



Televisión y violencia:

Análisis de las formas de violencia en la adaptación para televisión de la novela colombiana “Sin tetas no hay paraíso”.

Por

Catalina Duque Giraldo

Para Álvaro y Celina.

Índice

Introducción	4
1. Aproximación al concepto de violencia	16
1.1 ¿Qué es la violencia?.....	16
1.2 Violencia simbólica.....	21
1.3 La violencia en televisión	24
1.3.1 Representación de la violencia	24
1.3.2 Efectos sobre la audiencia: el poder de la televisión.....	27
2. Acercamiento al género telenovela	35
2.1 Telenovela en Colombia: entre lo popular y lo masivo.....	35
2.2 La telenovela como constructor del imaginario colectivo	45
3. “Sin tetas no hay paraíso”	50
3.1 El fenómeno de la narconovela.....	50
3.1.1 El narcotráfico en el contexto de la violencia	53
3.1.2 Estética del narcotráfico	55
3.2 Del libro a la televisión	59
3.2.1 Sinopsis.....	59
3.2.2 Análisis comparativo	61
3.2.3 Personajes principales	63
3.3 Formas de violencia en la telenovela.....	66
3.3.1 Violencia explícita: secuencias violentas y porcentaje de violencia	66
3.3.2 Sobre las relaciones de poder de la telenovela: violencia simbólica...	72
Conclusión.....	76
Bibliografía	80

Televisión y violencia:

Análisis de las formas de violencia en la adaptación para televisión de la novela colombiana “Sin tetas no hay paraíso”.

Introducción

Entre los meses de agosto y octubre del año 2006, el canal colombiano Caracol Televisión transmitió en la franja familiar la telenovela “Sin tetas no hay paraíso”¹, una adaptación de la novela homónima del escritor Gustavo Bolívar Moreno. La historia, basada en hechos reales, tenía como protagonista a Catalina, una joven de escasos recursos cuyo mayor anhelo era conseguir el dinero suficiente para realizarse implantes mamarios que le permitieran convertirse en una “prepago”², garantizándole un ascenso en la escala social. Esta historia es similar a la de muchas jóvenes colombianas de barrios marginados que aspiran a convertirse en compañeras de narcotraficantes en la búsqueda de ingresos que les permitan salir la pobreza, para lo cual deben operarse y re-crearse físicamente a fin de encajar en el prototipo estético dominante en este círculo.

¹ De acuerdo al Contrato de concesión No. 136 de 1997 entre la Comisión Nacional de Televisión (organismo estatal que planea y regula el servicio y uso del espectro electromagnético en Colombia, garantizando los derechos del televidente) y el canal Caracol Televisión, el horario comprendido entre las 17:00 y las 22:05 corresponde a la franja familiar y la telenovela se emitió, en promedio, alrededor de las 21:50.

² Esta denominación es común en Colombia para nombrar a las mujeres que reciben grandes sumas de dinero a cambio de favores sexuales.

La temática abordada en la telenovela no es ajena para los colombianos y tampoco lo es la inclusión de escenas violentas en la programación de un país que vive la violencia como parte de su vida cotidiana. Sin embargo, teniendo en cuenta la innegable influencia de los medios de comunicación y en especial de la televisión sobre las audiencias, la presencia de formas de violencia explícita y simbólica es relevante por el gran impacto que tiene sobre la sociedad receptora, más aún, cuando dicha violencia es presentada en horario familiar, planteando la cuestión sobre la validez de la violencia como tema de entretenimiento.

Por otro lado, el género telenovela encuentra en la televisión colombiana altos niveles de audiencia y es importante en la configuración de representaciones sociales, por lo cual la violencia representada en estos casos puede tener mayor influencia sobre el público. Esta conjunción entre un género de gran aceptación y una temática familiar para el público hace suponer que hay un proceso de reconocimiento de la audiencia con relación al programa, lo cual puede ser reforzado por estar basada en hechos reales.

“Sin tetas no hay paraíso”, inaugura una serie de telenovelas cuyo eje temático se encuadra en historias del narcotráfico y otros flagelos de la sociedad colombiana como la pobreza, la prostitución y el sicariato, que se nutren de la realidad nacional para contar sus historias³, sumando al análisis

³ Estos temas han sido fuente de inspiración repetidas veces en el cine nacional. En el caso televisivo se encuentra como antecedente la serie “Pandillas: guerra y paz”, también del mismo autor; sin embargo, debido a la ubicación en la grilla de programación, a los altos índices de audiencia, al impacto en la opinión pública y

un contexto violento que se reproduce en la pantalla, que acerca más aún la telenovela al público y desdibuja el límite entre la realidad y la ficción, ejemplificando claramente aquello a lo que Eliseo Verón (1993, p. 40) hace referencia cuando afirma que *“la historia contada por el teleteatro es vivida como espacio de proyección, a la vez ficcional y real, de la red significativa de la vida cotidiana”*.

La violencia en televisión constituye un problema especialmente en aquellas situaciones en las cuales no resulta tan sencillo para el espectador separar la realidad de la ficción, ya sea por la actitud pasiva frente a la recepción o por la complejidad del contenido. Generalmente, en la ficción las secuencias violentas forman parte de una construcción narrativa que les da sentido. No obstante, en un relato construido a partir de situaciones de la vida real, como el caso de “Sin tetas no hay paraíso”, el receptor está condicionado por la realidad para decodificar la ficción.

En este contexto, el análisis de la violencia en la televisión cobra relevancia ya que si bien es indudable que ciertos grados de violencia están instaurados y aceptados socialmente como parte de la naturaleza del ser humano:

a la repercusión internacional se considera a “Sin tetas no hay paraíso” como la primera en su categoría, seguida de las subsiguientes readaptaciones y de otras producciones como “El capo”, “El cartel de los sapos”, “Las muñecas de la mafia”, entre otras.

La realidad nos obliga a aceptar que la violencia forma parte de la naturaleza humana. Desde los orígenes de la civilización y en todas las culturas, ha sido un ingrediente esencial de la humanidad, unido a su atractivo como espectáculo, su función lúdica, desde el circo romano hasta el cine violento de nuestros días. Toda forma de sensacionalismo atrae instintivamente al público y esto, en el mercado televisivo, significa que atrae mayores ingresos porque atrae más publicidad. (Francisco Pastoriza: 2001, p. 282).

Es necesario considerar, si se entiende que la televisión abre un espacio donde la sociedad produce y reproduce sus valores, cuál es el nivel de violencia que es aceptado por un grupo social particular en función de su contexto y los distintos elementos que condicionan su historia. En el caso colombiano, podría suponerse que la sociedad está más familiarizada con la violencia televisiva ya que ésta parte de hechos y situaciones violentas que forman parte de su cotidianidad.

De ahí la importancia de analizar el papel que juega la violencia en las producciones colombianas y las formas en las cuales es representada, siendo éste el ámbito donde se desarrolla la investigación, que propone abordar este fenómeno a partir del análisis de la adaptación televisiva de la novela "Sin tetas no hay paraíso", no para arremeter contra el fenómeno de

la televisión y su protagonismo en la vida cotidiana, sino para participar del debate respecto a la necesidad de hacer una lectura reflexiva de los contenidos televisivos.

En Colombia, el fenómeno de la violencia en televisión como parte de los estudios sobre la recepción, aparece de manera incipiente en la década del ochenta, dado que en el convulsionado contexto político y social nacional del momento: *“ésta (la investigación) encontró un terreno estratégico en la televisión al permitir a no pocos investigadores sociales, exorcizar la pesadilla cotidiana que vivimos convirtiendo a la TV en chivo expiatorio de la frustración política, del desconcierto moral y la agresividad social acumuladas.”* (Jesús Martín-Barbero y María Patricia Téllez: 1997, p.58).⁴

En dicho periodo pueden citarse la investigación interdisciplinaria de la Universidad Nacional “Colombia: violencia y democracia” de 1987 y el estudio publicado por Colciencias un año más tarde “Televisión y violencia”. A pesar de ser investigaciones muy generales, en ambos casos el principal aporte consistió en el análisis de diferentes tipos de violencia, en lugar de reducirla a una sola y la descripción de los motivos y formas que adquiere, como también la manera en que se articulan y conectan entre sí.

Más adelante aparecen investigaciones que se enfocan en el impacto de los contenidos televisivos sobre la audiencia y en el papel de la televisión en

⁴ En el trabajo “Los estudios de recepción y consumo en Colombia”, J. Martín-Barbero y M. P. Téllez hacen un recuento de las investigaciones más relevantes sobre el tema en Colombia. Para esta investigación se tuvieron en cuenta aquellas que describen la relación entre televisión y violencia.

la habituación de la violencia, como la de Germán Rey “Televisión y procesos de socialización” y la de Patricia Anzola “La actividad del televidente”.

En los años siguientes a la década del noventa, los estudios sobre televisión dejaron de enfocarse únicamente en el proceso de recepción, para abordar el fenómeno como consumo cultural, analizando con mayor profundidad los elementos sociales que determinan la regularidad de ciertas conductas en el consumo de medios.

No deja de resultar llamativo que en un país donde la violencia forma parte de la vida nacional no haya una producción académica más extensa que vincule este fenómeno con los medios; si bien la multiplicidad de formas que adquiere la violencia es un tema recurrente entre los investigadores sociales colombianos, no lo es la relación que existe entre ésta y la televisión, el impacto de las representaciones violentas que recibe la audiencia a través de los medios de comunicación y la influencia de estas formas de violencia en los procesos de socialización de los colombianos.

La escasa profundidad de la investigación sobre la televisión también puede reflejar los vacíos en los estudios sobre recepción y consumo de medios en Colombia, que exponen J. Martín-Barbero y M.P. Téllez (1997, p. 62): *“el primero es la completa ausencia de una investigación cualitativa de audiencias, y en segundo lugar una investigación que diferencie las audiencias por sus modos de ver y su relevancia social”*.

La última década no ha representado un avance significativo en cantidad y calidad de estudios de este tipo. En la actualidad es interesante destacar el trabajo investigativo canalizado a través de la Comisión Nacional de Televisión que, dando cumplimiento al convenio 055 de 2006 entre la CNTV y Colciencias⁵, lleva adelante un programa de investigaciones académicas sobre la televisión, entre las cuales se encuentran “La televisión en la familia y la familia en la televisión”⁶, “Análisis de la recepción televisiva en audiencias socio- culturalmente diferenciadas en Bogotá”⁷ y “Prácticas culturales en adolescentes, medios masivos de comunicación y diseño cultural”⁸ enfocado al análisis de contenido en los programas de mayor rating en el segmento adolescente .

Este trabajo se suma entonces al debate colombiano sobre la violencia en televisión, enfocándose en la identificación de las formas de violencia representadas en la pantalla chica nacional, a partir del estudio de la adaptación para televisión de la novela “Sin tetas no hay paraíso”.

Con el fin de comprender dichas formas de violencia, se realiza un análisis entre la novela “Sin tetas no hay paraíso”, del escritor Gustavo Bolívar Moreno, y un grupo de los capítulos emitidos por el canal Caracol Televisión entre el 16 de agosto y el 13 de octubre de 2006, fechas de la

⁵ El Departamento Administrativo de Ciencia, Tecnología e Innovación - Colciencias- es la entidad gubernamental que promueve la investigación para el desarrollo de la CTI en Colombia.

⁶ CÁRDENAS, Guillermo; MARTÍNEZ, Alejandro; PINILLA, Alexis; ROBAYO, Edgar y VÁSQUEZ, Tomás.

⁷ LOPEZ, Fabio; RAMOS, Leandro; RUBIANO, Elkin y VERDUGO, Jorge.

⁸ ARDILA Rubén y SANDOVAL, Marithza.

primera y última emisión de la adaptación original para televisión efectuada por el mismo autor, que permite establecer semejanzas y diferencias entre ambas versiones, para examinar posteriormente las formas de violencia presentes en la adaptación televisiva.

Con las definiciones de Gerbner (1972) y Greenberg (1980), María del Carmen García (2000, p. 17) define el acto violento como *“la clara expresión de la fuerza física o verbal (con o sin arma), contra sí mismo o contra otro, producida de forma intencionada o de manera fortuita e independientemente de que provoque o no lesiones psicológicas o físicas”*. En lo concerniente a esta investigación se tiene en cuenta la anterior definición con la excepción de aquellos casos de violencia fortuita (accidental); es decir, son considerados sólo aquellos casos en los que la violencia explícita –física o verbal– tiene la cualidad de intencionalidad.

Bajo esta definición se contemplan entonces todas las situaciones de violencia física o verbal pero son dejadas de lado las formas simbólicas que también hacen parte del análisis de *“Sin tetas no hay paraíso”*. Por este motivo, se toma como otro punto de referencia el concepto de violencia simbólica de Pierre Bourdieu (1997b, p. 19), que sirve para caracterizar aquellas formas de violencia que no se ejercen a partir de la fuerza física, sino por medio de la imposición de ciertos roles y categorías sociales a determinados sujetos dominados y que *“se ejerce con la complicidad tácita de quienes la padecen y también, a menudo, de quienes la practican en la*

medida en que unos y otros no son conscientes de padecerla o de practicarla". El análisis de violencia simbólica presente en "Sin tetas no hay paraíso", tiene como fin el acercamiento a las relaciones de fuerza que se estructuran en la trama de la telenovela y que de alguna manera reflejan el entramado social.

La inclusión de violencia simbólica permite aproximarse a una visión más global del fenómeno de la violencia en televisión, ya que de incluir un solo tipo de violencia, la explícita, se limita el campo de estudio a lo que J. Martín-Barbero (1989) define como *"lo observable en el nivel más obvio en inmediato de las imágenes y de los relatos"*. En este mismo orden, el autor establece el problema de reducir el objeto de estudio a los hechos violentos presentes en el relato, en este caso la telenovela, sin considerar la violencia de los discursos: *"me refiero a la violencia que -sea cual sea el tema o el hecho- explota desde los dispositivos del discurso la complicidad de nuestro imaginario"*. Y es esta la complicidad presente en la violencia simbólica de Bourdieu, la del discurso que legitima la violencia en la pantalla, estableciendo ciertas categorías y tipos de relaciones que se trasladan a la vida social.

La violencia simbólica tiene un tratamiento cualitativo, a partir de la observación de los capítulos emitidos para describir los diferentes tipos de relaciones que se establecen entre los personajes de la historia con el fin de identificar las representaciones violentas de este tipo.

Un segundo análisis, de tipo cuantitativo, se realiza a partir del porcentaje de violencia, el cual consiste en relacionar el número de secuencias que presentan manifestaciones de violencia explícita, con el total de secuencias de los episodios seleccionados.

El informe de la investigación se estructura en tres capítulos, el primero de los cuales permite una aproximación al concepto de violencia; allí se desarrollan las principales definiciones que permiten la correcta lectura de los resultados, profundizando en concepto de violencia simbólica. Además se da cuenta del fenómeno de la violencia en televisión, exponiendo el problema de la recepción televisiva y su impacto en la audiencia, enfocándose en las formas más comunes de representación de la violencia y cómo los sujetos son afectados por estos contenidos, enmarcado en las principales corrientes relacionadas con los efectos emocionales o afectivos y los efectos sobre la conducta.

En el segundo capítulo se describe la evolución de la telenovela en Colombia y se exponen las principales características del género: emisión de episodios diarios consecutivos, contenido melodramático de la trama y continuidad de la historia desarrollada a lo largo de los capítulos. Dichas características permiten analizar “Sin tetas no hay paraíso” como una telenovela a pesar de estar clasificada como una producción de tipo serie de acuerdo a la organización de la grilla de programación del canal Caracol Televisión. También se describe allí la función de la telenovela como

constructor del imaginario colectivo nacional, ya que como afirma Jesús Martín-Barbero (1992):

La televisión –incluidas las telenovelas– tiene bastante menos de instrumento de ocio y diversión que de 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. (p.3).

Es importante esta función ya que la telenovela influye ampliamente sobre la audiencia puesto que “*está profundamente ligada a su capacidad de representar en algún modo los conflictos sociales y de otorgar a la gente algún tipo de identidad*”.

En el último capítulo se contextualiza el narcotráfico como elemento de la violencia en Colombia, exponiendo el auge de este fenómeno desde la década del ochenta, cuando la crisis de la economía tradicional y la ausencia de control estatal, sumado al aumento de la demanda internacional y la falta de una política nacional de erradicación de cultivos, dieron como resultado la instauración de este negocio. En este contexto, se describe la forma en la que los sujetos marginados se insertan en la sociedad a partir del negocio de las drogas. Adicionalmente se trata el tema de la estética del narcotráfico

como explica Omar Rincón (2009): *“Hay una narcoestética ostentosa, exagerada, grandilocuente, de autos caros, siliconas y fincas, en la que las mujeres hermosas se mezclan con la virgen y con la madre”*. El narcotráfico forma parte de la sociedad colombiana y su estética se reproduce en las calles y se cruza con la cultura manifestándose en la música, en el lenguaje y en la televisión; comprender esta mezcla sirve para entender el contexto en el cual se desarrolla la telenovela “Sin tetas no hay paraíso”, ya que ésta corresponde a una sociedad específica en un lugar y momento determinados y por lo tanto no puede ser aislado su estudio del contexto en el cual se desarrolla.

Finalmente, se presenta el análisis comparativo entre la novela y su adaptación original para televisión, se exponen las formas de violencia identificadas en la versión televisiva y se presentan los resultados del análisis cuantitativo sobre su contenido de violencia. Además, se describen las relaciones de poder que se establecen en la telenovela que constituyen representaciones de violencia simbólica.

Este análisis de las formas de violencia presentes en la adaptación para televisión de la novela colombiana “Sin tetas no hay paraíso”, se presenta entonces con el fin de realizar un aporte académico sobre el fenómeno de la violencia en televisión y como una invitación a ejercer un rol activo como telespectadores.

1. Aproximación al concepto de violencia

1.1 ¿Qué es la violencia?

Desde la génesis del concepto, la violencia ha estado ligada al hombre y como tal, ha sido abordada desde diferentes ópticas, en la búsqueda de explicaciones a ese comportamiento tan propio del ser humano.

En su ensayo “La violencia”, Jean-Marie Domenach (1981, p. 36) realiza una síntesis del término y hace un recorrido por las diversas disciplinas que de una u otra forma se han acercado a él, dejando entrever que constituye una parte inherente de la naturaleza humana: *“Si queremos servirnos de la palabra para acotar una realidad, hay que decir que la violencia es específicamente humana por cuanto es una libertad (real o supuesta) que quiere forzar a otra”*. En este sentido, podría afirmarse que ésta requiere de un sujeto, aquel que lleva a cabo el acto violento, y un objeto hacia el cual es dirigido, que puede ser el sujeto mismo.

En ese contexto es interesante la distinción que presenta Rollo May (1974, p. 206) entre la agresión, directamente referida al objeto: *“sabemos contra qué y contra quién nos enojamos”* y la violencia, en la cual esta relación con el objeto aparece desintegrada, haciendo que el sujeto ataque atropelladamente.

Siguiendo con J. Domenach (1981, p. 33), la violencia se materializa en tres aspectos fundamentales: uno psicológico, vinculado con la explosión de la fuerza que cuenta con “*un elemento insensato*”; otro de tipo moral, relacionado con el ataque a los bienes o la libertad de los otros y un tercer aspecto político, que hace referencia al empleo de la fuerza para conquistar el poder o dirigirlo a fines ilícitos.

Por su parte, la biología busca las raíces del problema en la estructura del cerebro y su composición bioquímica. Por ejemplo, Henri Laborit indaga en los mecanismos biológicos de la agresividad, exponiendo en su trabajo cómo autores anteriores suelen distinguir las situaciones que desencadenan la agresión, sin realizar un análisis de los mecanismos nerviosos centrales que se activan, siendo éstos de gran importancia al constituir la respuesta del sistema nervioso ante las situaciones ambientales.

Para las ciencias naturales, las conductas innatas del hombre se originan en el hipotálamo, que regula la homeóstasis y por tanto es el responsable de ciertos comportamientos primarios relacionados con el hambre, la sed y el instinto sexual, tal como expone H. Laborit (1981):

Por ejemplo, cuando han transcurrido varias horas desde la última comida, los desequilibrios biológicos que de ello resultan constituyen las señales internas que, estimulando determinadas regiones laterales del hipotálamo, van a desencadenar el

comportamiento de búsqueda de alimento, y si los órganos de los sentidos advierten la presencia de una presa en el entorno, el comportamiento de predación. (p. 49)

Además de garantizar el equilibrio interno, esta parte del cerebro también controla la presión sanguínea y la temperatura corporal que son reguladas, por ejemplo, en situaciones de ataque ya sea para defenderse o huir. Estos comportamientos están sometidos a la parte límbica del cerebro que condiciona la memoria a largo plazo, responsable de almacenar los recuerdos y experiencias como resultado del aprendizaje. Continuando con H. Laborit (1981):

En el hombre, además, la experiencia más o menos afortunada de los comportamientos violentos viene a alimentar la zona asociativa muy desarrollada de la corteza cerebral donde pueden imaginarse y verbalizarse nuevos comportamientos. La glorificación de los instintos predatorios innatos y el elemento afectivo añadido a los comportamientos violentos reforzados, que pasan en el hombre por el aprendizaje y la verbalización, son una de las causas estructurales -aunque no fatal- del comportamiento violento de la humanidad actual. (p. 29)

Así, si bien existen conductas impulsivas relacionadas con el sistema límbico, como la agresividad predatoria que busca dar respuesta a un desequilibrio homeostático, gran parte de los comportamientos violentos están relacionados con el aprendizaje y el reforzamiento de ciertas acciones en el ser humano y, por lo tanto, son susceptibles de ser modificados en el seno de la cultura.

Y es precisamente en la cultura, donde se gestan las diferentes manifestaciones de violencia analizadas en la presente investigación, que, debido a la multiplicidad de enfoques en los estudios, y su consecuente profusión de categorías, requiere acotar el universo de significado que encierra esta palabra.

A partir de las definiciones de Gerbner (1972) y Greenberg (1980), María del Carmen García (2000, p. 17) define el acto violento como *“la clara expresión de la fuerza física o verbal (con o sin arma), contra sí mismo o contra otro, producida de forma intencionada o de manera fortuita e independientemente de que provoque o no lesiones psicológicas o físicas”*.

En esta definición no sólo están identificados el sujeto y el objeto de la acción, sino que también ésta aparece desligada de sus consecuencias. Es decir, la violencia lo es por la acción en sí misma, sin importar las secuelas. Lo anterior, en correspondencia con R. May (1974, p. 205), quien se refiere a ella como *“una explosión de pasión reprimida”*, proponiendo de esta manera,

que no constituye un hecho aleatorio sino que es el resultado de algo subyacente.

Siguiendo a M. García (2000), esa expresión de la fuerza tan evidente, alude a una forma particular de violencia: la explícita. El mismo tipo que Johan Galtung (1985) llama violencia directa y que se halla definida por el comportamiento, evidenciándose de la manera más visible con el uso de la fuerza.

Otra característica de esta forma directa de violencia es que se establece como un acto deliberado, dejando de lado el carácter de imprevisto incluido en la acepción de M. García (2000).

En esta línea, la accidentalidad no forma parte de la tipología que incumbe a esta investigación. Serán tenidos en cuenta sólo aquellos casos que tienen la cualidad de intencionalidad. Así, la categorización de las formas de violencia explícita considera dos tipos principales:

- Física: aquella donde se hace uso de la fuerza física con intención de causar daño a sí mismo o a otro. En esta clasificación se incluyen agresiones como golpes, mordeduras, empujones, uso de armas blancas y armas de fuego.

- Verbal: aquella que involucra el uso de lenguaje ofensivo incluyendo amenazas e insultos.

Hasta ahora se ha concentrado la exposición en la representación más fácilmente identificable de violencia; pero, es posible detectar otra forma en

ese origen profundo que menciona R. May (1974, p. 205) cuando afirma que *“la violencia es un resultado totalmente comprensible del hecho de que nuestras personalidades luchan con desventaja en una cultura represiva que no las ayuda”*. Así, puede hablarse de otra tipología que surge a partir de las relaciones que subyacen el tejido social: la violencia simbólica.

1.2 Violencia simbólica

Si, como J. Galtung (1985), se pensara en el problema de la violencia como si fuera un iceberg, la punta visible desde la superficie sería la violencia directa y la porción de hielo sumergida, representaría a las otras formas menos perceptibles y que constituyen la base sobre la que se asienta la explícita.

A estas manifestaciones casi imperceptibles, las denomina violencia estructural y violencia cultural. La primera de ellas, la estructural, constituiría una forma indirecta que está relacionada con la insatisfacción de las necesidades de las personas o con la negación de las necesidades mismas. Por ejemplo, la represión, la explotación y la alienación son manifestaciones de este tipo de violencia que se va desarrollando paulatinamente al interior de la sociedad y por tanto sus causas no pueden evidenciarse fácilmente.

Por otro lado, la forma cultural de la violencia se da a partir de aparatos de construcción ideológica como la religión, la educación y los medios de comunicación, que tienen como fin legitimar las formas directa y estructural.

Ahora bien, estas expresiones indirectas estarían íntimamente relacionadas con el concepto de violencia simbólica de Pierre Bourdieu (1997b, p. 19), que caracteriza aquellas formas de violencia que no se ejercen a partir de la fuerza física, sino por medio de la imposición de ciertos roles y categorías sociales a determinados sujetos dominados y que *“se ejerce con la complicidad tácita de quienes la padecen y también, a menudo, de quienes la practican en la medida en que unos y otros no son conscientes de padecerla o de practicarla”*.

Siguiendo a P. Bourdieu (1997a, p. 168), estas demostraciones de fuerza son de gran importancia, ya que analizar *“esa violencia que arranca sumisiones que ni siquiera se perciben como tales apoyándose en unas ‘expectativas colectivas’, en unas creencias socialmente inculcadas”* permite acercarse a las relaciones de fuerza que se establecen en la sociedad y que pueden reflejar aparatos de dominación e imposición de roles a los sujetos sociales.

La violencia simbólica prolifera en la sociedad y puede manifestarse en formas tan simples como, por ejemplo, la distancia espacial que crea distancia social, lo cual puede evidenciarse en las zonas marginadas que suelen estar separadas geográficamente en las ciudades. El problema de

este tipo de violencia es que sus representaciones se imponen como algo legítimo y como una expresión de valor, creando una estigmatización, en este caso, territorial. Así, no sólo hay una separación física de los sujetos, sino también social, ya que se asocia a quienes viven en determinadas zonas marginadas con ciertos valores que se piensan inferiores o por debajo de otros, tal como explica Loïc Wacquant (2007):

En toda metrópolis, uno o varios distritos, barriadas o concentraciones de viviendas sociales son públicamente conocidos y reconocidos como esos infiernos urbanos en los que el peligro, el vicio y el desorden están a la orden del día. Incluso algunos adquieren el estatus de sinónimo nacional de todos los males que afligen a la ciudad...Que esos lugares estén o no deteriorados, sean o no peligrosos y que su población esté o no compuesta de pobres, de minorías o extranjeros importa realmente poco: la creencia prejuiciosa de que sí lo son alcanza para desencadenar consecuencias socialmente deletéreas.
(pp.275-276)

Así pues, es necesario considerar esta formas simbólicas que adquiere la violencia ya que, gran parte de la representaciones violentas de la televisión, exhiben situaciones donde se alcanza un consenso tácito sobre la

validez de ciertos significados que, erróneos o no, son asumidos como ciertos por el espectador.

1.3 La violencia en televisión

1.3.1 Representación de la violencia

Como se mencionó anteriormente, la violencia puede delimitarse en dos grandes grupos: explícita y simbólica; pero, en un análisis de contenido como el que propone esta investigación, también es necesario distinguir la forma en que esa violencia es mostrada en la televisión y si está enmarcada en un escenario real o ficticio.

Sobre este punto es importante considerar que existe un contraste entre la violencia “verdadera” y “ficcional” que tiene que ver con el contexto en que es representada en la pantalla. En esta diferenciación, la violencia verdadera está relacionada con hechos reales como el caso de aquella mostrada en los noticieros o *talk shows*, en contraposición a la que se presenta en la ficción, donde hace parte de una construcción narrativa que le da sentido.

De acuerdo a Giuseppe Richeri (2006, p. 203), *“muy a menudo las imágenes de violencia son gratuitas”* y esto sucede con más frecuencia en la información, donde suele hacerse uso de imágenes fuertes o traumáticas más para causar impacto o movilizar al espectador, que con la intención de

clarificar o ilustrar un hecho. Mientras que, en la ficción, *“la gente sabe bien que es un uso instrumental de la violencia y, de cualquier modo, está preparada”*. Según esto, podría afirmarse que la violencia insertada en un relato ficticio puede ser reconocida y evaluada por el espectador como una herramienta más de la historia, ya que de alguna manera *“forma parte de nuestro código genético, de nuestros mecanismos psicológicos, distinguir la ficción de la realidad”*.

No obstante, puede surgir un problema al respecto, cuando la violencia hace parte de una ficción que tiene su origen en hechos reales –como el caso de “Sin tetas no hay paraíso”– donde la realidad es reconstruida en un relato que mezcla la vida real con elementos narrativos de la ficción, o cuando el espectador no tiene elementos suficientes para decodificar lo que ve:

El efecto se vuelve particularmente preocupante con respecto a los niños o aquellos sectores determinados de público que tienen una experiencia de realidad muy limitada, allá donde no hay posibilidad de contraponer una mirada crítica o experiencia diferente, por lo cual no puede decir: ‘Sí, la televisión cuenta esto, pero yo sé que no es verdad’. (G. Richeri: 2006, p. 211).

Por otro lado, un componente importante en la representación de la violencia tiene que ver con el modo en que es tratada. Mientras la violencia verdadera raramente es mostrada en el momento justo de la acción –en un noticiero lo que se muestra por lo general es el resultado o la consecuencia de la acción violenta, no su desarrollo–, en la ficción, la violencia suele ser un elemento central que es mostrado en el preciso instante en que se despliega. Esto hace que la violencia ficcional pueda llegar a ser incluso más cruda que aquella presentada en un contexto informativo, ya que la audiencia es partícipe de la acción completa.

Por tanto, es necesario contextualizar las formas de violencia y determinar si obedecen a una representación verdadera o ficcional, y que tan detalladamente es presentada la acción, para evitar reducir el problema a si hay o no violencia en un determinado espacio televisivo, y poder ampliar el análisis sobre la manera en que es presentada en cada caso.

Ahora bien, independientemente de las formas que adquiere y de cómo es representada, no cabe duda de que la violencia se filtra en los distintos espacios de la grilla televisiva y, si se entiende a la televisión como un medio donde las personas ven proyectados los valores sociales, cobra relevancia el aporte de distintos autores acerca de los efectos que puede producir en los televidentes la exposición continua y prolongada a hechos de violencia en la pantalla.

1.3.2 Efectos sobre la audiencia: el poder de la televisión

La influencia de los medios de comunicación sobre las audiencias es innegable y ha sido ampliamente estudiada por diversas disciplinas. En especial la televisión ha tenido un papel protagónico en las investigaciones sobre la recepción, ya que como afirma Guillermo Orozco (2001):

La televisión ha devenido en uno de los fenómenos más complejos, espectaculares y desafiantes de todos los tiempos. Instaurada no sólo como el súper medio con mayor popularidad y penetración, su presencia versátil, incisiva, seductora, creciente y amplificada constituye, a la vez que uno de los más sofisticados dispositivos de moldeamiento y reconversión de las sensibilidades y un paradigma comunicacional, todo un sistema audiovisual, educativo y cultural, que incide diferencialmente en los usos del tiempo y los espacios de millones de latinoamericanos. (p. 11)

La variedad de estudios sobre la recepción, revela que indefectiblemente la televisión ejerce cierta influencia en la conducta y manera de pensar de los espectadores. Teniendo en cuenta esta correspondencia existente entre el contenido televisivo y el comportamiento de la sociedad receptora, podría entonces suponerse la existencia de una relación causal entre la violencia televisiva y ciertas actitudes y respuestas de las personas expuestas a ella.

Esto es precisamente lo que han intentado establecer diferentes investigadores, que han tenido como eje central de sus estudios dicha relación.

Es importante aclarar que el impacto que pueda tener la violencia sobre la audiencia está condicionado por algunas características del receptor, es decir, que no todas las personas reaccionan inmediatamente ni de igual forma ante los mismos estímulos violentos y que hay personas más o menos sensibles a ellos. No obstante, es indiscutible que existe cierta filiación entre la agresión televisada y la forma de actuar de algunos sectores de la población.

Diversos autores han abordado el problema de los efectos de la exposición prolongada a la violencia proyectada en televisión, los cuales pueden ser clasificados de acuerdo a su naturaleza conductual, afectiva o cognitiva. Estos diferentes enfoques obedecen, en ocasiones, al área de estudio de la cual proviene el investigador y en otras, a su visión particular del fenómeno.

Los efectos sobre la conducta, son probablemente los que mayor análisis han tenido a través del tiempo ya que son los más fácilmente observables. Desde el inicio de los estudios sobre la violencia en los medios, el impacto que ésta podía tener en el comportamiento de las personas, atrajo la atención de varios investigadores sociales.

De acuerdo a Barrie Gunter (1996) y María del Carmen García (2000), los cambios en la conducta de los individuos expuestos a escenas violentas pueden manifestarse a través de diferentes elementos de respuesta en la vida cotidiana, que son presentados a continuación:

- Catarsis: Trasladando el concepto aristotélico⁹ al problema de la recepción, la teoría de la catarsis propone que la violencia televisiva puede servir como válvula de escape de los impulsos agresivos, sin necesidad de recurrir a la acción violenta efectiva. Así, *“mediante la exposición a determinados programas que utilizan la violencia como uno de sus argumentos fundamentales, la audiencia consigue expulsar sus sentimientos de hostilidad e indignación”*, explica M. García (2000, p.42).

- Imitación: Esta hipótesis plantea que puede haber una predisposición de la audiencia a replicar ciertos comportamientos luego de verlos en televisión; especialmente el público más joven tiende a copiar las acciones de los personajes. Según este postulado, entonces, las personas expuestas a contenidos violentos actuarían de forma más violenta que lo habitual luego de la exposición.

- Reforzamiento: Quienes defienden esta hipótesis, concuerdan en afirmar que la violencia televisiva no hace más que reforzar las tendencias violentas que ya existen en la audiencia, que no necesariamente tienen

⁹ De acuerdo a la concepción de Aristóteles, la catarsis consistía en el mecanismo del teatro por medio del cual las personas podían desprenderse de sentimientos negativos y expiar sus culpas, a través de la identificación psicológica con los personajes y la compasión o el miedo que éstos despertaban en el espectador.

origen en la televisión. Además de reforzar conductas específicas, los programas pueden instaurar determinados valores acerca de los usos de la violencia, lo cual cobra especial interés en aquellos casos donde ésta es recompensada dentro de la historia.

- Estimulación elemental: Esta postura plantea que no es el contenido violento lo que determina la agresividad del espectador sino, por el contrario, el nivel de excitación que logra en él, independientemente del contenido en sí. Como describe M. García (2000, p. 43): *“el contenido del programa no es lo decisivo sino la intensidad con la que dicho programa estimula psicológica y físicamente al receptor”*.

- Empatía: Contrario a lo que propone la estimulación elemental, en este caso el contenido es fundamental, ya que la respuesta de la audiencia a la agresión televisiva puede estar condicionada por los estímulos que le rodean y que son reflejados en la pantalla. Así, el receptor tiene la capacidad de asociar las escenas violentas con episodios de su propia vida, generando conductas de este tipo y, de la misma forma, también puede inhibir la agresión si no encuentra placentera la violencia que observa en televisión.

Posteriores estudios centraron el análisis en las consecuencias afectivas que trae consigo la exposición repetida a contenidos violentos en los medios. En este grupo se consideran aquellos efectos emocionales en el receptor, desde la insensibilidad ante dichos contenidos hasta el aumento de la sensibilidad a los mismos.

El origen de esta nueva orientación está relacionado con el hecho de que, con el desarrollo de la televisión y la producción en escala de contenidos, aumentó la cantidad de violencia presente en los programas. De alguna manera, la televisión ofrecía estímulos cada vez más fuertes con el fin de atraer la atención del público, lo cual llevó a los investigadores a pensar en una suerte de familiarización de los televidentes con este tipo de contenido.

Existen tres posiciones claramente diferenciadas en cuanto a las consecuencias que, a nivel afectivo, puede traer la violencia televisiva:

- Sensibilización: Esta postura establece que, ante la constante exhibición de actos violentos, las personas experimentan un aumento de la sensibilidad hacia las víctimas de la agresión televisada y hacia las circunstancias que la rodean, provocando el rechazo de los mismos. De acuerdo a M. García (2000, p. 45), este planteamiento contradice la teoría de la imitación, ya que *“los receptores reaccionan tan fuertemente a ver violencia en la televisión y tienen una percepción tan traumatizante de esta realidad televisiva que, como resultado de la experiencia con este medio, tienen menos probabilidad de imitar esos actos”*. Sin embargo, hay que tener en cuenta que estos efectos resultan más probables en casos de extrema violencia o cuando ésta se presenta de una forma muy realista.

- Desensibilización: Opuesta a la teoría anterior, quienes defienden esta hipótesis plantean que *“el visionado reiterativo de violencia televisiva*

conduce a una reducción en la capacidad de respuesta emocional en la pantalla y a una aceptación incrementada de la violencia en la vida real” según explica B. Gunter (1996, p. 230). Este proceso de insensibilización se da de manera paulatina ante el aumento del contenido violento y de su frecuencia de aparición.

- Habitamiento: Esta última propuesta acerca de los efectos afectivos vincula la exposición constante a la agresión televisiva con el concepto de normalidad. A diferencia de la desensibilización, en la cual disminuye la capacidad de respuesta del individuo ante la conducta agresiva, el habitamiento plantea que ante la saturación de estímulos violentos en televisión, las personas se acostumbran a ellos, considerándolos como algo normal. Es decir, si en el planteo anterior los sujetos aumentan su tolerancia a la violencia, en el habitamiento dejan de considerarla como tal.

Finalmente, un tercer grupo de consecuencias, de carácter cognitivo, aparece en las investigaciones sobre el impacto de la violencia. Los efectos cognitivos son aquellos que aparecen cuando la televisión modifica el sistema de creencias y opiniones que las personas tienen acerca del mundo, o cuando este medio configura dicho sistema a partir de los contenidos que ofrece.

En este sentido, es necesario recordar que la televisión ejerce una gran influencia en la construcción de sentido que realizan los sujetos, lo cual afecta indudablemente la forma en cómo perciben el mundo.

A grandes rasgos, los estudios dan cuenta de tres teorías diferentes sobre los efectos cognitivos:

- Cultivo: A partir de este modelo se plantea que la televisión actúa como un agente facilitador en la construcción de la realidad por parte del espectador. Por lo tanto, la concepción del escenario social que tienen los sujetos es producto de las imágenes y representaciones que ven a través de la pantalla.

Si la televisión modela aquello que las personas entienden como su realidad, podría suponerse que la audiencia extiende el contexto violento presentado en televisión a su cotidianeidad; razón por la cual, la exposición repetida a contenidos violentos puede traducirse en una impresión exagerada de la violencia existente en la sociedad real, aumentando la ansiedad por la propia seguridad y el temor de convertirse en víctima.

- Guiones cognitivos: Este planteamiento se enfoca en determinar cómo la exposición a la violencia televisiva brinda al individuo pautas de comportamiento –guión– que puede emplear en determinadas situaciones. Es decir, las personas toman las imágenes violentas y les asignan una representación conceptual (situación - pauta de comportamiento), lo cual podría desencadenar una acción específica cuando se presente una situación similar en el mundo real.

- Enseñanza cognitiva: La hipótesis que plantea la enseñanza cognitiva es que la violencia televisiva puede desencadenar ideas agresivas

previamente establecidas en la mente de la audiencia. Según M. García (2000, p. 58), *“la observación de la violencia en la pequeña pantalla puede dar lugar o generar toda una compleja combinación de ideas agresivas, de ciertas emociones relacionadas con la violencia y de un deseo casi irrefrenable de actuar de forma agresiva”*.

De lo anterior se concluye que, aún cuando no es posible hablar de un consenso entre los investigadores sociales en relación a los efectos que puede tener sobre los espectadores la exposición a cantidades significativas de violencia en televisión, es innegable que ésta tiene una marcada influencia sobre los sujetos y que la forma en que éstos construyen, piensan y viven su realidad, está atravesada por las imágenes de la pantalla.

Si el motivo por el cual la violencia televisiva constituye un problema tiene que ver con que la televisión es el medio tradicional en el que la sociedad se proyecta a sí misma, entonces, la telenovela –género televisivo por excelencia– es el escenario donde esta cuestión se evidencia con mayor claridad, ya que es precisamente en este formato donde *“se juegan las identidades, representaciones y reconocimientos de las gentes del común”*. (Jesús Martín-Barbero: 2000, p. 8).

2. Acercamiento al género telenovela

2.1 Telenovela en Colombia: entre lo popular y lo masivo

La telenovela se define como un relato de ficción televisiva emitido en episodios diarios consecutivos, que gira en torno a la historia de una pareja protagónica como eje central que conduce la trama y se entrelaza con las historias de los personajes secundarios.

Este género tiene una importante carga melodramática y se caracteriza por interpelar moralmente a la audiencia a través de las tensiones que se generan entre unidades antagónicas como el bien y el mal, el amor y el odio, la riqueza y la pobreza, con una marcada presencia de conflictos sociales y afectivos. Dicha interpelación se hace posible gracias al reconocimiento que logra el televidente con los personajes a partir de los elementos de la vida cotidiana presentes en la ficción, ya que, como expone Nora Mazziotti (1996, p. 45), *“forma parte de la dinámica cultural de una sociedad y tiene una finalidad mediática porque funciona dentro de un sistema productivo concreto, atiende a las lógicas del consumo y reproduce al mismo tiempo esquemas culturales”*.¹⁰

¹⁰ Citado en: LOZANO, Félix Joaquín y MENDOZA, María Inés. Aproximación semiótica a los pregenéricos de las telenovelas colombianas. Opción. Vol. 26, Núm. 61. Maracaibo. enero-abril, 2010. p. 11.

Por otro lado, es posible encontrar diferencias entre las temáticas y formas de representación del drama entre las telenovelas de los distintos países latinoamericanos, puesto que cada uno ha desarrollado un modelo particular que obedece a sus propios esquemas de producción y comercialización, así como a la idiosincrasia de cada lugar. No obstante, es indudable que el melodrama y la serialidad son elementos característicos de este tipo de relatos en toda la región.

Adicionalmente, es necesario mencionar que, como producto audiovisual, la telenovela constituye *“el más importante género de ficción producido en América Latina desde hace ya cincuenta años y principal producto de la industria cultural”* (N. Mazziotti: 2006, p. 21), lo cual destaca su importancia dentro de la programación de los países latinos, debido a la gran aceptación que el género encuentra en los públicos nacionales y extranjeros.

El perfeccionamiento de la telenovela en Latinoamérica impulsó el crecimiento de la televisión de cada país al requerir de una infraestructura profesional y recursos especializados. Esto puede evidenciarse en países como Argentina, Brasil, Colombia, México y Venezuela, los cuales desarrollaron su industria televisiva gracias a la realización de seriados y a la explotación de los mismos en el exterior.

En el caso colombiano, la telenovela desciende del teleteatro presente en la pantalla chica desde sus orígenes en 1954 y que tenía como fin acercar la cultura a las masas:

De naturaleza paradójica, el teleteatro se asomaba a un medio que permitía difusiones masivas sólo alcanzadas por la radio mientras que muy pronto navegaba presionado por las exigencias comerciales y una vocación cultural originaria. Combinó así productos provenientes de la tradición culta hasta entonces reservados a públicos seleccionados con el carácter masivo, la puesta en escena teatral con las condiciones impuestas por las narrativas audiovisuales de la televisión. (J. Martín-Barbero y G. Rey: 1999, p.100).

El teleteatro dominó el espacio televisivo y se popularizó durante una década, periodo en el cual fue el principal producto que concentró los esfuerzos de la incipiente producción colombiana, alcanzando un público cada vez más heterogéneo pero aún con un nivel cultural elevado.

Paralelo a esta masificación de la televisión, se empezaron a gestar los movimientos sociopolíticos de los años sesenta y setenta, gracias a los cuales los sectores estudiantiles y juveniles adquirirían un mayor protagonismo en la vida nacional y se instauraban como los nuevos

consumidores de medios. En este contexto, el teleteatro actuó como una expresión cultural que dio cuenta de los fenómenos que se produjeron al interior de la sociedad y permitió vislumbrar la transición del país a la modernidad en una época de turbulencia política. Como exponen J. Martín-Barbero y G. Rey (1999):

... el teleteatro fue una –y sólo una– de las manifestaciones culturales que permiten a un país adoptar un carácter moderno en medio de una historia de barbarie, contrastar la imaginación con la enorme y dramática precariedad de la convivencia. Pues el teleteatro se diferencia de una tradición signada por el costumbrismo y la comedia ligera que había entronizado la representación superficial de los comportamientos y un deleite moralista sin mayores compromisos. (p.105).

A través de los años, el teleteatro empezó a explorar nuevas corrientes teatrales y se dio a la búsqueda de la innovación en la técnica y los recursos. Se adaptaron obras de autores clásicos como Kafka, Miller, Shakespeare, Wilde y Wolf, además de adaptaciones literarias de la región como “María”, de Jorge Isaac; “La mala hora”, de Gabriel García Márquez; “El gallo de oro”, de Juan Rulfo y “Gracias por el fuego”, de Mario Benedetti; con la intención

de acercar el conocimiento a la población colombiana, despertando mayor interés en un público exigente.

El crecimiento de la audiencia y una mayor demanda de calidad técnica y de contenidos hacía necesaria la profesionalización de la producción, por lo cual se recurrió a la ayuda de otros países como Argentina y Cuba que tenían un desarrollo técnico y actoral superior.

El aprendizaje de los técnicos colombianos se vio reflejado en el manejo de cámaras, luces, escenografía y en la actuación que se despojaba del histrionismo del teatro puro para dar paso a caracterizaciones más profundas y complejas. Con ese desarrollo de la técnica se dio de manera natural la transición hacia la telenovela, con una nueva estructura narrativa y una emisión periódica para satisfacer las demandas del público.

En su análisis sobre las narrativas televisivas, J. Martín-Barbero y G. Rey (1999) aluden a la desaparición del teleteatro para dar paso a la telenovela, como una convergencia de diferentes factores donde fueron importantes los avances tecnológicos y sus consecuentes cambios al interior de la televisión, la competencia entre los distintos géneros televisivos y las modificaciones en las preferencias de los consumidores de medios.

En 1963 se emitió la primera telenovela colombiana “En nombre del amor” que si bien consistió en una adaptación de un guión de radioteatro, obedecía a un estilo de producción diferente y marcó el camino para este género desconocido hasta entonces en el país:

Las diferencias entre la telenovela y el teleteatro se empezaron a notar muy rápidamente: la primera se inserta en las lógicas comerciales con una acogida creciente y unas repercusiones económicas y de publicidad evidentes, mientras que el teleteatro no tiene exactamente el mismo potencial masivo puesto que su naturaleza aún guarda demasiadas ataduras con una comprensión restringida de lo cultural. (J. Martín-Barbero y G. Rey: 1999, p.115).

La continuidad de esta historia emitida en tres capítulos semanales y el componente melodramático hicieron que este nuevo género alcanzara una audiencia más amplia que no estaba limitada por el nivel educativo. La temática abordada, el amor prohibido, era más familiar para los televidentes que podían identificarse fácilmente con los personajes, de los cuales se sentían más cercados que de aquellos de las obras clásicas adaptadas anteriormente.

Por este motivo, el potencial financiero de la telenovela superó ampliamente a su antecesor, pues al masificar la audiencia, incrementaba la pauta publicitaria convirtiendo a este género en un producto interesante desde el punto de vista de la comercialización del espacio televisivo. Por otro lado, al requerir una mejor producción –por la necesidad imperiosa de

calidad para hacer el producto atractivo tanto para los anunciantes como para el público– se obligó a perfeccionar la infraestructura lo cual condujo al desarrollo de la industria televisiva.

Siguiendo a J. Martín-Barbero y G. Rey (1999):

Si en los cincuenta el teleteatro significa un género que impulsa la modernidad cultural frente al hondo conservadurismo estético y político de las élites, en los sesenta la telenovela como género en ascenso representa la naciente masificación de las narrativas, el protagonismo cultural de la clase media. Las exigencias de representación que hacen los nuevos habitantes urbanos y las presiones modernizadoras que llegan también de medios como la televisión. (p. 117).

Este carácter popular de la telenovela dotó al medio televisivo de un alcance masivo, pero a su vez hizo que los públicos más cultos vieran en el nuevo género una amenaza a la cultura y a las buenas costumbres: “se revela un temor a los cambios en las percepciones sociales y jerárquicas de la cultura tan fuerte como las prevenciones ante la movilidad social” (J. Martín-Barbero y G. Rey: 1999, p.117). Por esta razón, durante muchos años la telenovela como producto cultural estuvo orientada a las clases populares.

En la década del ochenta se hizo evidente la especialización de la infraestructura tecnológica con mejores y más eficientes recursos y se dio una descarga de frescura a la interpretación. En este periodo se da una exploración de distintas temáticas que apelan a la diversidad cultural de las regiones colombianas: la costa, el eje cafetero, los llanos orientales, las ciudades del centro; todas son representadas en diferentes producciones como “Gallito Ramírez” (1986), “Caballo viejo” (1988), “La casa de las dos palmas” (1991), “Escalona” (1992) y “La potra zaina” (1993), con sus costumbres y modos de ser. Del mismo modo, tuvieron cabida los problemas sociales y una marcada tendencia a mostrar los conflictos entre clases. En ese periodo la telenovela se nutrió de la realidad social y la pluralidad de la sociedad colombiana para enriquecer los relatos que dieron vida a historias muy cercanas a la vida cotidiana de la población.

En 1994, la telenovela “Café con aroma de mujer” marcó un antes y un después en la producción nacional al trascender como nunca antes las fronteras del país, insertándose con gran éxito en el mercado mundial. Si bien la telenovela colombiana se ha caracterizado por una búsqueda constante de nuevas temáticas y por incluir contenidos nacionales y regionales dentro de la trama, así como también por un manejo muy especial de los personajes, menos rígidos y estereotipados, esta telenovela inauguró una serie de narraciones que transgredían las convenciones del género

desde lo argumental¹¹ y que se adaptaban a los gustos de un consumidor globalizado.

En esta etapa podría hablarse entonces de una internacionalización de las telenovelas colombianas que ingresaron célebremente al mercado internacional de ficciones televisivas y empezaron a competir –e incluso a superar– a algunos de los países con una tradición exportadora más importante como México y Venezuela. Este periodo constituyó la edad de oro para las telenovelas del país que exportó enlatados, ideas originales, formatos y capacidad de producción.

Actualmente, las telenovelas se han constituido como un producto rentable gracias a la sistematización de la producción y a la evolución de los contenidos para hacerlos atractivos a la audiencia; en este sentido, el estudio de los gustos y las percepciones del público aparecen como un ejercicio consciente y repetitivo con el objetivo de mantener las cuotas de mercado. Por otro lado, se han diversificado los ingresos no sólo a partir de la comercialización de la telenovela propiamente dicha, sino también de otros negocios derivados de ella como el merchandising, presentaciones del elenco, música original, etc.

11 De acuerdo a Nora Mazziotti (2006), el argumento de "Café con aroma de mujer" desafió ciertos estereotipos como el del galán como una especie de Don Juan que en este caso, en cambio, sufría de impotencia. De la misma forma el consumo de alcohol se mostraba como una característica cultural más que como un problema social.

Posteriormente, en otras novelas se han roto distintos estereotipos marcados del género poniendo como protagonista a una mujer fea ("Yo soy Betty, la fea". 1999) o a una prostituta ("Todos quieren con Marilyn". 2004).

Igualmente, la incorporación de actores internacionales ha facilitado el flujo de la producción hacia otros mercados, como también lo ha hecho la renovación de los conflictos:

... si lo social en la novela de décadas anteriores se refería a las brechas entre ricos y entre pobres o entre la ciudad y el campo, la de los noventa asume asuntos que pertenecen a la agenda pública más insistente como la corrupción, el narcotráfico, la crisis de la política o la pobreza. (J. Martín-Barbero y G. Rey: 1999, p.141)

Justamente estos temas que forman parte de la agenda pública, como resultado del contexto sociopolítico, han sido potenciados como característica distintiva en las producciones del siglo XXI, que han encontrado en los temas más dolorosos de la sociedad colombiana su fuente de inspiración. Prostitución, sicariato y narcotráfico, fueron temas recurrentes del cine nacional, pero a partir de 1999, con el guión “Pandillas, guerra y paz” de Gustavo Bolívar, se instalaron incipientemente en televisión. Siete años más tarde, el mismo autor adaptó para televisión su libro “Sin tetas no hay paraíso”, una historia real que sumerge al televidente en el mundo de la prostitución y el narcotráfico desde la mirada de sus protagonistas,

registrando altos índices de rating, y desde entonces, esta temática continúa dominando las telenovelas colombianas hasta hoy.

Ahora bien, si se entiende a la cultura popular no sólo como las representaciones de las clases populares, sino también como aquellas que dan cuenta del mestizaje del país con su multiplicidad de idiosincrasias, además de estos grupos marginados de la sociedad, la telenovela aparece entonces como el producto de la industria cultural donde se evidencia con mayor claridad la hibridación cultural; donde lo popular y lo masivo se encuentran y fusionan. La telenovela constituye así, en palabras de J. Martín-Barbero y G. Rey (1999, p. 125), *“una matriz cultural que alimenta el reconocimiento popular en la cultura de masas”*, y ese reconocimiento se logra precisamente gracias a la cotidianidad reflejada en la pantalla, que ayudan a construir –y legitimar– los imaginarios sociales de los colombianos.

2.2 La telenovela como constructor del imaginario colectivo

A lo largo de la historia, el hombre ha moldeado su grupo social de acuerdo a representaciones simbólicas que le permiten organizarse. Dichas imágenes, compartidas y aceptadas de manera generalizada, se transmiten de generación en generación y constituyen una recopilación de saberes y prácticas culturales por medio de los cuales, los miembros de la sociedad asumen un rol y se otorgan un lugar dentro de ella.

Como afirma Bronislaw Baczko (1991, p. 28), los imaginarios sociales hacen referencia a ese sistema simbólico a través del cual *“la colectividad designa su identidad elaborando una representación de sí misma; marca la distribución de los papeles y las posiciones sociales; expresa e impone ciertas creencias comunes, fijando especialmente modelos formadores”*.

El desarrollo del imaginario social, es un proceso dinámico donde los hombres se definen como sujetos sociales y regulan su conducta de acuerdo a un complejo sistema de valores y creencias que circulan en el grupo. El impacto de estos imaginarios sobre la mentalidad colectiva, depende de su propagación a todos los miembros de la sociedad y esto se logra gracias a los distintos medios que operan como instrumentos de persuasión.

En este sentido, en las sociedades modernas, la televisión juega un papel determinante en esa construcción colectiva ya que, en palabras de Pierre Bourdieu (1997b, p. 23), *“como es bien sabido, hay un sector muy importante de la población que no lee ningún periódico, que está atado de pies y manos a la televisión como fuente única de informaciones. La televisión posee una especie de monopolio de hecho sobre la formación de las mentes de esa parte nada desdeñable de la población”*.

Es así como la pantalla termina convirtiéndose en una herramienta a través de la cual los individuos perciben y construyen la realidad, y ningún otro género televisivo dinamiza tanto esta creación de identidad como la telenovela, que, desde sus orígenes melodramáticos hasta las formas más

modernas, incorpora elementos de la vida cotidiana que permiten el reconocimiento de la audiencia, estableciendo marcos de referencia para la comprensión de una sociedad.

En Colombia, la telenovela reproduce la realidad nacional puesto que sus historias son cercanas a la audiencia. A diferencia de otros formatos televisivos, la telenovela relata conflictos cotidianos sobre las luchas de clase, diferencias de género y distintos problemas que viven los televidentes día a día, y lo hace a través de una estética muy familiar donde los estereotipos están a la orden del día y donde la realidad desborda a la ficción:

Vivimos en un país en el que cabe más del país en las telenovelas. ¡Hay mucho más país en los dramatizados que en los noticieros de televisión! Mientras en los noticieros el vedettismo político, farandulero, se hace pasar por realidad, o peor aún, se trasmutan en hiperrealidad. Es en las telenovelas donde se nos hace posible representar nuestra historia colombiana, de lo que sucede, de sus mezclas de pesadilla con milagros, las hibridaciones de sus transformaciones y sus anacronías, las ortodoxias de su modernización. (J. Martín-Barbero: 2000, p. 12).

Así, se establece un vínculo muy cercano entre el público y la telenovela donde, los individuos se ven reflejados en el dramatizado y a su vez, la ficción produce y reproduce los valores de la sociedad que la consume. Por esta razón, la telenovela se instaure como un compendio de modelos de conducta, dicta pautas de moda y vestuario –hay innumerables casos en los que la televisión ha instalado tendencias de consumo de ropa, accesorios, cortes de pelo, etc.– y, más profundo aún, modela las relaciones personales a través de lo que Nora Mazziotti (2006) denomina “educación sentimental”. Esto es, cómo a través del discurso melodramático, la sociedad aprende las formas de expresar el afecto, la manera de entablar relaciones, las normas que regulan las relaciones de pareja, de familia y de género.

Pero, además de las relaciones afectivas, la telenovela expresa y legitima las distintas relaciones que se dan en la sociedad. Es decir, la distribución de los roles sociales, las tensiones entre clases, la movilidad social. Al apelar a las emociones del ciudadano común, el melodrama facilita la construcción de imaginarios relacionados con los deseos y aspiraciones, con lo que se debe –y se puede– ser o sentir: *“la telenovela, al igual que otros productos masivos que tienen que ver con los sentimientos, forma una especie de glosario colectivo y generacional, que puede ser compartido y activado en cualquier momento. Se trata de un repertorio común, que facilita encuentros, identificaciones y aproximaciones sociales”*. (N. Mazziotti: 2006, p.24).

Es así, como la telenovela atraviesa la vida nacional y permea las realidades de millones de colombianos, que, a través de las imágenes de la pantalla, se piensan a sí mismos y construyen un imaginario colectivo que les permite entender y contar el país que viven.

3. “Sin tetas no hay paraíso”

3.1 El fenómeno de la narconovela en Colombia

Como se mencionó anteriormente, la telenovela colombiana recorrió un largo trayecto desde sus inicios como descendiente del teleteatro, hasta la internacionalización de las producciones nacionales, con argumentos que reflejaban la pluralidad cultural del país e historias que rompían con los esquemas tradicionales del género.¹²

No obstante, con el cambio de siglo, el melodrama giró drásticamente al tomar como fuente de inspiración la cruda realidad sociopolítica y empezó a transitar el camino que décadas atrás había recorrido el cine colombiano, apelando a historias sobre la pobreza, el narcotráfico, la prostitución, etc.

Si años atrás las telenovelas colombianas fueron reconocidas por sus historias divertidas, que revaloraban las costumbres y modos de ser de las distintas regiones del país, que hacían gala de los paisajes y la diversidad geográfica; en la última década, la producción nacional recuerda más a la narrativa cinematográfica local que durante muchos años explotó la miseria social para llevar a la gran pantalla historias como “Rodrigo D: No futuro” (1990) y “La vendedora de rosas” (1998) de Víctor Gaviria o “La virgen de los

¹² “Café con aroma de mujer” (1994) y “Yo soy Betty, la fea” (1999) pueden contarse entre los títulos que pusieron a Colombia en el mapa mundial de la industria de las telenovelas.

sicarios” (2000) y “Rosario Tijeras” (2005), basadas en las novelas de Fernando Vallejo y Jorge Franco respectivamente.

De acuerdo a Omar Rincón (2008), este proceso puede estar relacionado con una renovación del conflicto de clases expuesto en las telenovelas. Ya que, la idea de “el pobre que triunfa” o consigue escalar socialmente ha estado instalada durante mucho tiempo en el melodrama, el elemento aspiracional siempre ha acompañado al relato popular; el problema es que ahora, la televisión está mostrando las formas alternativas en que se logra esta movilidad social, que nada tienen que ver con el trabajo y el esfuerzo, y que de alguna manera, hace evidente lo que muchos colombianos saben pero prefieren ignorar: *“el nuevo y sorprendente estilo, tono y textura de telenovela colombiana reconoce explícitamente que somos la cultura del narcotráfico en estéticas, valores y referentes”*. (p. 89).

Es innegable que el narcotráfico marcó a la sociedad colombiana y su estética se mezcló en el imaginario de un país donde el valor del trabajo se ha desdibujado con la idea del “dinero fácil”, y por eso continúa elevando los índices de rating, de aquellas telenovelas que muestran su peor cara, una cara que aunque le duela, el colombiano reconoce como propia:

Cada sociedad se cuenta en aquello que le pega en el alma y la hace diferente. Y esas marcas de nación se condensan en sus programas televisivos de mayor éxito. Esto es porque la televisión

como máquina cultural legítima discursos, morales y rostros masivos; cuando un tema o personaje o una cultura se cuentan en horario estelar y tiene éxito quiere decir que la sociedad lo ha aceptado dentro de su marco moral porque la televisión para gustar debe generar identificación y conversación íntima y pública.

(O. Rincón: 2010, p. 41).

Esto es precisamente lo que logró “Sin tetas no hay paraíso” y lo que le permitió abrir el camino para otros relatos similares¹³: construyó un diálogo íntimo con una audiencia que podía identificar claramente estereotipos, comprender los códigos y proyectar su propia historia en la pantalla. Porque la historia de “Sin tetas no hay paraíso” es la historia del país, es la historia que se ve día a día en las calles, en los noticieros, que se cuentan los vecinos en el mercado, en el colectivo y en la oficina. Es por eso que esa historia caló tan hondo en los colombianos, porque en ella se ven y se reconocen como sociedad.

¹³ Al éxito sin precedentes alcanzado por “Sin tetas no hay paraíso”, le siguieron otras producciones afines como “El cartel” (2008), “Las muñecas de la mafia” (2009), “El capo” (2009) y la más reciente, “Escobar: El patrón del mal” (2012).

3.1.1 El narcotráfico en el contexto de la violencia

No es objeto de este trabajo pormenorizar los hitos del narcotráfico en Colombia, ni exponer sus causas y consecuencias en la sociedad. Sin embargo, a fin de contextualizar la historia de “Sin tetas no hay paraíso”, es interesante describir la manera como éste se encuadra dentro del devenir de un país que, a fuerza de lidiar con la muerte, ha naturalizado la violencia a tal punto, que puede convivir con ella día a día casi sin inmutarse.

Varios autores coinciden al afirmar que la violencia actual en Colombia, esa incapacidad para resolver los conflictos por vías alternativas, es el resultado de una serie de coyunturas que fueron mutando la sociedad hasta lo que es hoy. En primer lugar el crecimiento urbano acelerado que generó altos niveles de pobreza y exclusión social; seguido del escalamiento de la guerra civil y, finalmente, el auge del narcotráfico y de grupos urbanos armados.

En la década de los ochenta, Colombia sufrió una crisis de la economía tradicional (principalmente la crisis textil en Antioquia y la baja de los precios del azúcar en el Valle) que dejaron sin empleo a muchas personas lo cual, junto con una oleada migratoria hacia los centros urbanos, aumentó los niveles de pobreza en las ciudades.

Esta situación fue caldo de cultivo para el narcotráfico, que en un contexto de desempleo y falta de oportunidades, se consolidó como una tentadora oferta de dinero rápido, generando una nueva dinámica económica

que impactó en las prácticas culturales y en valores sociales, como el trabajo:

La emergencia del narcotráfico y junto a éste, el sicariato, con la idea de enriquecimiento fácil y toda una cadena de ilegalismos, y de redes criminales, fueron acciones que llegaron para quedarse, pues lograron entronizarse fácilmente en unas estructuras socioculturales y políticas que reunían las condiciones adecuadas para admitirlas, incorporarlas y desarrollarlas. (Pablo Angarita Cañas: 2004, p. 118).

El auge del narcotráfico, además de expandir el consumo de drogas a todos los estratos sociales, dinamizó la economía –legal e ilegal– al impulsar el sector financiero, la construcción y aumentar el comercio de armas. Por otro lado, aumentó las expresiones violentas, generalmente relacionadas con “ajustes de cuentas” entre distintos grupos que se disputaban el control del negocio, revelando en la nueva figura del “sicario” su más reconocida expresión. Pero, y tal vez más importante, dejó una profunda huella en los hábitos y costumbres de una sociedad que, aún hoy, convive cotidianamente con sus representaciones.

3.1.2 Estética del narcotráfico

El fenómeno del narcotráfico, especialmente en ciudades como Medellín y Cali, se retroalimentó de patrones culturales ya existentes como la tradición comercial –y la picardía en los negocios–, el afán de lucro, la tendencia a participar en empresas riesgosas y el machismo, a la vez que introdujo modificaciones en el ámbito de los valores y las prácticas culturales.

Las nuevas estructuras del narcotráfico, “traquetos”, “duros”, “tales” o “capos”¹⁴; escoltas, delincuentes de “oficina” y sicarios –en orden de jerarquía– empezaron a exhibirse en los centros urbanos, imponiendo su estilo extravagante y dejando su marca en la estética de la urbe. De acuerdo a O. Rincón (2010):

El modo de pensar narco, nos dice que ‘no vale la pena’ el esfuerzo, ni el camino largo, ni la legalidad, ni los derechos humanos. Lo narco es una estética del triunfo rápido. Su autenticidad es estética. Una estética que documenta una forma de pensar, un gusto. Una cultura de tener billete, armas, mujeres silicona, música estridente, vestuario llamativo, vivienda expresiva, visaje en autos y objetos y todo adobado con moral católica. (p. 41).

¹⁴ Líderes de carteles y narcotraficantes de mayor rango.

Así, proliferaron en las ciudades colombianas la construcción ostentosa y los carros lujosos. La demostración de la hombría por tener el arma más grande y la mujer más sexy –operada de ser necesario–; por gritar más fuerte o pegar más duro. Los narcos llevaron la pompa al límite: casas con piscinas rodeadas de esculturas, fincas con zoológicos para la diversión familiar, aviones privados, discotecas personales, equipos de fútbol propios, barrios enteros a su merced. Invadieron los lugares que antes les estaban vedados con su música ranchera, sus sombreros y sus caballos. *“Se trataba de una afirmación del sentido popular, de su cultura, acompañado de una exhibición de poder con sabor a retaliación social.”* (A. Jaramillo y A. Salazar: 1992, p.122).

Lo anterior, atravesado por la tradición religiosa local donde las imágenes de la Virgen se fusionaron con las del lujo y el exceso. El narcotráfico trajo consigo un auge de la religiosidad popular –mezclada con superstición–, que se manifestaba desde el uso de escapularios, medallas en el cuello, estampas en el bolsillo y tatuajes religiosos, hasta peregrinaciones y pago de promesas. En ese sentido, puede observarse como *“lo religioso ocupa la función de talismán, de algo que protege, pero que está totalmente distanciado de un compromiso de vida, de la adherencia a unas normas de regulación individual y social.”* (A. Jaramillo y A. Salazar: 1992, p.116). Es decir, se habla de una conciencia religiosa más expresada

en los ritos que en la conducta; una disociación entre el culto y la moral católica.

También con carácter contradictorio, aparece la “doble moral” del papel femenino en la mentalidad narco. Por un lado, la “cucha” –la madre– lo es todo. En estratos donde el común denominador es la mujer cabeza de familia, bien por ser madre soltera o por arrastrar una historia de abandono, la figura materna mantiene la cohesión familiar y tiene un estatus sagrado, comparable al de la Virgen María:

En el discurso del traqueto y del sicario esta imagen de la madre cobra una singular fuerza. Ella aparece como la compañía incondicional, que va hasta la últimas consecuencias, y es, en muchos casos, la justificación, real o simbólica, de las acciones delincuenciales. La dignificación de la vida de la ‘cucha’ es la explicación que la inmensa de mayoría de los jóvenes involucrados exponen como razón para realizar sus ‘trabajos’. (A. Jaramillo y A. Salazar: 1992, p. 117).

Pero, a la vez que se reivindica a la madre, también aparece el costado machista y la visión utilitaria de la mujer. La “hembra” es un objeto sexual para alardear, que puede ser –y es– comprado con regalos costosos, joyas,

ropa, perfumes, viajes, motos y carros. Ahí se articula justamente la figura de la “prepagado”.

A diferencia de una prostituta común, la “prepagado” vive en medio del lujo. Es una mujer que recibe altas sumas de dinero como pago por favores sexuales, en forma de costosos regalos. Suele ser la acompañante más o menos estable de un “capo” y para hacerlo, debe encajar y mantenerse en un modelo de belleza manifiestamente aceptado por el imaginario narco:

No cualquier niña podía aspirar a este calificativo. Debían ser niñas de cierta estatura, cuerpos perfectos, así fuera a punta de bisturí, cabellos largos y bien cuidados, lentes de contacto de colores, ropa costosa y un hablado un poco más refinado que el de cualquier otra prostituta definida como tal. (Gustavo Bolívar: 2005, p. 62).

En este contexto, se desarrolla la historia de Catalina, la protagonista de “Sin tetas no hay paraíso”. Un relato que expone la vida de un grupo de jóvenes mujeres que ven el convertirse en “prepagado” como su única posibilidad de ser alguien en la vida, lo que para ellas equivale a tener todas las cosas materiales que su precaria situación económica no les ha permitido tener nunca. Que ven su cuerpo como una herramienta de movilidad social. Un novela que, en palabras de O. Rincón (2008), es una

“celebración de las mujeres mantenidas, que se mantienen a punta de sexo y cirugías; justificación pública de que en este país el cuerpo y el crimen son maneras válidas de salir de pobre.” (p. 90).

3.2 Del libro a la televisión

3.2.1 Sinopsis

A continuación se sintetiza brevemente la historia sin entrar en detalles, ni profundizar en los conflictos de los protagonistas, ni en las múltiples complicaciones de la trama ocasionadas por la interacción de los personajes principales y secundarios.

“Sin tetas no hay paraíso” tiene como protagonista a Catalina, una adolescente de un barrio popular de Pereira, ciudad del eje cafetero colombiano, altamente influenciada por el negocio del narcotráfico; quien, durante su vida, ha visto cómo el dinero de los narcos penetra en su comunidad y cómo “mejora” la calidad de vida de aquellas jóvenes que gracias a sus cuerpos esculturales, se hacen un lugar como compañeras sexuales de los “capos”, recibiendo a cambio regalos como ropa, zapatos, perfumes y dinero para comprar alimentos y refaccionar sus viviendas.

El problema de Catalina es que no tiene los senos grandes y esto es un requisito indispensable para encajar en el modelo de belleza de estos

hombres. Así, tras sufrir el rechazo de varios “traquetos” por sus pechos planos, con la ayuda de Yésica, una joven sólo un año mayor que hace las veces de proxeneta de las mujeres de la zona, se embarca en una carrera para conseguir el dinero suficiente para implantarse un par de enormes prótesis mamarias que le aseguren una posición privilegiada en las altas esferas del narcotráfico.

Tras una serie de situaciones, el dúo de amigas logra la tan anhelada cirugía de Catalina, quien se convierte en la “señora” de Marcial, un narco que le ofrece la vida de lujo y excesos que siempre quiso y que está dispuesto a hacer cualquier cosa por su mujer, desde aceptar en su casa a Yésica, la inseparable compañera de su esposa, hasta pagar un reinado de belleza para que ella lo gane y luego matar al organizador cuando Catalina queda de virreina.

Posteriormente, la vida de Catalina se pone en riesgo como consecuencia de mala praxis en su cirugía estética y por ello debe retirar sus prótesis, tiempo en el cual, Yésica aprovecha para conquistar a Marcial y quedarse con todas las comodidades, ocupando el lugar de la protagonista.

El conflicto amoroso central de la telenovela está dado por el trío conformado por Catalina; Albeiro, el novio eterno que la ve como la “niña de sus ojos” y la cree virgen e incapaz de hacer algo incorrecto a pesar de las señales inequívocas sobre el origen del dinero que “mágicamente” empieza

a aparecer, y quien finalmente, por los desplantes de Catalina acaba teniendo una relación con Hilda, su otrora suegra a quien deja embarazada.

Esto, sumado a la desdicha de haber perdido todo, incluyendo a su mejor amiga, a su esposo –con todos los privilegios que representaba– y a la posibilidad de un futuro mejor por quedar nuevamente sin senos, lleva a Catalina a un trágico desenlace, donde pide a Pelambre, uno de los escoltas de su exmarido y su fiel confidente, que la ayude a matar a Yésica por su traición; para lo cual, éste decide contratar a un par de sicarios que deben ir a un café y disparar contra la mujer descrita por su patrona, sin saber que esa mujer es Catalina, quien, cansada de la infelicidad e incapaz de suicidarse, idea un plan para ser asesinada, poniendo fin a su existencia.

3.2.2 Análisis comparativo

De manera global puede decirse que la adaptación para televisión de “Sin tetas no hay paraíso”, es bastante fiel a la idea original del libro. Esto podría explicarse porque Gustavo Bolívar, autor del libro, estuvo además a cargo del guión que llevó la historia de Catalina a la pantalla.

Esta misma fidelidad se ve en la construcción de cada uno de los personajes que aparecen en el texto, aunque se observan algunas diferencias en relación al peso que tienen en la historia en los dos formatos. Por ejemplo, mientras en el libro, el papel de Bayron, hermano de Catalina,

es bastante superficial –aparece al inicio para ilustrar la estructura familiar y en el nudo de la historia al momento de morir, ya convertido en sicario–, en la telenovela tiene un peso narrativo mucho mayor, pues hace las veces de “hombre de la casa” y su historia enriquece la trama. Esto sucede, en general, con varios personajes que en el libro, enfocado únicamente en las peripecias de Catalina, parecerían no ser tan relevantes, pero que el relato televisivo carga de emociones y les otorga una historia propia.

Indudablemente el hilo conductor en ambos casos es la historia de vida de Catalina, pero, resulta llamativo que en el libro se haga énfasis varias veces respecto a su edad, 14 años, mientras en la telenovela nunca se menciona. Como si el escritor llamara la atención sobre ese tema a propósito para acentuar la consternación del lector por la protagonista –porque no es lo mismo leer sobre una prostituta de 30 años, que sobre una de 14–, mientras el guionista dejara pasar de lado el asunto; ya que, María Adelaida Puerta, la actriz que personificó a Catalina, con 24 años en ese entonces, aún con uniforme de colegiala, difícilmente pasaría por una adolescente de 14 años. El mismo caso se da con las demás jóvenes “prepagó” del barrio: Yésica, Paola, Ximena y Vanessa, quienes en el libro tienen entre 14 y 15 años y en la telenovela se desconoce su edad.

La tensión sexual entre Albeiro, el novio de Catalina y su madre, Hilda, se evidencia en ambos formatos y se manifiesta como algo que siempre ha estado allí, ayudando a conformar el trío amoroso que, aunque con ciertas

rupturas argumentales respecto al melodrama tradicional, complejiza la trama:

Ya en la cocina, Albeiro reafirmó su gusto por doña Hilda que esa noche vestía un pantalón blanco ceñido al cuerpo... Albeiro, que no dejó de mirarla un instante, se cuestionó con dudas sobre su amor por Catalina, pero se justificó pensando que su amor era tan grande que abarcaba las raíces ancestrales de su novia. (G. Bolívar: 2005, p.71).

Por demás, las figuras de los narcotraficantes y como se estructura su organización, son representadas fielmente, considerando que en el libro se explican con mayor detalle ciertas cuestiones relacionadas con la actualidad del país, mientras en la telenovela se da por sentado que el espectador conoce esa realidad.

3.2.3 Personajes principales

Catalina (María Adelaida Puerta):

Es la protagonista de la historia. Anhela tanto “ser alguien” en la vida que busca desesperadamente tener un busto exuberante que le permita acceder

a una vida de lujos, creyendo que ser una “prepagado” y tener mucho dinero, es la única forma de alcanzar la felicidad.

Yésica “La Diabla” (Sandra Beltrán):

Proxeneta del barrio, instruye a Catalina y a las demás chicas sobre la forma de triunfar en el mundo de las “prepagado”. Hace las veces de “mejor amiga” y se vuelve compañera inseparable de la protagonista, con la única finalidad de gozar de la buena vida que ésta le provee, aprovechando su momento de vulnerabilidad para quitarle el lugar.

Albeiro (Nicolás Rincón):

Es el novio de la infancia de Catalina, quien sueña con convertirla en su esposa y darle una vida digna. La avaricia de Catalina no le permite reconocerse profundamente enamorada de él y sacrifica su amor por las comodidades materiales que le ofrecen los narcos. El abandono y el desinterés de su novia, llevan a Albeiro a entablar una relación carnal con su suegra y posteriormente, a formar una familia con ella.

Hilda (Patricia Ércole):

La madre de Catalina personifica claramente la figura materna de la que se habló anteriormente. Es una mujer abandonada, que vive por sus hijos y se hace la desentendida ante las señales que le indican los malos pasos en

los que anda su prole. Termina enamorada de su yerno y formando con él una familia.

Bayron (Andrés Toro):

De la misma manera que Catalina sigue el único camino que cree posible para “ser alguien”, es decir, convertirse en “prepago”; su hermano hace lo propio, convirtiéndose en sicario y muere en medio de un “trabajo” que consistía en matar a un juez.

Paola (Marilyn Patiño), Ximena (Jenny Osorio) y Vanessa (Margarita Rosa Arias):

Paola, Ximena y Vanessa, completan el grupo de jóvenes “prepago” del barrio. Aparecen como amigas de Catalina y Yésica, siendo parte de los distintos conflictos de la trama y sirviendo como hilo conductor de la historia que cuenta los avatares del barrio, el auge y la decadencia de los narcos.

Marcial (Fabio Restrepo):

Marcial es uno de los múltiples clientes de Catalina y es quien termina brindándole la vida de lujos que siempre quiso, al convertirla en su esposa. Finalmente es seducido por Yésica mientras Catalina está convaleciente y la abandona, quitándole todos sus beneficios y llevándola al duro desenlace.

Pelambre (Ramsés Ramos):

Este escolta de Marcial, está encargado de la seguridad de Catalina, por quien termina sintiendo un cariño especial. Cuando la historia está llegando a su fin, es el encargado de contratar a los sicarios que deben acabar con la vida de Yésica y termina, sin saberlo, mandando a matar a Catalina.

3.3 Formas de violencia en la telenovela

3.3.1 Violencia explícita: secuencias violentas y porcentaje de violencia

Para analizar el contenido de violencia de “Sin tetas no hay paraíso”, se parte de un análisis cuantitativo, en el cual se eligen 12 de los 38 capítulos, que por su relevancia en el desarrollo de la historia pueden servir para lograr una aproximación a la carga de violencia de la telenovela.

Como se mencionó anteriormente, para cuantificar la violencia explícita, se tienen en cuenta los casos en los que se hace uso de la fuerza física o verbal, con o sin armas, y de manera intencionada, para hacer daño a sí mismo o a otro. Esta categorización incluye la violencia física, donde se consideran las agresiones como golpes, empujones, mordeduras y el uso de armas blancas o de fuego; como también la violencia verbal, que tiene en cuenta el uso de lenguaje ofensivo, gritos, amenazas e insultos.

Para cuantificar la violencia explícita se construye el porcentaje de violencia, tomando como unidad de medida la secuencia. Es decir, el fragmento del relato televisivo compuesto por varias escenas que ocurren en un espacio y tiempo más o menos próximos, y que guardan entre sí un vínculo narrativo, desarrollando una idea completa.

Así, el porcentaje de violencia relaciona la cantidad de secuencias donde aparece alguna de las manifestaciones explícitas de violencia, con el total de secuencias de cada uno de los capítulos de la muestra, para determinar numéricamente el contenido de violencia presente en los capítulos de la telenovela analizados.

A continuación se presentan los resultados de la observación propuesta:

Capítulo	Sinopsis	Total secuencias	Sec. con violencia	Porcentaje violencia
1	Se explicita el impedimento de Catalina para entrar al mundo de los "cajos" por no tener senos grandes.	31	7	22,58%
2	Catalina es rechazada por Mariño y termina siendo violada por sus escoltas "Caballo" y Orlando, perdiendo su virginidad. Se revela la tensión sexual entre Albeiro e Hilda.	29	7	24,13%
5	Catalina cobra venganza por la violación haciendo que Orlando mate a "Caballo". Por primera vez es aceptada por un capo, "Cardona", a pesar de su falta de busto y conoce la vida de lujos.	23	5	21,73%

9	Los capos abandonan el país al verse cercados por la policía. Catalina viaja con Yésica a Bogotá intentando conseguir la operación de senos. Sus amigas empiezan a prostituirse en un burdel, al perder su fuente de ingresos. Albeiro e Hilda inician su relación.	35	3	8,57%
19	Los capos regresan al país cuando "se calman las cosas". Luego de haberse realizado los implantes, Catalina llega a la cama de "El Titi".	19	3	15,78%
21	Con la ayuda de Yésica, Catalina se convierte en la mujer de Marcial, un narcotraficante que se hace cargo de proveer a las dos mujeres.	23	2	8,69%
22	Catalina viaja a Pereira a visitar a su familia y Albeiro la confronta por el origen de su dinero. Hilda le hace una escena de celos a Albeiro quien nunca dejó de querer a Catalina. De regreso a Bogotá, Catalina enfrenta a "El Titi" y por primera vez le niega su compañía.	12	5	41,66%
30	Marcial da la noticia a Catalina que la muerte del dueño del concurso de belleza en el cual quedó de virreina, es su "regalo de bodas". Bayron, convertido en sicario, es asesinado por los escoltas de un juez a quien debía matar.	19	3	15,78%
31	Catalina viaja a Pereira y descubre la relación de su madre con Albeiro. Al regresar a Bogotá, denuncia a "El Titi" ante la policía para reclamar la recompensa ofrecida por él.	14	3	21,42%

34	Catalina debe someterse a una cirugía para retirar las prótesis. Durante el periodo de internación, Yésica seduce a Marcial y éste le pide a “Pelambre” que mande a Catalina de regreso a Pereira y la saque de su vida.	7	0	0%
36	Catalina sale de la clínica y al no poder regresar a la casa de Marcial, viaja a Pereira donde se entera que su madre está embarazada de Albeiro. Les desea una buena vida juntos y se despide, pasando la noche en el burdel donde trabajan sus amigas.	11	2	18,18%
38	Nuevamente en Bogotá, Catalina descubre la relación de Yésica y Marcial. Desencantada por completo de la vida, planea su propia muerte, haciendo que unos sicarios contratados por Pelambre la asesinen en un café, haciéndose pasar por Yésica.	17	4	23,52%

En términos generales puede decirse que no hay una cantidad excesiva de violencia explícita –tal como ha sido definida– en la telenovela. Sin embargo, se observa una carga melodramática importante que sumada al contexto nacional, ofrecen claves para la interpretación del relato por parte de la audiencia colombiana.

Independientemente de la cantidad de violencia explícita presente, puede suponerse que el televidente está en capacidad de imaginar o completar los espacios dejados por la trama, a partir de sus propias experiencias. En este punto es importante recordar que el proceso de reconocimiento de la audiencia con la telenovela se da a partir de la

inclusión de códigos comunes y situaciones verosímiles, que los sujetos pueden reconocer en su propia cotidianidad.

Por ejemplo, al mostrar el estereotipo de las mujeres “prepagado” no es necesario reproducir cada encuentro sexual y su respectiva recompensa, para que el televidente pueda comprender la naturaleza económica de esas relaciones, ya que hacen parte de una realidad social que el colombiano promedio conoce y puede entender.

En este sentido, podría decirse que en el contexto de un país violento y marcado por el narcotráfico, la violencia de “Sin tetas no hay paraíso” no requiere ser presentada explícitamente para estar ahí, y hacer parte fundamental de la narración.

Lo anterior puede ser reforzado por el hecho que el guión tiene como base una historia de la vida real y el televidente lo sabe de antemano. Es decir, se encuentra frente a un relato televisivo donde los límites entre la realidad y la ficción están difusos, lo cual, permanentemente dificulta la clara diferenciación entre los escenarios reales y ficticios.

De la misma forma, la telenovela no requiere el desarrollo completo de la acción violenta dentro de la secuencia. Tomando como ejemplo el caso de la muerte de Bayron, el hermano de Catalina, se muestra el momento en que éste sale para realizar el trabajo encargado –matar a un hombre– y más tarde se informa a la madre de su fallecimiento, quien llega corriendo al lugar del siniestro y lo encuentra lleno de sangre, tirado en el piso. Si bien, no se

presenta el momento exacto en el que muere –ni cómo lo hace, ni a manos de quién–, el televidente puede imaginarse cómo se desarrollaron los hechos, tomando como base su comprensión de situaciones similares que ha visto anteriormente. Así, constantemente la ficción apela a un conocimiento previo de la situación nacional y a la propia experiencia para “llenar los agujeros” y completar la historia.

Por otro lado, “Sin tetas no hay paraíso” toma prestados elementos de la realidad y hace uso de personajes estereotipados que son fácilmente identificables por la audiencia como la madre abandonada, el novio inocente, el “traqueto”, el escolta, el sicario, la “prepagó” y la prostituta común. Y de manera secundaria, la chismosa del barrio, el médico, el oficial de la policía y hasta el político corrupto. Todos ellos, personajes con los que en algún punto, cada espectador puede conectarse y crear un diálogo de reconocimiento.

Puede entonces afirmarse, que lo que hace violenta a “Sin tetas no hay paraíso” es justamente la realidad violenta de la cual se alimenta ese relato. No es necesario explicitar de manera exagerada la agresión en la telenovela, ya que el contexto es tan violento, que se traslada a la pantalla aún sin que se muestre directamente.

3.3.2 Sobre las relaciones de poder de la telenovela: violencia simbólica

El caso de la violencia simbólica es mucho más complejo que las manifestaciones explícitas de la agresión.

Desde el primer momento “Sin tetas no hay paraíso” sitúa al televidente en un entorno geográfico que genera distancia espacial y social. Para acceder al barrio de Catalina, sus habitantes deben hacerlo por una calle empinada, en una zona a la que no llega el transporte público; esto puede interpretarse como una separación entre la ciudad propiamente dicha y los barrios de la periferia, donde el libre desplazamiento entre uno y otro no es fácil, ni corriente. Así, se establece una clara diferencia entre “los que tienen” y “los otros”.

En este contexto, “el otro” está cargado de un elemento aspiracional muy grande, el pobre que sueña con “ser alguien”, asociando la propia identidad a la posesión material. Es decir, el pobre se cree menos porque posee menos, revelando no sólo una pobreza material sino también espiritual.

De allí, que se muestre tan fuertemente en el relato el revanchismo, la necesidad de los protagonistas marginados de conseguir dinero a toda costa y al hacerlo, de exhibirlo, porque en el discurso de la telenovela – nutrido de una dura realidad social–, el ser pobre equivale a ser excluido de la sociedad, por eso hay que conseguir plata para poder pertenecer a ella.

La telenovela comienza el día en que por primera vez, Catalina es presentada como candidata para “acompañar” a un capo, “El Titi”, que acaba de volver al barrio después de haber triunfado en el mundo del hampa.

Ahí aparecen dos cuestiones; el pobre que consiguió “ser alguien”, vuelve para ostentar y exhibir una clara muestra de poder: está en capacidad de elegir a la mujer que puede estar con él, no por amor, sino porque ahora él puede pagarla.

En ese primer momento, se explicita la asociación entre unos pechos grandes y la posibilidad de acostarse con un narco, como forma de acceder a un mundo de posibilidades materiales. Así, Catalina espera ansiosa el inicio de su nueva vida:

Paola: *“Tranquila que el mundo no se acaba aquí.”*

Catalina: *“Pues no se acaba, pero hasta de pronto si empieza hoy.”*

Después de ser rechazada por su falta de busto, se pone de manifiesto la influencia de Yésica sobre las demás jóvenes y su papel como proxeneta del grupo:

Catalina: *“¿Qué dijo ese man? ¿Que por qué no le gusté?”*

Yésica: *“Por las tetas. Es que Paola las tiene más grandes. Tranquila, él dice que usted está muy bonita y todo, pero se tiene que operar. Es que a ellos les gustan grandes.”*

Unos primeros minutos donde se establecen distintas relaciones de poder: el del narco que gracias a su dinero puede hacer lo que quiera y el de Yésica sobre su joven amiga que la ve como un modelo a seguir, para poder acceder a una vida mejor. Así, se pone de manifiesto el problema central del argumento: la necesidad de Catalina de conseguir los implantes, cueste lo que cueste, para empezar a “ser alguien”.

El interior de la familia de Catalina también se observa una estructura machista, donde Bayron, el hermano, es el hombre de la casa y por tanto, puede hacer casi cualquier cosa; casi, porque carece del otro elemento necesario para comprar voluntades: el dinero. La madre asume un rol pasivo, está presente pero no interviene en la vida de sus hijos, creando un entorno familiar en el que su falta de determinación y autoridad, conlleva al triste desenlace de Catalina y Bayron.

Las demás relaciones que establece Catalina a lo largo de la telenovela, están asociadas a la búsqueda incansable de su objetivo final: tener los senos grandes. Y para ello, se prostituye y se degrada. Se somete a la voluntad de cualquiera que le prometa el cielo representado en un par de prótesis. Se ofrece a quien la acerque a su sueño de “ser alguien”.

En “Sin tetas no hay paraíso”, el espectador asiste a una lectura muy especial de la sociedad colombiana. Es partícipe de la historia de “los otros”, aquellos que a falta de oportunidades, usan cualquier vía como estrategia para “salir de pobre”, porque sólo en el dinero encuentran su posibilidad de existir en el mundo. Y ese dinero, se consigue fácilmente con el narcotráfico, con la rapidez que otorga la ilegalidad.

Conclusión

En este trabajo se abordó el tema de la violencia en la televisión, a partir del análisis de la adaptación televisiva de “Sin tetas no hay paraíso”, precisamente esa telenovela, porque instauró un modelo de melodrama que explota los problemas más duros de la sociedad colombiana como fuente de entretenimiento, iniciando una serie de producciones de este estilo que alcanzaron altos niveles de rating y se instalaron en la opinión pública, ayudando a configurar los imaginarios sociales de los colombianos.

Cuando se piensa en Colombia, llegan a la memoria imágenes del narcotráfico; drogas, sicarios y prostitutas representan el estereotipo más común que suele asociarse al país, y que se alimenta no sólo del contexto sociopolítico, sino también del contenido transmitido por los medios de comunicación, que se valen de esa situación nacional para nutrir sus historias.

En ese sentido, la televisión tiene un rol fundamental en la construcción de dichos imaginarios, ya que abre un espacio donde la sociedad produce y reproduce sus valores, es decir, toma elementos de la realidad para enriquecer sus historias y proyecta un discurso narrativo que el espectador reinterpreta a partir de su conocimiento y experiencia, y que luego le sirve como derrotero de pautas de comportamiento. Así, en la relación entre la televisión y la audiencia se origina una doble producción de sentido.

El género telenovela es donde esa interrelación se hace más evidente, ya que, al fundir los límites entre la realidad y la ficción –tomando elementos cercanos al espectador, como el uso de un lenguaje común, escenarios familiares y estereotipos– estrecha aún más el vínculo y hace más receptiva a la audiencia. Esta recepción del contenido trasciende el momento justo en que las personas ven la telenovela y tiene que ver con la apropiación que hacen de éste y la forma como lo interpretan e incorporan posteriormente a su vida.

En lo que Jesús Martín-Barbero denomina mediación televisiva –el lugar donde interactúa el espacio de producción (la lógica comercial) con el de la recepción (la apropiación y significación) –, es donde reside la importancia de la telenovela: en el momento en que el televidente interpreta el contenido, lo dota de sentido y lo traslada a su vida cotidiana.

A lo largo de los episodios que componen “Sin tetas no hay paraíso”, el espectador sigue la historia de Catalina en la búsqueda de su objetivo, la ilusión de tener una vida mejor, el desengaño, la pérdida de las ganas de vivir y el trágico desenlace; experimenta emociones gracias al vínculo que se establece entre él y los personajes; puede reconocer en ellos su propia identidad, y en el contexto violento de la telenovela, su realidad.

La identificación que logra el televidente con la telenovela, facilita la construcción y asimilación de estereotipos que indefectiblemente van a influir en su percepción del mundo y en la manera de relacionarse con otros. No es

coincidencia que personas provenientes de ciertos estratos perciban e interactúen con aquellas de orígenes sociales distintos, de una manera similar a la que puede verse en “Sin tetas no hay paraíso”; la separación geográfica y social, analizada como una forma de violencia simbólica, no es más que un reflejo de la realidad vivida por miles de colombianos día a día.

Luego del análisis cuantitativo de la violencia explícita, se concluyó que “Sin tetas no hay paraíso” no ofrece al televidente una carga importante de este tipo de agresión, ya que el contenido violento –tal como fue definido– no supera el veinticinco por ciento del total de secuencias en los episodios analizados. Es decir, en los capítulos examinados –exceptuado un caso– menos de la cuarta parte del contenido podría definirse como violento en términos explícitos.

No obstante, un análisis cualitativo da cuenta de manifestaciones más agudas de violencia simbólica, que trasladan a la pantalla una problemática social mucho más profunda y arraigada en la población colombiana. La desigualdad, el hambre y la distancia social, reflejan roles impuestos a los sujetos sociales, que marcan diferencias insondables entre unos y otros, y son representados en una telenovela que logra conmover a la audiencia gracias a la cercanía y a la familiaridad que genera con el público.

No hace falta preguntarse si una telenovela como “Sin tetas no hay paraíso” hace apología del narcotráfico y legitima ciertas prácticas delictivas; probablemente, sólo está exhibiendo una realidad ya legitimada por el

televidente que noche tras noche enciende la pantalla de su televisor. Pero, si a partir de ese crudo retrato de la sociedad colombiana, se logra interpelar moralmente a la población y se la insta a reflexionar sobre su propia realidad, tal vez entonces, la violencia televisiva no habrá sido en vano y la televisión, además de entretener, empezará también a cumplir su función de educar.

Bibliografía

ANGARITA CAÑAS, Pablo Emilio. Conflictos urbanos en un país en guerras: Miedo, satanización y realismo trágico. En BALBÍN ÁLVAREZ, Jesús William (Comp.). *Violencias y conflictos urbanos: un reto para las políticas públicas*. (p. 113 - 157) Instituto Popular de Capacitación. Medellín. 2004.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires. 1991. (Original en francés 1984).

BOLÍVAR MORENO, Gustavo. *Sin tetas no hay paraíso*. Quintero Editores Ltda. Bogotá. 2005.

BOURDIEU, Pierre. *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Editorial Anagrama. Barcelona 1997a.

BOURDIEU, Pierre. *Sobre la televisión*. Editorial Anagrama. Barcelona 1997b.

FADUL, Anamaria, GONZÁLEZ, Jorge A., MARTÍN-BARBERO, Jesús, MAZZIOTTI, Nora, QUIROZ, María Teresa y VERÓN, Eliseo. *El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas*. Ediciones Colihue. Buenos Aires. 1993.

GARCÍA GALERA, María del Carmen. *Televisión, violencia e infancia. El impacto de los medios*. Editorial Gedisa S.A. Barcelona. 2000.

GUNTER, Barrie. Acerca de la violencia de los media. En BRYANT, Jennings y ZILLMANN, Dolf (Eds.). *Los efectos de los medios de comunicación*. (p. 223 - 286). Paidós. Barcelona. 1996.

JARAMILLO, Ana María y SALAZAR J. Alonso. *Las subculturas del narcotráfico*. CINEP. Bogotá. 1992.

LOZANO, Félix Joaquín y MENDOZA, María Inés. *Aproximación semiótica a los pregenéricos de las telenovelas colombianas*. En *Opción*. Vol. 26, Núm. 61. Maracaibo. enero-abril, 2010. pp. 9 - 22.

MARTÍN-BARBERO, Jesús y MUÑOZ, Sonia (Eds.). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la telenovela en Colombia*. Tercer Mundo Editores. Bogotá. 1992.

MARTÍN-BARBERO, Jesús y TÉLLEZ, María Patricia. *Los estudios de recepción y consumo en Colombia*. En *Diálogos de la Comunicación*. No. 73. julio, 2006.

MARTÍN-BARBERO, Jesús y REY Germán. *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Editorial Gedisa S.A. Barcelona. 1999.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones*. Convenio Andrés Bello. Bogotá. 2003

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Hay mucho más país en los dramatizados que en los noticieros de televisión*. En *Gaceta Ministerio de Cultura*. Núm. 47. Bogotá. mayo - diciembre, 2000. pp 8 - 13.

MAZZIOTTI, Nora. *Telenovela: industria y prácticas sociales*. Grupo Editorial Norma. Bogotá. 2006.

ONS, Silvia. *Violencia/s*. Editorial Paidós SAICF. Buenos Aires. 2009.

OROZCO GÓMEZ, Guillermo. *Televisión, audiencias y educación*. Grupo Editorial Norma. Buenos Aires. 2001.

PASTORIZA, Francisco R. *Perversiones televisivas. Una aproximación a los nuevos géneros audiovisuales*. Instituto Oficial de Radio Televisión Española. RTVE. Madrid.1997.

RICHERI, Giuseppe. *Televisión y calidad: el debate internacional*. La Crujía. Buenos Aires. 2006.

RINCÓN, Omar. *Narco TV. O lo narco como marca actual de la telenovela colombiana*. En Quimera, Revista de Literatura. Núm. 315. Barcelona. febrero, 2010. pp 41 - 45.

RINCÓN, Omar. *Narco.tv / risas, tetas y moral en Colombia*. En Revista Foro. Núm. 66. Santafé de Bogotá. diciembre, 2008. pp 87 - 91.

WACQUANT, Loïc. *Los condenados de la ciudad. Gueto, periferias y Estado*. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires. 2007.