionan que en las Ciencias Sociales los enfoques cualitativos son más apropiados. Sin embargo, esto no deja al margen que se utilice la estadística como barómetro de investigación. De esta manera, la metodología que se pretende llevar a cabo es:

Al ser un tema amplio, se ha delimitado la investigación a una sola telenovela, que a juzgar de la investigadora, cumple los criterios melodramáticos, estéticos y discursivos de la narconovela y es “Sin tetas no hay paraíso” producción colombiana de 2006 basada en el libro del mismo nombre, del escritor Gustavo Bolívar. Si bien el año de producción puede ser lejano, esta producción ha marcado un discurso narrativo para las nuevas producciones de esta temática.

La investigación pretende realizar un abordaje sobre discurso y las construcciones melodramáticas y estéticas que tiende a crear imaginarios e iconos populares sobre la cultura del narcotráfico. Desde este punto, se pretende establecer la relación de género donde la mujer es cosificada y mercantilizada como un objeto sexual, y del imaginario fantasioso sobre el dinero y poder que conlleva el narcotráfico.

El eje metodológico está compuesto de un abordaje sobre la telenovela que va desde lo melodramático al estético cultural. Entre los autores que guiaron la construcción

teórica: José Cabrujas, (2015), Jesús Martín- Barbero y Sonia Muñoz, (1992), Jesús Martín-Barbero (2003), Jesús Martín-Barbero y Germán Rey (1999), Daniel Mato (2001), Nora Mazziotti (2006), Carlos Monsiváis (2002), Rossana Reguillo (2002), Omar Rincón (2017), Beatriz Sarlo (2011), Eliseo Verón (1997), entre otros.

La construcción de los imaginarios sobre género y discurso fantasioso se pretende tejer en los siguientes: las mujeres en el narcotráfico (prostitución, reinas o como objetos decorativos), el entorno social (madre, hermana o amigas) y las mujeres familiares de los narcotraficantes (esposas, madres, hermanas e hijas), Elena Galán (2007), María Amelia Viteri (2014), María del Mar Chicharro (2009), July Cháneton (2007), guían estas miradas.

Mientras el imaginario de la vida de los hombres en el narcotráfico, que abarca desde sus discursos estéticos del vestido, hasta su narco-arquitectura como forma de vida. Entre los autores referentes en este punto: Omar Rincón (2006), Carlos Monsiváis (2006) y Hugo Benavides (2008).

La pregunta que articula la investigación ¿De qué forma las narconovelas han constituido una serie de discursos y estéticas sobre la mujer y el imaginario de vida de los narcotraficantes?

## **2.2 Enfoque**

Con lo mencionado, el enfoque es cualitativo, el cual se divide en: La primera fase de la metodológica se concentró en el análisis de contenido de la narcotelenovela “Sin Tetas no hay paraíso” de cual se realizó un corte de 15 capítulos: 5 de la introducción de la telenovela, 5 del desarrollo de la trama y los 5 capítulos finales, esto permitió abordar un número adecuado para establecer construcciones estrategias metodológicas para esta investigación.

El criterio de selección de la narcotelenovela obedece a factores, como: la influencia de la producción: narcotráfico, prostitución, discursos machistas y estereotipación de la mujer como objeto sexual. Además, se ser una producción audiovisual, que no se desvió mucho de la novela original.

La segunda fase: consistió en crear grupos para el análisis de la mujer en esta narcotelenovela, cada característica de las mujeres posee un rol diferente en la trama:

Las prostitutas

Las muñecas del narco

Las amantes del narco

### **Matriz de análisis**

El trabajo de análisis se centra en las representaciones de género femenino, si bien la mayor parte de estas producciones la historia guía sobre la actuación de los hombres, la telenovela escogida si da un protagonismo a la mujer ubicándola como parte medular de la historia, este a si ha sido el criterio más importante de la selección de esta telenovela.

La construcción de una matriz de análisis de análisis es tomada prestada de Karina Tiznado (2017), que permite una mayor claridad explicativa y centrada en la comunicación. Esta matriz está dividida en 1) muestran los datos más generales del personaje, 2) las características del personaje, físicas y económicas, 3) las características psicológicas y morales, 4) los motivos por los que los personajes se introducen en el mundo del narcotráfico.

## CAPÍTULO III

### RESULTADOS Y DISCUSIÓN

#### 3.1 Ficha técnica

**Nombre:** Sin tetas no hay paraíso

**País:** Colombia

**Director:** Luis Alberto Restrepo

**Guionista:** Gustavo Bolívar

**Actores:** María Adelaida Puerta, Sandra Beltrán, Nicolás Rincón, Andrés Toro, Patricia Ércole

**Productora:** Caracol Tv.

**Sinopsis<sup>3</sup>:** “Sin tetas no hay paraíso” narra la historia de Catalina (María Adelaida Puerta) una joven adolescente de Pereira -ciudad del centro de Colombia-, cansada de ser pobre y que asiste a la escuela secundaria sin perspectivas de conseguir un buen empleo después de su graduación. Entonces decide seguir los pasos de sus amigas, que con implantes de silicona en el pecho consiguen novios mafiosos que las mantienen económicamente y les regalan ropa lujosa y joyas. Así, la joven acaba convirtiéndose en prostituta para sacar el dinero suficiente para poder operarse, pues todo indica que no tiene éxito porque sus senos son pequeños.

<https://www.filmaffinity.com/ec/film335959.html>

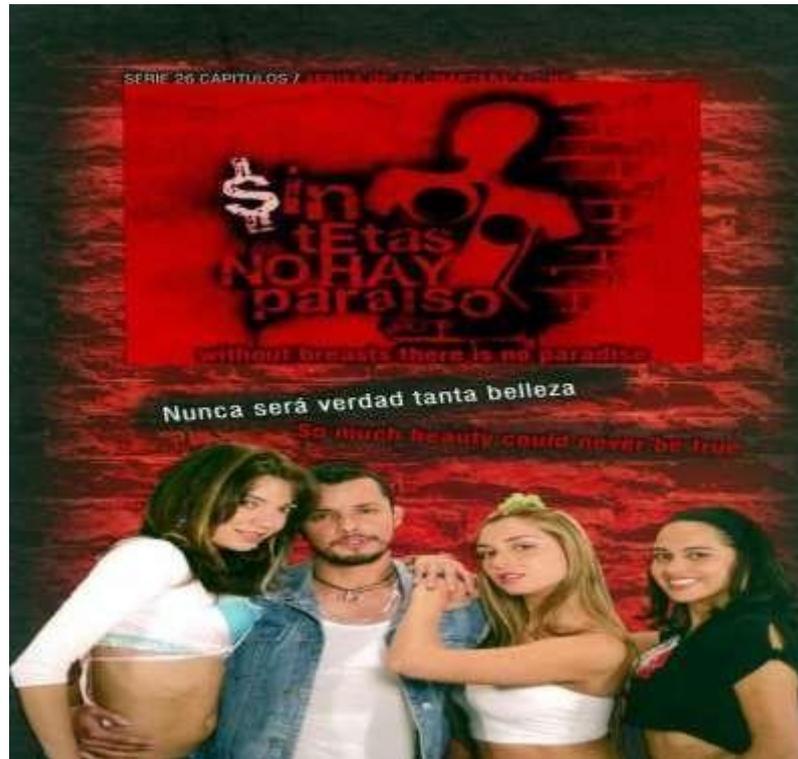


Figura 4:  
Portada “Sin Tetas no hay Paraíso”

Entre los premios más importantes otorgados a esta telenovela están: Los premios India Catalina, 2007, los más importantes de la industria audiovisual colombiana, entre las categorías ganadoras:

Tabla 3. Premios India Catalina

| Categoría               | Nominado(s)    | Resultado |
|-------------------------|----------------|-----------|
| Mejor serie             |                | Ganadora  |
| Mejor actriz de reparto | Sandra Beltrán | Nominada  |

|                           |                       |          |
|---------------------------|-----------------------|----------|
| Mejor actor de reparto    | Andrés Toro           | Ganador  |
| Revelación del año        | María Adelaida Puerta | Ganadora |
| Mejor director de seriado | Luis Alberto Restrepo | Ganador  |
| Mejor libreto de seriado  | Gustavo Bolívar       | Ganador  |
| Mejor tema musical        | El agujero            | Ganador  |

Esta producción en Ecuador fue transmitida por la cadena Teamazonas, y en su país de origen tuvo un rating de sintonía de 34.5<sup>4</sup>.

Para el 2016 Fox Colombia y Telemundo Internacional realizaron una versión moralista llamada “Sin senos si hay paraíso” la cual tuvo 3 temporadas, finalizando en 2018.

### 3.2 Construcción del análisis

#### Mujeres objeto:

Las mujeres, actrices principales, en esta producción tienen una serie de particularidades, entre las que resaltan su edad, que comprende entre 17 a 25 años, a partir del discurso de belleza impuesto en occidente poseen un atractivo que las convierte en objeto del deseo por parte de los hombres, cuando logran mantener un cierto nivel de estabilidad dentro del mundo narco, siempre se las visibiliza junto al dinero y joyas.

Estas mujeres entran al mundo de narcotráfico bajo tres figuras:

1) **Las chicas prepago.** Mujeres jóvenes, que se someten a cirugías estéticas con la finalidad de prostituirse y poder acceder a las fiestas de los narcotraficantes, siendo está una de las pocas oportunidades no solo para encontrar pareja, sino de dinero que les

permita salir de la pobreza, o mantener el nivel de vida. con la esperanza de convertirse en pareja de éstos, no sólo en la chica contratada para mantener una relación sexual.

---

<https://archivo.ratingcolombia.com/>



Figura 5:  
Afiche telenovela “Sin Tetas no hay Paraíso”

Este afiche de la telenovela vislumbra esta construcción occidental de belleza, mujeres delgadas, con facciones más cercanas a lo europeo que a lo indígena o negra, permitiendo crear un imaginario sobre la imagen estereotipada de la belleza, que forman entidades híbridas, ni naturales ni humanas “entidades espirituales que no son ninguna de las dos, y eso es lo que les otorga su extraña belleza” (Taussing, 2013, p. 24).

2) Las muñecas del narco. Son aquellas mujeres que han abandonado a la prostitución, y se han convertido en novias o amantes de los narcotraficantes. También son chicas que han obtenido un acercamiento a los narcos por otras vías como los reinados de belleza, en este aspecto estas mujeres gozan de un mejor capital social, económico o cultural que las pre- pagos.



Figura 6:  
Representación de la belleza en las narconovelas

3) **Las reinas de belleza del narco.** En una lógica similar al anterior grupo, estas mujeres se presentan a concursos de belleza con la finalidad de llamar la atención de millonarios, y cuya finalidad es convertirse en su pareja.

En este grupo de mujeres existe una línea argumentativa similar, es el uso del cuerpo como objeto para acceder a un nivel económico y social, en este sentido, para lo cual las narraciones expuestas sobre el cuerpo de las mujeres funcionan como un elemento seductor para la historia, cosificando a las mujeres por su cuerpo y no por sus emociones.

Estas argumentaciones no son novedosas, desde el campo investigativo de la comunicación y los estudios de géneros, se ha anunciado una serie de denuncias sobre la utilización del cuerpo femenino como objeto sexual, como un de marketing para promocionar una serie de productos, situación que no es algo exclusivo de las producciones latinoamericanas de esta temática, sino que, muchas las industrias culturales han diseñado al cuerpo de la mujer para complacer la mirada masculina.

### **Características físicas**

Sin duda, la construcción física es algo que se ha impuesto, especialmente en

occidente, donde los estándares físicos y de belleza trazan formas de socialización. En el caso de la narcotelenovela objeto de análisis la belleza física es el medio para alcanzar los objetivos propuestos por las mujeres.

Los personajes diseñan una serie de estrategias para conseguir una belleza física, mientras mejor se presenten frente a los hombres tendrán más oportunidad de ser elegidas, en este aspecto, el cuerpo de ellas se convierte en un producto, y dentro de una economía de mercado, el producto siempre debe estar bien presentado.

Para que el cuerpo producto no se devalúe o de pierda todo el valor económico, las chicas deben estarás sometidas constantemente someterse a cirugías estéticas, y con ello su cuerpo pasa a tener dos variables: económico y anatómico, “estas acompañantes asociadas con los narcos convierten su cuerpo en objeto de mercadería para poder participar en el consumismo desenfrenado y en el derroche, facilitado por las riquezas del narcotráfico” (Celis, 2007, p. 3). Como ejemplo, del valor del cuerpo físico y de la belleza subyacente, un diálogo entre las protagonistas Catalina y Jessica:

Catalina: ¿Pero qué le dijo ese man? ¿Por qué no le gusté?

Jessica: Por las tetas, es que Paola las tiene más grandes. Pero tranquila, él dice que usted está muy bonita y todo pero que se tiene que operar. Es que a ellos les gustan grandes.

Catalina: Oiga, pero es que las de Paola son mentira.

Jessica: Eso no importa, pueden ser de caucho, de madera, de piedra, de lo que sea con tal de que se vean pues, lo importante es que sean grandes.

El título de la telenovela ya dibuja un discurso sobre el físico de las mujeres, en especial los senos, que representan dos cualidades: sexual y maternal, en el caso de “Sin tetas no hay paraíso” representan exclusivamente lo sexual. Desmond Morris (2005) ha señalado que los senos evolucionaron como un símbolo sexual para reemplazar la parte posterior de otras primates, que se hinchaba durante el periodo de la ovulación. Además,

que una vez que nuestros antepasados comenzaron a caminar erguidos, los órganos sexuales ya no eran tan fáciles de detectar, por lo que los hombres no tenían una forma evidente de saber cuándo una mujer era sexualmente madura.

Las chicas en esta telenovela se sometieron a operaciones estéticas para mejorar sus pechos y así cumplir uno del fetichismo más recurrente de los narcotraficantes, los pechos grandes de sus chicas. Con senos grandes ellas acceden a un mundo de lujos.



Figura 7:  
Operaciones Estéticas de los personajes

En esta secuencia de imágenes donde están: Catalina, Paola, Jimena y Vanessa, personajes de la telenovela se puede apreciar el protagonismo otorgado a los senos.

Sin embargo, no se puede atribuir a las narcotelenovelas como la única forma de construir sobre los senos grandes un sentido sexual; la industria audiovisual y la de moda, han sido quienes han exaltado los atributos de los senos como parte del cuerpo sexuales, y con ello el imaginario de que mientras más grandes son mejores aceptados en la sociedad.

### **Edad**

Al ser una telenovela con contenido sexual, las mujeres son jóvenes que no han cumplido más de 25 años de edad, pero no significa que no existan personajes más adultos, en este tópico se hace referencia solo para quienes están dentro del mundo narco

de manera sexual.

En las investigaciones realizadas sobre el mundo del narcotráfico, revelan que los hombres de este mundo prefieren a las jóvenes por considerarlas vírgenes. Incluso mientras más jóvenes, adolescentes, tienen un precio mayor. En la historia de la telenovela son chicas que no han terminado la secundaria



Figura 8:  
Representación de la edad de los personajes

No obstante, el cuerpo y la edad son dos categorías muy importantes para la prostitución, como ejemplo el portal de servicio sexuales Skokka, hace alusión a los años y el cuerpo de la servidora sexual.

## Clase social



Figura 9:

### Descripción de edad y contextura en la prostitución

De los personajes principales de “Sin tetas no hay paraíso” Catalina, Jimena Vanessa y Paola, provienen de clases sociales bajas, donde los problemas económicos son cotidianos, situación que no se ubica dentro de la fantasía narrativa, sino que es un problema que afecta a gran parte de América Latina. Muchos de los habitantes de la región, al igual que los personajes de la telenovela, se dejan seducir por el crimen, para salir de la crisis. En el caso de la telenovela, las chicas solo poseen la alternativa de la prostitución, y con ello, la historia se enfoca de una sola vida narrativa, que tratar de subir dentro de la sociedad, es decir salir de la pobreza a la riqueza, gracias a sus cuerpos esculturales destinados a la prostitución.

Aquí resulta importante hacer una diferenciación entre las prostitutas y las reinas de belleza relacionadas con los narcotraficantes, en relación con sus cuerpos como objeto de deseo sexual. Las reinas de belleza provienen de clases sociales medias, y son seducidas por el narcotráfico por los lujos y también por mantener y acceder a un nivel social. En este sentido, “se trata de mujeres sin escrúpulos que buscan riqueza, protección y poder, convirtiéndose en amantes de un narcotraficante o traqueto, como los llaman coloquialmente en Colombia” (Castellanos, 2010, p. 1).

Las prepagos y reinas de belleza que se introducen en tratos o romances con los hombres narcotraficantes utilizan estrategias seductoras para mantenerse y eliminar posibles competidoras. Esto se evidencia en la producción analizada.

### **Características psicológicas y morales**

Sobre las características psicológicas de los personajes femeninos de “Sin tetas no hay paraíso” priman las ambiciones económicas, especialmente porque quieren salir de la pobreza, tanto para su beneficio como para la su familia.

Sin embargo, hay diferencias entre las llamadas prepago, que desarrollan la ambición sin medir las consecuencias mediatas de sus actos. En la historia de la telenovela estos personajes atraviesan por diversas situaciones psicológicas que ponen en riesgo constante a las mujeres, así pasan a asumir nuevas formas de vida como de colegiala a prostituta.

Con el dinero y el poder que les otorga estar junto a narcotraficantes, las mujeres desarrollan una segunda característica que es la ingenuidad, al crear que los narcotraficantes sienten amor por ellas. Al juntar la ingenuidad y la ambición marcan las historias de “Sin tetas no hay paraíso” y en común de todas las producciones sobre esta temática. Como ejemplo:

Catalina está representada como una tonta y hasta ingrata al enfocarse en su propósito de ser una mantenida, con el cuerpo realzado por esa silicona que se le filtraba por el resto de su vida, como muestra la historia. Las violaciones, las críticas y las humillaciones que sufre son mitigadas por el humor irreverente que rescata la historia del estatus de una tragedia (Baldowas, 2010, p. 4).

En cuanto a la moral las actuaciones están delimitadas por lo sexual como discurso para obtener poder y alcanzar niveles de vida llenos de riqueza y fama. El discurso de la moral sexual es una de las diferencias más acentuadas entre la telenovela “clásica” y las narcotelenovelas, En las primeras la sexualidad es asumida como una prueba de amor, una entrega por romances o formar una familia; en las segundas la sexualidad es ofrecida como objeto de cambio.

Los personajes de estas producciones al usar su cuerpo y sexualidad empiezan sus historias como prostitutas, Catalina, personaje principal de “Sin tetas no hay paraíso”, en un inicio tiene relaciones con los guardaespaldas de los narcos, con el médico para pagar su operación de senos, para finalizar con los jefes narcos.

## **Entorno familiar**

Sin duda, uno de los pretextos por los cuales las mujeres entran a la prostitución con los narcotraficantes es su situación familiar. En el caso del personaje de Catalina proviene de un hogar con padres divorciados, con escasas remuneración, un hogar donde la madre desempeña como jefe de hogar, es decir, proviene de familias disfuncionales. Con el avanzar de la historia, es prostitución la que causa más dolor en el hogar, que las situaciones de pobreza. Pero esta historia no suele ser igual, hay otras chicas provenientes de niveles sociales medios o altos se dedican a la prostitución.

Son chicas que han crecido en un entorno familiar sano y amoroso. Aunque su familia trata de evitar por todos los medios que ésta se relacione con un narcotraficante, su ambición y sus ansias por tener una vida llena de lujos serán más fuertes que el amor a sus preocupados padres. En este caso, es ella quien desestructura a su familia por sus acciones (

Retomando al caso de Catalina, que puede ser un ejemplo generalizado, la mayoría de estas chicas, al proceder de condiciones de pobreza, son más fáciles de “reclutar”, por parte de los narcotraficantes. Al ser personas que nunca han tenido dinero o poder son seducidas por una vida llena de glamour y consumismo extremo.

## **Los motivos del ingreso al narcotráfico**

Si bien es cierto los personajes femeninos en la telenovela ingresan por dinero o poder, también subyacen otros intereses o motivaciones, que van más allá del ascenso económico, como en el caso de Catalina es poder tener senos grandes, y con ellos no solo acceder al mundo narcotráfico, sino como un mecanismo de oportunidades laborales lejos de los actos delictivos. El siguiente es un cuadro propuesto por Tiznado (2017), sobre los motivos de ingreso al mundo del narcotráfico de los personajes de “Sin tetas no hay

paraíso”.

*Tabla 4. Motivos de ingreso al narcotráfico*

| <b>Catalina</b>                          | <b>Paola, Jimena y Vanessa</b> |
|------------------------------------------|--------------------------------|
| Realizar una cirugía de aumento de senos | Ser prepagos                   |
| Ser novia oficial de un narco            | Conflictividad con el trabajo  |
| Tener una vida económica estable         |                                |

Entre las actividades que deben desarrollar las chicas en esta producción son: acompañantes sociales y sexuales de los narcos, servicio que no tiene horarios, aquí se forma un discurso mercantil de las mujeres, es decir, pasan a ser un objeto de propiedad de los narcotraficantes, y como tal actúan bajo la voluntad de sus “amos”, convirtiéndose en sus esclavas que deben satisfacer cualquier capricho.

En “Sin tetas no hay paraíso”, se exhiben en las fiestas mostrando su cuerpo como objeto de contemplación y deseo. Por asistir a estos encuentros, las mujeres reciben sumas de dinero importantes, que funciona como gancho para que ellas sigan en este mundo. El narco que “compra” a la chica más hermosa es quien ostenta más poder, de esta forma la mujer también asume el rol de trofeo, cosificando más su condición humana.

Las consecuencias del ingreso a este tipo de vida trae consigo muchos problemas a las chicas, entre ellos la depresión, desesperación e incluso la muerte.

Tabla 5. Consecuencias en los personajes

| CATALINA                                                                      | PAOLA, JIMENA Y VANESSA                                                                                                  |
|-------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Se realiza la cirugía, por problemas de insalubridad, al final se las retiran | Dejan de ser prepagos cuando los narcos para los que trabajan se van de la ciudad al sentirse perseguidos por la policía |
| Logra casarse con un narco, pero cuando le quitan las prótesis, la deja.      | Terminan trabajando en un burdel de ínfima categoría con clientes vulgares y corrientes.                                 |
| No logra sus objetivos económicos y muere                                     | Ninguna logra sus objetivos económicos.                                                                                  |

A continuación, el análisis del personaje principal de Catalina:

Tabla 6. Análisis del personaje principal

| Personaje                                                  | Nombre del personaje                                                                                                                                     |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Ficción donde aparece: 1 <i>Sin tetas no hay paraíso</i> ; | Catalina                                                                                                                                                 |
| Función que desempeña el personaje: protagonista.          | Principal, sobre ella gira la historia, es quien busca que sus senos no sean un obstáculo para el acceso dentro del mundo narco.                         |
| Tipología del personaje en la investigación                | Es el eje, sobre ella se ha tejido la argumentación y la metodología.                                                                                    |
| <b>Características de los personajes</b>                   |                                                                                                                                                          |
| Características físicas                                    | Mujer blanca de estatura media, con senos pequeños.                                                                                                      |
| Edad                                                       | 21 años en la telenovela                                                                                                                                 |
| Clase social                                               | Proviene de una familia disfuncional, de padres separados, su tenencia estuvo con la madre, que no tiene ingresos económicos estables, viven en pobreza. |

|                              |                                                                                                                                              |
|------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Características psicológicas | Inestable, y manipulable por parte de sus amigas.                                                                                            |
| Características morales      | En un principio enmarcado dentro de lo permitido y aceptado, con el ingreso al mundo del narcotráfico fueron quebrados todos sus principios. |
| <b>Entorno familiar</b>      |                                                                                                                                              |
| Situación familiar           | Abandonada por su esposo, un narcotraficante, sin hijos.                                                                                     |

|                                                      |                                                                                   |
|------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| Tipo de familia:                                     | Disfuncional.                                                                     |
| <b>Personaje en el mundo del narcotráfico</b>        |                                                                                   |
| Incurción del personaje en el medio del narco        | Empezó como chica prepago, luego se casó con un narcotraficante y fue abandonada. |
| Actividad dentro del narcotráfico                    | Compañera sexual                                                                  |
| Consecuencias de su participación en el narcotráfico | Planificó su asesinato                                                            |
| Temporalidad de la ficción                           | Toda la serie                                                                     |

## CAPÍTULO IV

### CONCLUSIONES

Las narco telenovelas son una representación ficcionada de parte de la historia del narcotráfico, por ello deben ser asumidas como una metáfora, más no como un discurso oficial, por ello el análisis de estas producciones, debe estar enmarcada dentro de la narrativa melodramática del exceso.

Para desarrollar esta investigación, el uso de autores como: Jesús Martín-Barbero (1987, 1992 y 1996), Nora Mazziotti (1993 y 1996), Eliseo Verón (1997), Omar Rincón (1999 y 2008), entre otros, ha sido muy complicado, debido al poco abordaje dado a estos autores en el estudio de la comunicación, en las diferentes asignaturas. Los aportes de estos autores han servido para reflexionar a la telenovela por fuera de determinismos teóricos.

Las narco telenovelas, si bien, presentan narrativas similares que las telenovelas llamadas clásicas, entre ellas la sumisión de la mujer frente al hombre, fomentando los estereotipos femeninos, la diferencia más importante, es el uso del lenguaje más crudo y directo y violento en las narco telenovelas, exponiendo un mayor “realismo”, que no debe confundirse con una realidad histórica o discurso oficial.

Estas producciones permiten una introducción a la cultura narco, que representa otra forma de entender las dinámicas sociales, en esta cultura se produce otros sentidos de la vida, que en muchos casos son invisibilizados por los relatos elitistas académicos, que no perciben una industria cultural potente y en crecimiento.

Para finalizar “Sin tetas no hay paraíso” se convierte también en un discurso ético, la forma en que muere el personaje de Catalina es una evidencia de que el mundo del

narcotráfico puede destruir a cualquier persona.

## BIBLIOGRAFÍA

- 1.- Benavides, H. (2008). *Drugs, thugs and divas telenovelas and narco-dramas in Latin America*. Austin: University of Texas.
- 2.- Brito, X, Capito, P. (2018). De lo popular a lo industrial. Las estéticas mediáticas del melodrama latinoamericano. *Revista Quoróm académico*. vol. 15, núm. 1. pp. 51-66. Disponible en:  
<https://www.redalyc.org/jatsRepo/1990/199058990005/199058990005.pdf>
- 3.- Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*. Columbia: Columbia University Press.
- 4.- Carpentier, A. (1981). *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. México DF: Siglo XXI.
- 5.- Cabrujas, J. (2015). *Y Latinoamérica inventó la telenovela*. Caracas: Escuela de Escritores.
- 6.- Colón. E. (2002). Neotelevisión y melodrama: Las narrativas testimoniales, en Herlinghaus, H. Coord.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina*. 141-156. Cuarto Propio: Santiago de Chile, pp. (141-156).
- 7.- Garza de la, M, Chávez, H, (2011). Soy como tantos otros muchos mexicanos”: *Revista Transcultural de Música*, No. 15, pp. 18-35.
- 8.- Herlinghaus, H. (2002). La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos. Herlinghaus, H. Coord.). *Narraciones anacrónicas de la modernidad: Melodrama e intermedialidad en América Latina*, pp. 21-60. Cuarto Propio: Santiago de Chile.
- 9.- Machado, A. (2000). *El paisaje mediático*. Buenos Aires: Libros del Rojas-Universidad de Buenos Aires.
- 10.- Martín- Barbero, J, Muñoz, S. (1992), *Televisión y melodrama*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- 11.- Martín-Barbero, J. (2003). *Pistas para entre-ver medios y mediaciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

- 12.- Martín-Barbero, J. (2003). *De los medios a las mediciones*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- 13.- Martín-Barbero, J y Rey, G. (1999). *Los ejercicios de ver*. Barcelona: Gedisa.
- 14.- Mato, D. (2001). Transnacionalización de la Industria de la Telenovela. Referencias Territoriales, y Producción de Mercados y Representaciones de Identidades Transnacionales, *Cuadernos De Literatura*, 8(15), disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7996>
- 15.- Mazziotti, N (2006): *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Bogotá: Grupo Editorial Norma, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación.
- 16.- Mondaca, A. (2013). Los narcocorridos, expresiones culturales de la violencia, disponible en: <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-82/mondaca.html>
- 17.- Monsiváis, C. (1995). Literatura latinoamericana e industria cultura, en García Canclini, N. *Cultura y pospolítica: El debate sobre la modernidad en América Latina*, pp. 187-208. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- 18.- Monsiváis, C. (2002). El melodrama: No te vayas mi amor, que es inmoral llorar a solas. En Hermann H, *Narraciones anacrónicas de la modernidad: melodrama e intermedialidad en América Latina*. 125-140), Santiago: Cuarto Propio.
- 19.- Reguillo, R. (2002). Épica contra melodrama. Relatos de Santos y demonios en el <anacronismo> latinoamericano, en Herlinghaus, H. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, pp. 79-104. Ed. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- 20.- Rincón, O. (2017). Somos la telenovela que queremos ser, en ReVista, Harvard Review of Latin America, disponible en: <https://revista.drclas.harvard.edu/book/somos-la-telenovela-que-queremos-ser>
- 21.- Rincón, O. (2006). Es-Téticas de telenovelas, en Cátedra de Artes N°. 43-49, disponible en: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/Catedra2-Rincon.pdf>
- 22.- Salinas, M, Stange M. (2015). Experimentando las modernidades latinoamericanas: Estrategias melodramáticas en los filmes La vendedora de rosas y Pizza, birra, faso.

Revista Austral Ciencias Sociales, No. 29, pp.165-179. 23.- Sarlo, B. (2011). *El imperio de los sentimientos, narraciones de circulación periódica en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

24.- Sodré, M. (1997) Telenovela y novela familiar, en Ver n, E y Escudero, L (comp.) *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, pp. 37-50. Barcelona, Gedisa.

25.- Steimberg, O. (1997). Estilo narrativo y desarticulación narrativa. Nuevos presentes, nuevos pasados de la televisión, en Ver n, E, Chauvle, L. *Telenovela ficción popular y mutaciones culturales*, 17-28. Barcelona: Gedisa.

26.- Vilches, L. (1997): La fuerza de los sentimientos” en Ver n, E. y Escudero Chavel, L. *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, pp. 51-62. Barcelona: Editorial Gedisa.

27.- Wolf, M. (1984). Géneros y Televisión. An lisi: Quaderns de comunicaci  i cultura, N  9, disponible en <https://ddd.uab.cat/record/33050>