



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

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

Anaïs Ornelas Ramirez*

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

Resumen

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

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

Abstract

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

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

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

En 2006, el estreno de la telenovela colombiana *Sin tetas no hay paraíso* (Palacio, 2006) bate los récords de audiencia del país. Basada en la novela homónima de Gustavo Bolívar (quien es también el guionista), *Sin tetas* cuenta la historia de Catalina, una adolescente de Pereira, Colombia, que aspira a integrar el círculo de trabajadoras sexuales¹ de su barrio, conformado por sus amigas mayores, que se autodenominan como “prepagos”² y son solicitadas por los narcotraficantes locales. Como lo explica Aldona Bialowas Pobutsky (2010), el término prepago hace referencia a un tipo de prostitución específico y reciente que:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Catalina adaptada, Catalina enamorada

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

Conviene aquí señalar que el proceso de adaptación que nos concierne implica, antes que nada, un cambio de formato. La telenovela *Sin tetas* fue difundida en Colombia de lunes a viernes de agosto a septiembre de 2006, tiene una duración total de veintitrés episodios de cuarenta minutos cada uno. La serie española cuenta con un total de cuarenta y tres episodios de setenta y cinco minutos difundidos una vez por semana entre enero 2008 y diciembre 2009, con pausas entre cada temporada³. Este cambio de formato explica la multiplicación de las intrigas en la adaptación, mientras que el original se focaliza en las jóvenes prepagos⁴. En la serie, los personajes del policía, la madre, el hermano de Catalina y, por supuesto, el enamorado Rafa adquieren importancia.

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

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

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

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

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

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

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

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

La historia de amor está estructurada por clichés que pertenecen a coreografías sociales de género conservadoras. Se alimentan de lo que el pensamiento feminista designa como “el mito del amor romántico” (Herrera, 2010). En el triángulo amoroso conformado por El Duque, Cata y su amiga Jessica, es notable la presencia de arquetipos que confirman la permanencia de construcciones patriarcales sobre las relaciones amorosas. Por un lado, Cata y Jessi encarnan la dicotomía virgen/puta⁵. En efecto, es antes que nada la virginidad de Catalina lo que le confiere el estatus de potencial mujer legítima de Rafa, mientras que Jessica, por su sexualidad sin complejos, queda relegada al mundo del trabajo sexual y del placer sin sentimientos.

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

En el nombre de esta esperanza de purificación del amado, Catalina se presta para ser su coartada y evitarle un arresto y va hasta perdonarle un episodio durante el cual, rodeado por las autoridades, la utiliza como escudo humano para escapar de la ley. La configuración de las relaciones sexo-afectivas del *remake* hace figurar unas coreografías sociales de género donde las características masculinas presentadas como atractivas en Rafa son el poder, la violencia, su actitud estoica y la potencialidad de un lado más vulnerable, que solo una mujer pura podría revelar⁶. Si bien ciertas configuraciones menos patriarcales figuran en la adaptación, por ejemplo la relación entre la madre de Cata y un costurero, una pareja igualitaria y respetuosa, su potencial crítico queda neutralizado por la presentación de este personaje como emasculado por su profesión, que evoca la domesticidad. Toda desviación de la norma de la masculinidad hegemónica está ligada a una feminización de los personajes (Tortajada, 2011).

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

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

Subjetividad, empoderamiento y emociones

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Mostrar el trabajo sexual: entre denuncia y prohibición

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Trabajo sexual, mujeres y Estado

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

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

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

Conclusión

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

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

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

Bibliografía

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

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

Filmografía

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