

No hay mal que por bien no venga: las telenovelas como un antídoto transnacional

O. Hugo Benavides
Fordham University
benavides@fordham.edu

Resumen

Las telenovelas son de una historia muy reciente en las américas, pero por su poderoso impacto parecería que siempre han sido parte de la cultura latinoamericana. En su trayectoria global, las telenovelas, aunque inconscientemente y casi sin darse cuenta, han relacionado y conectado con éxito una miríada de comunidades globales (especialmente del sur), geográficamente dispersas y lingüísticamente diversas, que se identifican con las realidades simplistas expresadas a través del melodrama latinoamericano. Este ensayo propone que estas representaciones melodramáticas, tan fácilmente referenciadas como telebovelas, en verdad tienen un mayor impacto político que el que se les reconoce, como el de producir comunidades globales (del sur) en todo el mundo. El ensayo también busca evaluar los elementos culturales que respondiendo al capital moderno y a un mercado global, producen una identidad latinoamericana supuestamente homogénea, pero que a la vez comparte una heterogeneidad más compleja en la exportación y producciones nacionales muy discretas.

Palabras claves: *comunicación, telenovelas, Latinoamérica, telebovelas.*

Abstract

Soap operas are very recent in the Americas, but due to their powerful impact it would seem that they have always been part of Latin American culture. In their global trajectory, telenovelas, although unconsciously and almost without realizing it, have successfully linked and connected a myriad of global (especially southern) communities, geographically dispersed and linguistically diverse, that identify with the simplistic realities expressed through the Latin American melodrama. This essay

proposes that these melodramatic representations, easily referenced as telenovelas, actually have a greater political impact than that which they are recognized, such as that of producing and connecting global (southern) communities throughout the world. The essay also seeks to evaluate the many cultural elements which, responding to modern capital and a fluid global market, produce a homogenous Latin American identity, but at the same time share a more complex heterogeneity in exporting and producing discrete national reconfigurations.

Keywords: *communication, soap operas, Latin America, telenovelas.*

Introducción: desarrollando el escenario transnacional

Las telenovelas se han convertido en un fenómeno global en las últimas cuatro décadas, exportándose con éxito por todo el mundo y convirtiéndose, de cierta manera, en embajadoras de la cultura latinoamericana. Las telenovelas usufructúan de una representación melodramática de la riqueza (tanto financiera como emocional) y a través de esta representación desarrollan narrativas estereotipadas sobre romance, sexo, drogas y dinámicas familiares disfuncionales. Así, representan nociones globalizadas y glamorosas de lo que significa amar, tener éxito y ser poderoso en Latinoamérica.

Las telenovelas, en su trayectoria global, también han relacionado, aunque posiblemente de una manera inconsciente, una miríada de comunidades del sur global, geográficamente dispersas y lingüísticamente diversas. Este ensayo, en lo más significativo, propone que estas representaciones melodramáticas, tan fácilmente referidas como telebovelas, en verdad tienen un mayor impacto político que el que se les reconoce, como es el de reproducir comunidades del sur global. En este sentido, también se evalúan los elementos culturales que, respondiendo al capital moderno y mercado global, producen una identidad latinoamericana supuestamente homogénea, pero que comparte una heterogeneidad más compleja en la exportación y producción de telenovelas nacionales sumamente discretas.

La telenovela es de una historia muy reciente en las américas, pero por su poderoso impacto parecería que siempre han sido parte de nuestra cultura continental. Las telenovelas no aparecen en Latinoamérica sino hasta principios de los años sesenta, cuando la televisión ingresa al mercado latinoamericano. Esta explosión del mercado, sin embargo, fue prefigurada en radio-novelas (radionovelas) y folletines (novelas de panfletos) de varias décadas atrás. Así, las telenovelas heredaron la estructura del melodrama de estos medios visuales y auditivos, fusionando en un solo medio una nueva representación cultural y popular latinoamericana. Desde la década de 1960, las telenovelas han tenido un impacto importante en el diario vivir porque retratan dramáticamente temas controvertidos como los hijos ilegítimos, identidades conflictuadas, conflictos de escrúpulos, la carga de las convenciones sociales, el rechazo amoroso y la noción siempre productiva de los deseos prohibidos, sexuales o no.

La reutilización de muchas de las tramas o la reproducción en diferentes países, con adaptaciones de dialecto y configuración nacional propia, son dos razones para el éxito de las telenovelas. El elemento transnacional se ve incrementado por este éxito en todo el continente americano (incluso ahora con la producción de telenovelas en Estados Unidos) y en el mundo entero. Las telenovelas latinoamericanas se han exportado, con extraordinarias implicaciones culturales, a Egipto, Rusia, Nigeria y China, así como a toda Europa. Esta interacción global ha llevado a algunos teóricos latinoamericanos (Martín-Barbero, 1987) a argumentar que el melodrama podría ser la revolución más exitosa, popular y culturalmente auténtica que afecta al continente desde los años sesenta.

Es la “tensión productiva” (Hall, 1997) entre lo local y las telenovelas lo que marca una oscilación entre los contextos locales/nacionales y los procesos globales/transnacionales que se expresan en el continente entero. Estas tensiones también ayudan a reestructurar y reordenar una conexión sur global que encuentra formas de expresión en estas producciones melodramáticas latinoamericanas. Por lo tanto, el éxito transnacional de estas empresas nacionales nos empuja a preguntarnos: ¿cuáles son las expresiones culturales tanto locales como globales que permiten que estos melodramas puedan traducirse en contextos nacionales tan variados? Y lo más importante, ¿cómo reafirman estos melodramas itinerantes su identificación como producciones latinoamericanas mientras aún mantienen un impacto dramático en las esferas transnacionales?, o quizás de manera más sucinta, ¿cómo puede algo tan malo ser tan bueno?

La telenovela latinoamericana

La telenovela brasileña “Esclava Isaura” (1976) es sin duda una de las primeras telenovelas de éxito global. Se emitió en más de 80 países, además fue la primera telenovela que se mostró en la Unión Soviética y la única que también se difundió en la televisión británica. La historia melodramatizada sobre una esclava fugitiva de piel clara que puede pasar como una mujer blanca, recibió el atronador apoyo de diferentes audiencias internacionales. La actriz principal, Lucélia Santos, fue invitada a visitar diferentes países por destacados líderes políticos (todos varones) en el mundo entero, incluyendo al propio Fidel Castro. Los matices raciales del melodrama también abrieron el contenido de telenovela

a temas más sociales y políticos. Esto es lo que un periodista brasileño narró porque su chofer en el Tíbet había sido apodado Andrés, debido a su tono de piel oscura que recordaba a sus homólogos tibetanos del personaje de “Andrés”, en la “Esclava Isaura” (ya que la telenovela también fue un éxito increíble en el país) (Comunicación personal, Fabiano Maisonnave).

Este impacto mundial quizás solo ha sido superado por la telenovela colombiana, “Yo soy Betty, la fea” (1999), que tuvo un éxito más allá del inicialmente pensado por los productores colombianos, a tal grado que se aumentaron varios meses de programación original. La telenovela se emitió en toda América y en más de veinte distintos países. Mientras tanto, otras veinte productoras nacionales compraron los derechos del programa y produjeron su propia versión nacional. En Estados Unidos, el programa “Ugly Betty” también fue un éxito de audiencia con un reparto de estrellas que incluía a Salma Hayek, Vanesa L. Williams y América Ferrara (que interpretó a Betty). Se hicieron las obvias traducciones culturales y nacionales, aunque se mantuvo la trama central: la de un “patito feo” (jovencita nerd), hermosa e inteligente por dentro, luchando por encontrar su verdadero yo y un lugar, mientras pelea contra enemigos alimentados por valores superficiales.

Esta telenovela critica los modelos tradicionales de éxito, al mismo tiempo que rearticula otras opciones, aunque estos todavía están dentro de los límites de los deseos modernos de capital. La telenovela parece argüir que el viejo modelo de hacer negocios (tipo mafia-familia) ya no es rentable. Es en este punto en particular que el recurso melodramático, ofrecido por un cuerpo femenino colombiano feo, y más oscuro, resulta increíblemente e irresistiblemente seductor. Betty, como la interpretó inicialmente la actriz Ana María Orozco, ofrece un camino hacia el éxito “similarmente diferente” (ver Hall, 1997). En un nivel inicial, ella es la antiheroína (y antihéroe) perfecta para los poderosos seres patriarcales del mercado, de élite, más blancos y físicamente más fuertes.

De esa manera, el personaje de Betty nos seduce a todos. Ella es el verdadero espíritu de un ethos igualitario y de juego limpio (como lo expresa obsesivamente la FIFA en el mundo del fútbol). Betty nos alienta a reconocer a los desvalidos en un mercado mundial que nunca permite que gane el jugador

más débil. Por lo tanto, como espectadores globales apoyamos a Betty porque en nuestros corazones sabemos que, como nosotros, ella no es lo que los demás creen que es. Al contrario, ella es la verdadera heroína de la historia y, como tal, la proveedora de los auténticos ideales de amor, familia, amistad y comunidad.

Aquí es donde sus amigas, apodadas “las feas” (feas como nosotros) en la telenovela se vuelven importantes también. Nosotros, como ellas, somos completamente leales a Betty, queriendo que la verdadera esencia de la belleza y la bondad se impongan a los valores tradicionales corruptos del mercado. La telenovela invierte nuestro conocimiento diario de la realidad y nos ofrece una representación visual preparada para el consumo global. En esta representación melodramática, los verdaderamente buenos y bellos no solo son reconocidos sino que vencen a los monstruos superficiales del mercado en su propio juego corrupto.

Por supuesto, todos nosotros, desde Bogotá hasta Dakkar, sabemos que es solo una telenovela y no la realidad; ni siquiera es la televisión de realidad (reality television). Sin embargo, el deseo sigue siendo tan generalizado y poderoso. La esperanza es que lo que es cierto, durante una hora en la televisión podría serlo en nuestras propias vidas y países. Lo que se está vendiendo, en cierto modo, es otro sueño de mercado, uno revestido de una particular esencia latinoamericana. Nuestra esperanza de autenticidad y verdad emocional es tan poderosa que se puede mercantilizar, vender y exportar al mundo entero como melodrama.

También es interesante que sería Colombia la que mejor podría traducir y emitir esta esperanza. Quiénes, más que Colombia y México, se han esforzado por contrarrestar la desigualdad del mercado global a través del tráfico de drogas, presentando una manera muy diferente de hacer negocios. De esta forma particular, son las víctimas, “los feos”, quienes toman las decisiones y obtienen ganancias, mientras que el resto del mundo (supuestamente legal) es incapaz de restringir el tráfico de drogas para su propio beneficio y para sus propias necesidades. Así, para algunos, el tráfico de drogas representa una democratización financiera del orden mundial (Guillermiprieto 2001).

Para Herlinghaus (2013), las telenovelas son una producción cultural latinoamericana que busca evaluar los males del imperio globalizador y narrar la historia del mundo desde su propio punto de vista, no desde el del mundo desarrollado. En esta propuesta hay una profunda visión ética y, por lo tanto, también estética sobre el presente, globalmente hablando. ¿Cómo se da sentido a una división global entre el norte y el sur que continúa construyéndose sobre prácticas coloniales de explotación y exclusión durante más de un siglo? Este momento presente de desigualdad global no solo puede caracterizarse por el proceso explotador de extracción de recursos sino también por la depravación intelectual que empuja a los intelectuales occidentales a definir intercambios y tráfico inhumanos como normales. En uno de los pasajes Herlinghaus (2002) pregunta:

En otras palabras, ¿qué es lo que las experiencias del Sur Global pueden enseñarnos estratégicamente, no en términos de representación de "otredad", o política de esperanza o compasión, sino con respecto a nuestra ubicación en el mundo actual, sus límites severos y sus suposiciones equivocadas? (: 32, Traducción propia).

Esto es lo primordial que propone, mientras nos entretiene, la línea argumental de "Yo soy Betty, la fea". Permite a las personas de todo el mundo reflexionar, aun inconscientemente, sobre su complicidad con un mercado global que explota a la mayoría del mundo, incluidos nosotros mismos. Sin embargo, el mercado (es decir, todos) no es tan fácil de engañar y, después de todo, la telenovela está respondiendo a estos mismos valores que permiten la mercantilización de la esperanza, porque Betty se ve más cosmopolita, más blanca y más fuerte al final que cuando comenzó, haciéndose eco de la pregunta de James Baldwin: "¿Quién en esta temible matemática será que está realmente atrapado?" (1990: 30).

La ansiedad blanca/mestiza

Así como todas las telenovelas tienen como tema melodramático el amor prohibido, las tramas también tratan sobre el equilibrio de poder, otorgándoles a los amantes un poder que originalmente les fue negado. No importa, en este sentido, que uno de los protagonistas sea de la élite (normalmente el hombre) ya que esto solo confirma que todavía es parte de un viejo sistema corrupto.

Su poder proviene de una falsa sensación de seguridad, del viejo sistema de mercado (y del colonialismo) que da mayor valor a las apariencias raciales y realidades superficiales. Sin embargo, es solo a través del amor verdadero del otro (y de uno mismo), de alguien inferior, en un lugar “diferente” del suyo, que es capaz de reclamar un verdadero sentido de poder, de sí mismo y del otro, y reconectar a la comunidad nacional y transnacional.

Tanto “Los ricos también lloran” como “Yo soy Betty la fea” lidian con estos temas centrales. En ambos casos, el personaje femenino principal reta o cuestiona el patriarcado de la clase alta, o lo que se considera la idealizada sociedad civilizada. Lo que ocurre al final de ambas telenovelas es que los personajes supuestamente inútiles e inferiores son quienes se transforman en los sujetos sociales más valiosos y deseados. Sin embargo, esto es posible por el hecho de que los personajes cambian más que por el hecho de que los que cambian son los que les rodean. Es la élite superficial sin corazón, que poco a poco se despierta al verdadero valor de la vida y, en última instancia, busca redefinir su noción de poder social y emocional desde adentro hacia afuera.

Esta forma particular de acceder al poder es aún más explícita en la telenovela brasileña “Xica da Silva” (1996). Esta telenovela ambientada en las plantaciones portuguesas de América del Sur, en el siglo XVIII, se adentró en la cuestión central del valor de un ser humano. El problema no solo se planteaba en términos del valor financiero y mercantilizado de los cuerpos africanos esclavizados, sino de los cuerpos blancos que estaban dispuestos a traficar a los seres humanos para restablecer su (supuesta) superioridad racial. Es en parte la buena adaptación melodramática brasileña de esta pregunta que contribuyó a que la telenovela fuera un gran éxito en todo el mundo. Los principales actores, Taís Araújo y Víctor Wagner, fueron aclamados como héroes nacionales cuando visitaron el Museo del Barrio en la ciudad de Nueva York (El Diario, 2000). Debido a esos profundos cuestionamientos ideológicos y sexuales, la revista (norteamericana) *Vanity Fair* (2000) se refirió a Xica “como mitad Roots, mitad soft porn”.

La cuestión central del poder obviamente se ensalza en un entorno de esclavos donde, al parecer, el propietario de la plantación es el único que tiene el control. Pero en Xica, poco a poco, nos damos cuenta de que son los dueños

de las plantaciones blancas los que están terriblemente corrompidos por sus monstruosos deseos de dominar y poseer al otro yo, africano/negro. En este acto de explotación, los blancos pierden toda capacidad y poder de controlarse a sí mismos. Esta ansiedad blanca y falta de control solo se vuelve aún más conmovedora por el hecho de que es Xica da Silva, la esclava africana que puede seducir al comandante (el oficial político blanco más rico de la región). Ella no solo gana su libertad sino que también termina siendo la dueña de las minas de diamantes más ricas de la región (literalmente, hasta la fecha, las ciudades brasileñas de la región se llaman Diamantina y Ouro Preto). En definitiva, Xica evoluciona de esclava, y no humana, para convertirse en la madre de un sacerdote en la misma Iglesia católica que una vez le negó su humanidad.

El hecho de que Xica da Silva sea un sujeto histórico real y que la telenovela más o menos siga la compleja historia de esta exesclava fidedignamente, solo realza la lección melodramática del poder. No es de extrañar que un tema tan transgresor como el de Xica resulte seductor para las partes desarrolladas del mundo que aceptan a regañadientes las herencias históricas de su pasado colonial. Un mundo que, como lo describe Herlinghaus (2013), está estructurado por formas de capital moderno que ahora incorpora, reproduce e involucra la diferencia en lugar de negarla.

De manera similar, según Nestor García-Canclini (1999), las telenovelas son una de las tres principales exportaciones latinoamericanas. Las otras dos, significativamente, son el petróleo y los migrantes. Entonces, ¿qué tiene esta forma melodramática que ha sido capaz de excitar la imaginación de tantas personas en todo el mundo?, ¿qué es lo que pueden ofrecer de manera más pragmática que no existía antes o que estas comunidades no tenían por sí mismas? Pero quizás es igualmente importante considerar lo siguiente: ¿cómo estas empresas melodramáticas han podido volar bajo la censura y el radar de intelectuales y elites culturales, y de esta manera conectar comunidades supuestamente sin educación en todo el mundo?

Yo diría, parafraseando a Claude Lévi-Strauss, que las telenovelas, como la comida, no solo son buenas para comer o para el consumo, sino también para pensar que, de alguna manera, como la comida, el melodrama sirve como una metáfora útil para reflexionar sobre muchas de las ansiedades producidas y

que se hicieron más evidentes a través de la globalización. Las telenovelas, sin que les hayan pagado para hacerlo, han logrado abordar, o al menos manipular, muchas de las líneas de falla creadas por siglos de colonialismo y formas capitalistas de explotación. Es todo un contraste, tal vez incluso una sorpresa, que lo que una vez fue el destino del trabajo esclavo y la fuente de la materia prima, ahora pueda representarse de tal manera para el consumo global.

Tal vez sea sorprendente, pero quizás no del todo, ya que ha habido cinco siglos de condiciones de explotación que encuentran en las telenovelas un recurso maravilloso para la representación y hasta cierta forma de liberación. Por un lado, les da voz a los nativos, una voz aparentemente disfrazada, una voz que supuestamente no tienen. Por el otro lado, atenúa las ansiedades de los imperiales, quienes se preguntan si fueron demasiado lejos en el proceso de explotación (sin admitir que quizá fue así). En efecto, las telenovelas abordan una de las líneas más proféticas de Baldwin (1950), expuesta hace más de sesenta años: "El mundo ya no es blanco y nunca volverá a serlo".

Las telenovelas son la evidencia viva de esta profecía y de una ansiedad blanca por querer reírse o, al menos, pretender disfrutar del paisaje cambiante de la diferencia. Mientras tanto, el mundo se está transformando en una telenovela a la vez, creando nuevos grupos de comunidades del sur que expresan nuevas formas de autorrepresentación, liberación histórica y también, como siempre, de dominación.

El objetivo del deseo es seguir deseando

Las telenovelas permiten a los televidentes habitar el cerrado paisaje social de riqueza, poder y estatus que ha estado sistemáticamente fuera del alcance de la mayoría. Sin embargo, la manera seductora en que estas luchas se representan solo reifica estos circuitos cerrados de estatus y jerarquía, que son exactamente lo que incita y repele a la mayoría de los espectadores, y asegura el éxito popular de las telenovelas. Esta es también la razón por la cual las grandes epopeyas históricas han sido representadas exitosamente a través de telenovelas (sean estas la Revolución mexicana, la migración europea a las américas posterior a la II Guerra Mundial, etc.) y permitieron que cada nación del continente las use para reflexionar sobre su propia formación histórica, social y cultural.

A este efecto, el deseo, la atracción sexual y un apego obsesivo hacia el otro son parte del tema central de las telenovelas. El amor, particularmente una especie de amor prohibido y transgresor, siempre estará en el corazón de la trama principal de la telenovela. Este sentimiento en particular se ha expresado por tradición en un disfraz heterosexual representado por el conflicto entre una mujer más joven (y más oscura), enamorada de un hombre más exitoso (y más blanco). Sin embargo, esta fachada heterosexual, racial y de clase ha demostrado ser instrumental para permitir que una miríada de otras características emocionales y sociales se traduzca con éxito en la pantalla. Los personajes comunes de sirvientas, empleados o incluso esclavos subordinados, así como temas de divisiones raciales y nacionales, incluidos deseos sexuales supuestamente perversos, se han incorporado en lo que parecería, al menos al inicio, una versión simplificada del mundo.

Sin embargo, es este énfasis en los aspectos culturales populares, en oposición a las historias aristocráticas sobre los ricos y famosos, que Jesús Martín-Barbero (1987) llama la venganza democrática de las telenovelas. “Nosotros, los pobres –las telenovelas parecen decir–, puede que no tengamos tu profundidad de sentimientos supuestamente únicos y civilizados, sin embargo, todavía somos capaces de vivir vidas más plenas (e incluso ofrecemos un nuevo modo de entretenimiento)”. En este sentido, la principal preocupación de telenovelas es cómo los heridos y maltratados por los poderosos aún logran sobrevivir y encuentran consuelo en su vida diaria. Por supuesto, todos pueden identificarse con esa trama simplista, sabiendo de antemano que no hay nada simplista en la experiencia humana. Sin embargo, este doble estándar de lo que se ve no es lo que es, también marca un segundo elemento del consumo global.

El tema del amor en las novelas, prohibido e imposible, es lo que permite el encuentro de una traducción global, tanto en su estructura emocional como en sus poderosas fachadas. Cuando los rusos se enamoraron del personaje oprimido de Verónica Castro, no hay duda de que estaban reflejando su propio sentido de ser desolado. Al igual que la protagonista femenina interpretada por Castro, los rusos también sabían que su estado actual no reflejaba quiénes eran en realidad. Ellos, los rusos, eran los verdaderos dueños de la casa (como el personaje de Castro) y los herederos legítimos de una de las civilizaciones más poderosas del mundo. Ambos, personaje y nación, podrían ser oprimidos, pero

todavía tenían una gran esperanza, alimentada desde el deseo, de que ese no era el final de la historia. Y es precisamente el día de luto nacional en Rusia, después del último episodio, que nos da una idea de los efectos de poder de los melodramas latinoamericanos a escala global. Antes del episodio final hay mucho que podría suceder, y como Jamaica Kincaid (1997) expresa, hay un mundo de cosas en esto. Porque es precisamente a través del amor en que esa nostalgia, tanto personal como nacional, puede volver a entenderse. En esta telenovela en particular, "Los ricos también lloran", el amor entre la mujer pobre y el hombre rico le permite reclamar el lugar que le corresponde en la sociedad, ante los ojos de todos: un lugar legítimo que le pertenece por nacimiento, pero que le ha sido brutalmente negado y arrancado. No solo logra su sentido del yo, a través de la ubicación correcta de su cuerpo social, sino que también logra la totalidad y por ende una felicidad orgánica compartida que de otro modo no podría obtenerse por sí sola.

A través de este simple dispositivo nemotécnico, esta historia de un amor transgresor de cuerpos contrastantes sirve para consagrar el deseo del y por el otro. Este deseo transgresor, como motor de autorrealización, también logra criticar una economía de mercado que da más derecho a los privilegiados, exponiendo tanto el vacío del comportamiento de élite, y también refuerza la venganza del plebeyo. Los pobres pueden desear ser ricos pero de manera similar, los ricos no pueden estar completos sin reconocer a los oprimidos. Esta es en cierta medida una reformulación de la lógica del capital aunque de una manera extremadamente sucinta y posmoderna. Las telenovelas parecen decir que el verdadero amor no es el expresado para el otro sino para el otro en uno mismo. El título de la telenovela expresa este inquietante fantasma del mercado: "Los ricos también lloran". Solo el hecho de aceptar el origen (y el orgullo) propio proporcionará un sentido del yo, que solo entonces podrá expresarse en alguna forma en un amor externo, es decir, el amor (y la autoestima) que no se puede comprar.

Al mismo tiempo, estos sentimientos alimentan una posición de un sujeto en constante acto de deseo porque, como afirma Jacques Lacan (1971), el verdadero propósito del deseo es seguir deseando, sin fin. No hay duda de que lo mejor que hacen las telenovelas es hacer desear: proporcionar una imagen sin espejos para reflejar el yo cuasi infinito, a medida que se redefine

por una nueva forma de capital que ya no destruye la diferencia, sino que busca involucrarse y ser satisfecha por esta. De esta manera, el cuerpo oscuro, pequeño y voluptuoso de Verónica Castro ya no es simplemente conquistado sino que está habitado desde adentro hacia fuera. Esta autoafirmación interna, más que una legitimación externa, permite reflexionar sobre los defectos nacionales que se deben enfrentar de forma generalizada. Quizás de eso se trataba realmente el día del duelo nacional en Rusia: no el simple final de una telenovela mexicana (ya pasada de moda en Latinoamérica) sino un autodescubrimiento de unos en la diferencia de los otros.

Las narconovelas: una continuación del final (a modo de conclusión)

Las narconovelas expresan décadas, casi más de un siglo, de políticas coloniales y estatales que han hecho un uso explícito de la violencia física y emocional para ocultar su dominación (Helguera, 2008). Esta dominación siempre hace uso de un posicionamiento moral (casi siempre global) que se ha apuntalado desde la modernidad, y es esta identidad fronteriza transnacional y global, más independiente, pero no totalmente exenta de la retórica oficial del mestizaje, la que ha demostrado ser paradigmática para un nuevo tipo de identidad regional del norte, que se ve representada en las narconovelas. Las implicaciones políticas y culturales de esta nueva identidad norteña son extremadamente variadas y fértiles, incluida su incorporación al mito nacional de la identidad mexicana y continental. El sur de México es representado por indígenas; el centro (principalmente la Ciudad de México), por intelectuales; y el norte, por criminales. Esta imagen emblemática de la división cultural de la nación se complicó aún más cuando grandes grupos de indígenas mexicanos del sur migraron hacia el norte, no solo buscando cruzar la frontera sino también buscando nuevas posibilidades socioeconómicas en las ciudades fronterizas del norte, como Tijuana, Chihuahua e incluso Ciudad Juárez.

El nuevo impulso migratorio también estuvo acompañado de una afluencia constante de centroamericanos y sudamericanos que buscaban utilizar estas ciudades del norte de México como su base para cruzar la frontera. La afluencia de latinoamericanos ha alimentado aún más la reciente retórica anti-inmigrante en Estados Unidos, sin embargo, bajo la sombra del opulento norte, todas las ciudades del norte de México han crecido exponencialmente

desde la década de 1980. Fue ese desarrollo descontrolado en una nueva expansión urbana globalizada que apoyó la visión de Tijuana y otras ciudades fronterizas como centros urbanos criminalizados, pero no tienen nada que ver con el verdadero espíritu de la nación mexicana, al menos como lo busca definir oficialmente el Estado.

La nueva expansión en la frontera sur de Estados Unidos también se vio influenciada por su reestructuración económica dentro del nuevo orden capitalista global. Tal reestructuración apoyó alianzas regionales grandes como el TLCAN (el Tratado de Libre Comercio de América del Norte) y permitió la creación vigorosa de maquiladoras en toda la región. La industrialización contribuyó a una mayor explotación socioeconómica y una nueva división del trabajo por género. Estos elementos pudieron ser responsables de varios feminicidios en Ciudad Juárez y Chihuahua.

Estas problemáticas fueron aprovechadas para la producción de exitosas narconovelas mexicanas y colombianas, como “El señor de los cielos”, “La reina del sur” y “La señora de acero” (de modo interesante, los dos últimos tienen protagonistas femeninas como líderes del cártel). Las narconovelas explotan escenarios violentos y ambiguos donde la discriminación de género y la estructura patriarcal son reinscritas y subvertidas al mismo tiempo. “La reina del sur” fue particularmente conmovedora en este aspecto, y expandió el imaginario fronterizo más allá del vecino de América Latina hacia el norte: llegó a España, promovió acciones para controlar el narcotráfico europeo desde ahí, junto con mafiosos árabes, rusos y serbios, creó literalmente una nueva comunidad sur global.

Estos desarrollos contribuyeron a una reelaboración aún más sutil de la identidad fronteriza como ilegal, constituida tanto por los discursos racistas mexicanos, xenófobos europeos y norteamericanos. Desde esta perspectiva, las narconovelas han incorporado y han aportado nuevas formas de resistencia que articulan sutilmente al criminal fronterizo como el héroe que escapa de los corruptos funcionarios encargados de hacer cumplir la ley. Como señala uno de los personajes de “La reina del sur” cuando le roban a un ciudadano estadounidense, “Eso es tan poco común, ya que siempre es al revés”. De alguna manera, al añadir el comportamiento violento y criminal de mexicanos y

colombianos, las narconovelas han permitido encontrar espacios humanos de liberación en estas representaciones. Precisamente porque este nuevo género busca escapar de las normas de civilización opresivas e inhumanas que han definido nuestra existencia en Latinoamérica desde la Colonia.

Por lo tanto, la representación de la violencia en narconovelas rechaza el sentido ingenuo de la inocencia moral o cultura civilizadora. El discurso de estar por encima de las condiciones sociales absolutamente desastrosas de una sociedad explotada por su propio gobierno, y dejada a sufrir a manos de las maquiladoras transnacionales y de las patrullas fronterizas, es una retórica disponible solo para la élite y los blancos. Es por eso que las narconovelas no se tratan de la élite blanca, sino de lo que supuestamente significa ser latinoamericano.

Las narconovelas, como todas las telenovelas, son historias locales contadas por latinoamericanos sobre Latinoamérica en la que Estados Unidos y los países latinoamericanos pueden limitar y condicionar los contornos de la narrativa cultural, pero no su alcance final. Las narconovelas pueden ser violentas, pero son infinitamente más humanas y realistas de lo que alguna vez han sido, o probablemente alguna vez sean, las campañas antidrogas o los procesos judiciales por las mujeres masacradas. Todas las comunidades latinoamericanas pobres y sin poder lo saben, así como también saben las consecuencias de cruzar la frontera imaginaria que los separa del Norte y, en última instancia, de ellos mismos.

A última instancia la pregunta se replantea: ¿cómo es que algo tan malo puede ser tan bueno? Y posiblemente la respuesta inicial se dé en el hecho que lo popular tiene su propia lógica, una que escapa el paradigma capitalista de occidente. Especialmente en un continente como el latinoamericano donde el mestizaje ha permitido un legado ancestral que, pese a no ser visible en la superficie, sigue reestructurándose en “nuevas viejas” formas de poder (Hall, 1997). La cultura siempre escapa las riberas impuestas desde afuera y, en ese sentido, las telenovelas expresan un excelente ejemplo de los elementos más subversivos, y hasta entretenidos, que puede contener nuestra identidad melodramática en Latinoamérica.

Referencias

Baldwin, James (1950). *Notes of a Native Son*. Boston: Beacon Press.

_____(1990). *Just above My Head*. New York: Laurel Books.

El Diario (2010). "Los dominicanos desfilaron con orgullo en Nueva York". 14 de agosto de 2000.

García-Canclini, Néstor (1999). *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Editorial Paidós.

Guillermoprieto, Alma (2001). *Looking for History*. New York City: Vintage Books.

Hall, Stuart (1997). "The Local and the Global: Globalization and Ethnicity." En King, Anthony, (Ed.), *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Helguera, Pablo (2008). "The Global Pandemic of the Telenovela: Mexico's Biggest Exprot to the World is an Endless, Gushing Fount of Insane Television". Visita el 14 de noviembre de 2017: Disponible en: www.vice.com/read/global-pandemic-telenovela-151-v15n6.

Herlinghaus, Herman (2013). *Narco-Epics: A Global Aesthetics of Sobriety*. London: Bloomsbury Academic.

Kincaid, Jamaica (1997). *My Brother*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Lacan, Jacques (1971). *Ecrits; A Selection*. New York City: W.W. Norton & Company.

Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones*. Barcelona: Gustavo Gil.

Channel This (2000). *Vanity Fair*. 2000. Channel This. (Agosto)

Sobre el autor:

Guayaquileño residente en Estados Unidos. Es Ph.D. en Antropología por la City University of New York (CUNY). Director del Departamento de Sociología y Antropología en la Universidad de Fordham, donde ha dirigido el Instituto de Estudios Latinos y Latinoamericanos. También ha dirigido la Maestría de Humanidades y Ciencias, y el Programa de Estudios Liberales en Londres, de la Universidad de Fordham.