

Sin tetas no hay paraíso*. La representación de las relaciones entre hombres y mujeres en la adaptación española de un serial colombiano*Iolanda Tortajada, Núria Arauna, Arantxa Capdevila y Josetxo Cerdán**

En este capítulo nos acercamos a *Sin tetas no hay paraíso* con el objetivo de analizar la representación de las relaciones sexuales y afectivas que propone esta serie. A lo largo de estas páginas, expondremos la lectura preferente (Hall, 1973; Morley, 1996) que se desprende de los diversos capítulos de su primera temporada. A día de hoy, existe abundante literatura acerca de la presencia de la mujer en los medios, sobre las representaciones de hombres y mujeres en diversos formatos y la sexualización de los medios. En menor medida, también se han desarrollado estudios sobre la representación de la homosexualidad, las masculinidades y la relación entre el feminismo y los relatos mediáticos. Todas estas aportaciones han permitido poner en evidencia el predominio de una mirada masculina (Berger, 2006; Mulvey 1999) y las desigualdades en la representación que ésta acarrea. Las mujeres y las opciones sexuales que no encajan con la sexualidad normativa están infra representadas o representadas de forma distorsionada en todo tipo de productos mediáticos: informativos, ficciones (también en dibujos animados), programas de entretenimiento, publicidad, etc. Lamentablemente, a pesar de la constatación de estas prácticas discriminatorias en los medios de comunicación, no parece que se haya avanzado mucho en este terreno y, aunque en ciertos aspectos la representación es más abierta en los últimos años (Gauntlett, 2002), también se constata la aparición nuevas formas de sexismo (Gill, 2009; Lazar, 2009). Aún reconociendo la necesidad de seguir realizando este tipo de análisis, para explicar cómo se configuran nuestras identidades en tanto hombres y mujeres, también debemos prestar atención a las cuestiones relaciones entre géneros que se muestran en los medios. Por eso, en esta investigación centramos nuestra atención en un tema muy poco trabajado hasta el momento en el ámbito del género y la comunicación como es el de las interacciones. Sin lugar a dudas, las identidades contemporáneas tienen que ver con los roles sociales, el aspecto físico y el reconocimiento, pero todas estas cuestiones se construyen de forma relacional. Por ello, el trabajo que presentamos a continuación se centra en las interacciones y, en concreto, en las que tienen que ver con las relaciones sexuales y afectivas.

El punto de partida de nuestro estudio es que el amor no es una emoción irrefrenable sino que se construye socialmente (Gómez, 2004; Duque, 2006; Oliver y Valls, 2004). Como afirma Goffman (1979), nuestra socialización nos empuja a creer en la naturalización de buena parte de las construcciones sociales. Por su parte, los medios, junto con otras instituciones socializadoras (la familia, el sistema educativo formal, el grupo de iguales, etc.), contribuyen a configurar esta idea del amor como algo irrefrenable e inevitable, entre otras creencias irracionales (Capdevila et al, 2010).

Nuestras concepciones y experiencias de las relaciones íntimas están cada vez más mediatizadas. Los medios devienen mojones, puntos de referencia y constituyen recursos para

la conversación, el reconocimiento y la identificación (Silverstone, 2004), generando materiales simbólicos de los cuales se nutre nuestro yo (Thompson, 1998). Elaboramos nuestros relatos con ellos y, así, damos sentido a la cotidianeidad, a la vida y a nuestro lugar en el mundo. Las expectativas acerca de quienes somos y quienes podemos llegar a ser están conectadas, ahora más que nunca, con las representaciones mediáticas. El concepto de intimidad mediatizada se refiere a la forma en que los medios construyen nuestras relaciones íntimas (Gill, 2009). Ya desde la infancia, aprendemos (por lo menos en el denominado mundo occidental) mucho de lo que es una pareja atendiendo a los medios de comunicación, y estos casi nunca presentan modelos de unas relaciones románticas y amorosas equilibradas (Galician, 2004).

Según Gómez (2004), nuestra socialización amorosa es clave para entender quién nos atrae y a quién elegimos. Para este autor, nuestros sentimientos, deseos e interacciones se van configurando, principalmente, a partir de dos grandes marcos de referencia, dos modelos de atracción-elección afectiva y sexual que Gómez (2004) conceptualiza como tradicional y alternativo respectivamente. Hay que tomar en cuenta que los modelos de relaciones propuestos por Gómez, en tanto que modelos, son tipificaciones abstractas del conjunto de relaciones representadas en los productos culturales y, por lo tanto, significan dos extremos. Cuando analizamos representaciones audiovisuales, lo que encontramos son relaciones algo más complejas con “rasgos” de uno de los modelos o, incluso, de ambos.

En cuanto al modelo tradicional, y en términos narrativos, la atracción y el deseo se focalizan en el héroe que sobresale del resto y que resuelve situaciones complicadas (a menudo con violencia) y la mujer que destaca por su belleza y es seducida por aquel héroe (Gómez, 2004). Tomando en cuenta que, en tanto que modelo, es una tipificación abstracta de las relaciones, su rasgo principal es que fomenta la separación entre la estabilidad y la pasión. Se vincula el deseo con actitudes de violencia, indiferencia y desprecio. La excitación no proviene de alguien bondadoso y accesible sino de alguien a quien no podemos conseguir y/o que nos hace sufrir. Los hombres igualitarios que no responden a este modelo dominante se valoran poco, no provocan pasión ni atracción y las mujeres los ven como amigos, reforzando la conducta masculina que se basa en el modelo de masculinidad hegemónica, una actitud que se privilegia y que da privilegio porque permite conseguir la aceptación entre los hombres y el éxito entre las mujeres (Duque, 2006). De este modo, se va creando la idea de que las únicas opciones son o bien escoger un amor pasional, ciego e inevitable, que acostumbra a suponer sufrimiento, o bien un amor que resulta más conveniente pero que implica renunciar a la pasión (de Botton y Oliver, 2009).

Otros rasgos de este modelo, según Gómez (2004), tienen que ver con la asociación del amor con el destino, base fundamental para una construcción mítica del amor. El mensaje de que hay que actuar más por la intuición que por la razón y que hay que dejarse llevar (de hecho, el amor y la razón se contraponen) se instala de este modo en el inconsciente mítico colectivo. Se potencian las relaciones y el deseo basados en los celos, la dependencia, la competitividad y la insolidaridad entre las mujeres. Finalmente, hay que subrayar que los hombres mujeriegos, las

mujeres que imitan el modelo masculino y las parejas estables y sin pasión son los tres patrones en los que se concreta esta manera tradicional de entender y de vivir las relaciones sexuales y afectivas.

Por el contrario, el modelo alternativo tiene que ver con la radicalización de la democracia y con las relaciones basadas en el diálogo, el respeto y la conjunción de la pasión y la estabilidad (Gómez, 2004). Para Giddens (1995), las reivindicaciones de las mujeres a lo largo del S.XX han llevado las relaciones hacia un nuevo modelo, el del amor confluyente, que es el que requiere del diálogo y el consenso para fundamentar una relación que sea satisfactoria. Lo importante es la co-construcción de la relación y el proceso comunicativo que permite establecer y mantener vínculos voluntarios entre personas con los mismos derechos y capacidades afectivas. Este modelo dialógico propone una desjerarquización de las relaciones personales y es la propuesta que Gómez (2004) desarrolla y que apuesta por la posibilidad de un patrón que permita establecer relaciones que, simultáneamente, son pasionales, igualitarias y estables.

En relación con lo expuesto, lo que hemos pretendido en el análisis de la primera temporada de *Sin tetas no hay paraíso* es constatar hasta qué punto las relaciones que se establecen en el triángulo amoroso entre *El Duque*, *Cata* y *Jessi*, personajes principales de la serie responden a un modelo tradicional o alternativo de atracción-elección afectiva y sexual, qué concepto de amor subyace a las interacciones entre los protagonistas y si existe una vinculación entre el deseo y la violencia.

La serie

Sin tetas no hay paraíso es el título de la primera novela de Gustavo Bolívar Moreno publicada en 2005 que, un año después, Caracol Televisión convierte en serie televisiva en Colombia. Dos años más tarde, Grundy Producciones S.A. realiza una adaptación de la misma para el mercado televisivo español que empieza a emitirse en Telecinco a inicios de 2008 (primera temporada de 12 episodios entre enero y abril).

Las versiones americanas (la colombiana y otra producida para el mercado latino de Estados Unidos) son adaptaciones de la novela realizadas por el propio Bolívar Moreno. Ambos casos guardan fidelidad narrativa con la novela original: las dos se ambientan en Colombia, arrancan con el desplante de “El Titi” a Cata, incluyen sus dos operaciones de aumento de pecho y acaban con la misma autoinmolación del personaje femenino. También en ambas la trama del triángulo amoroso entre Albeiro, Catalina y la madre de ésta (Doña Hilda) cobra mayor protagonismo. Por el contrario, Telecinco y Grundy, viendo la buena acogida de la serie, evitarán la inmolación del personaje femenino principal al final de la primera temporada con la idea de seguir explotando el filón. Pero las diferencias no acaban ahí: se simplifica mucho la truculencia del argumento original (las dos operaciones de Cata, los problemas con los implantes...), desaparece la competencia sexual entre madre e hija por Albeiro y el plantel de protagonistas masculinos es sustituido por la presencia única de *El Duque*, peligroso y guapo narcotraficante que se crió en el mismo barrio

que Catalina y Jessica (*sic*) y que, al inicio de la serie, regresa triunfador y agresivo. El punto de inflexión principal entre la adaptación española y las otras dos es que la historia española es una historia de amor. El regreso de *El Duque* es el regreso del “Príncipe Azul”, mientras que las otras dos, al igual que en la novela original, se presentan como una fábula moral sobre los métodos ilícitos que pueden utilizar las adolescentes para salir de la miseria en Latinoamérica. En estos casos la narración se articula a partir de las tretas que articulan las protagonistas, si no para ascender en el escalafón social, sí al menos para acceder a una más acomodada posición económica. En la versión española estos componentes sociales y morales van a ser sustituidos por una historia de amor *fou*, un amor que viene desde la infancia y que tiene la necesidad de abrirse paso a través de todos los impedimentos existentes.

Las cifras de audiencia son elocuentes respecto a la aceptación de la serie entre el público español. La campaña de promoción previa funcionó bien y creó la suficiente expectación para que la serie arrancase con un *share* del 21,7 % y, después de unos primeros capítulos en los que parecía que las audiencias titubeaban, a partir de la emisión del quinto episodio las cifras van en aumento hasta alcanzar el 28% en el último capítulo de la temporada.

Un modelo de relaciones tradicional: estereotipos e interacciones

El triángulo amoroso central de la primera temporada de *Sin tetas no hay paraíso* es un caso paradigmático de lo que denominamos el modelo tradicional de atracción y elección sexual y afectiva (Gómez, 2004); un tipo de representación de las relaciones predominante en los productos de la cultura popular que abarcan temas románticos (Galician, 2004). En este sentido observamos el incisivo vínculo del atractivo masculino con el ejercicio del poder y la violencia, generalmente en contra de la feminidad, aunque también en competencia con el resto de masculinidades. Los indicadores de este modelo de relaciones entre hombres y mujeres se corresponden con la estereotipación y la adscripción a los roles clásicos para cada género, y se construyen en este producto televisivo mediante la estructura narrativa pero también en términos de la puesta en forma. Hay que admitir que algunos de los personajes secundarios de la serie ofrecen un abanico algo más amplio de modelos de relación, es el caso del romance entre la madre de Catalina y el sastre, que cooperan entre ellos y establecen un vínculo comunicativo más o menos estable, pero por lo general estas uniones o bien son mostradas como poco atractivas e intensas -la profesión de él, sastre, se aleja de los valores adscritos al atractivo masculino y tiene más que ver con la domesticidad- o bien no configuran, por lo general, un modelo alternativo sólido, si no que tan solo algunos de sus rasgos divergen del estricto blindaje en torno a un esquema tradicional propuesto por el trío protagónico. Es el caso de la relación que establecen Paula y Jesús, el hermano de Catalina, donde hay que tener en cuenta que, a pesar de que la relación es bastante igualitaria, el vínculo se inicia a partir de la infidelidad del hombre -con respecto a su novia anterior-. Además, el personaje de Jesús resulta cuanto menos contradictorio en este aspecto, pues para cuando se inicia su romance con Paula ya ha desarrollado una obsesiva pulsión paternalista hacia su hermana menor, Catalina, lo que problematiza la adscripción del personaje a un modelo de relaciones alternativo.

Una diégesis heteronormativa

Antes de centrarnos en el esquema de relaciones establecido entre los tres personajes protagonistas, observaremos el mundo propuesto por *Sin tetas no hay paraíso*, que se dibuja como el marco donde habitan nuestros personajes. La serie propone un marco heteronormativo de relaciones donde la tensión erótica sólo es posible entre personas de distinto sexo. Los roles e imágenes de género son sumamente estereotípicos, centrados en los atributos clásicamente adscritos a la masculinidad y a la feminidad (a saber, poder y valentía, para el primer género; belleza y cuidado, para el segundo) y, además, la heterosexualidad de los personajes se da por sentada. En toda la primera temporada solamente se produce una circunstancial fractura de la estricta heteronormatividad, mediante una relación lésbica; se trata de una relación sexual e instrumental que el personaje de Jessi establece con una actriz de prestigio para poder chantajearla; se representa como una relación esporádica y carente de emotividad, establecida entre dos mujeres anómalas, frías y calculadoras. El hecho de que la actriz esconda su condición sexual y de que se someta al chantaje de Jessi demuestra la condición estigmatizada y vergonzante de las opciones no heterosexuales en el contexto diegético de la serie. Además, el fin de este chantaje no es otro que someter al personaje “desviado” a la norma heterosexual, casi a modo de sanción, puesto que la “lesbiana” se verá obligada a mantener relaciones sexuales con uno de los clientes “macho” de Jessi, que precisamente se siente atraído por la condición lésbica y, por lo tanto, presuntamente inalcanzable, de la actriz. Por otro, el lesbianismo no sólo es mostrado como una desviación de la heteronormatividad, eso sí, siempre subsanable con una “correcta” relación -de pago- heterosexual, si no que además es una condena para aquellos personajes que lo practican. De este modo la serie alimentaría el paradigma dominante respecto a las relaciones sexuales y afectivas, no sólo invisibilizando toda opción alternativa a la norma (Inagraham, 2006) sino estigmatizándola cuando la presenta. Esta heteronormatividad se constituye como una institución que estructura un sistema de géneros mediante roles complementarios entre hombres y mujeres, conllevando éstos una distribución de las posiciones en el *statu quo*: “...we have not adequately determined if what we consider gender or gendered behaviour would even exist if not for its relationship to the institution of heterosexuality” (Inagraham, 2006:312). Por lo tanto, hemos de entender la correspondencia entre los roles de género estereotipados y las relaciones afectivas tradicionales como un vínculo de reciprocidad: ambos sistemas de representaciones se alimentan.

Concretando, en esta serie los hombres son encarnados por narcotraficantes agresivos o policías obsesivos y hermanos protectores, mientras que las mujeres son prostitutas ambiciosas o “buenas chicas” de escasa capacidad racional que se dejan llevar por el mal camino. Sin excepción, los hombres se mueven en busca del prestigio social ante el resto de los hombres y/o bien para controlar la sexualidad y el deseo femeninos. Por lo general todos los hombres intentarían establecer relaciones sexuales con las mujeres de la serie; si se quiere, y sólo hasta cierto punto, con la excepción de aquellos que son representados como presuntamente “buenos hombres”: el comisario Torres y el hermano de Catalina, Jesús; estos actúan en cambio

con un paternalismo exagerado sobre las mujeres. En resumen, la narrativa de *Sin tetas no hay paraíso* propone un mundo gobernado por un régimen heterosexual naturalizado que, en palabras de Wittig (1992) depende de la creencia de que las mujeres son seres sexuados y sexuales incapaces de vivir fuera de la norma masculina, por lo que deben ser sometidas a una economía heterosexual (Wittig, 1992: 7). En un sentido estricto del término economía, además, observaremos que el dominio sobre los recursos pertenece a los hombres, y que las mujeres podrán utilizarlos parcialmente en su beneficio sólo entrando en transacciones con los hombres. En este sentido, la prostitución es la opción prioritaria.

Esta perspectiva se refuerza con una puesta en forma que se recrea en la sexualización de los cuerpos de las mujeres aún cuando no exista ningún pretexto narrativo que lo justifique ni ninguna relación con personajes masculinos en curso. Por lo tanto, esta sexualización o bien se dirige a la mirada del espectador, presuntamente masculina (Mulvey, 1999) o bien se supone integrada en la propia identidad de los personajes femeninos, lo que vendría reforzado por una continua atención de las mujeres de la serie sobre su propia apariencia física, a menudo a través de dispositivos como espejos o bien mediante la reiterada escena del vestidor femenino como punto de encuentro y discusión del grupo. Asimismo, los códigos de feminidad se relacionan con el consumo de productos de lujo y cosméticos (desde la operación de pechos hasta vestidos y otros objetos decorativos, normalmente vinculados a los procesos de pornificación (Lazar, 2009, Ringrose, 2010), un tipo de objetos que, en la narrativa de la serie, son provistos por los hombres. De este modo, las relaciones entre hombres y mujeres tomarían también una dimensión de refuerzo de los roles de ambos géneros: conseguir un hombre con estatus comportaría que estas mujeres aumentasen su ratio de atractivo en tanto que mujeres.



La “pornificación” del cuerpo de las mujeres en STNHP no necesita justificación narrativa. El aumento de pechos es una operación voluntaria sobre el cuerpo de la mujer, proporcionado por (“y gracias a”) los hombres y que también se persigue con el fin de complacer a éstos.

El triángulo amoroso

El esquema narrativo básico de la primera temporada por lo que respecta a las relaciones sexuales y afectivas del trío protagonista es, a grandes líneas, el siguiente: *El Duque* se enamora de Catalina aunque mantiene relaciones esporádicas con Jessi, por la que se siente atraído pero con la que no tiene intenciones respetables en términos clásicos. Después de una serie de malentendidos en medio de situaciones de alto riesgo, durante las cuales la relación

romántica entre Catalina y *El Duque* se tensa, éste asesina al hermano de ella y renuncia a su relación a cambio de un camión de “merca” (la salvación de su negocio). Al final de la serie, una Catalina agotada y frustrada termina por abandonar al hombre (que no apuesta por la relación pero nunca termina de dejarla) y se casa con el peor enemigo de éste, Cortés, con el propósito de arruinar la vida de *El Duque*. Él, por su parte, restablece una relación compasiva y sin amor con Jessi quién, a pesar de haber sido menospreciada por el hombre a lo largo de toda la temporada, accede a establecer una relación de cuidado con él cuando se siente necesitado. Pero ¿de qué modo se trazan estas relaciones? ¿Qué rasgos de los personajes los hacen atractivos y justifican la intrincada trama relacional que los (des)une?

El hombre: las contradicciones del héroe

Una descripción de *El Duque* es requerida para comprender las dinámicas de interacción con las mujeres en que se implica el personaje a lo largo de esta primera temporada. Aún cuando la serie no propone un perfil psicológico muy complejo para su personaje estrella, sí que lo representa como atrapado por las contradicciones, un rasgo que, en el discurso de la serie, le dota de innegable interés erótico para las mujeres, especialmente por la potencial redención de sus aspectos violentos, una posibilidad que él mismo plantea y con la que, a veces, fantasea.

El Duque aparece en la secuencia de apertura de la serie, y nos es presentado de forma problemática, ordenando el asesinato de su presunta compañera sentimental. Presenciamos una pelea entre él y una mujer; ignoramos la relación que hay entre ambos pero la confianza en el trato recíproco y los gritos de ella (“¡Te quiero!”) apuntan a una relación afectiva. Él la golpea y la tira al suelo y, con un gesto leve que da muestra de su poder, ordena a sus sicarios que se la lleven y la ejecuten, lo que se lleva a cabo de forma sórdida en un descampado y con suma crueldad (aplicando la técnica de la “corbata colombiana”) pero sin la presencia del protagonista en la escena; lo que supone una marca de rango (él no realiza el trabajo sucio). Hay signos de frustración en la expresión y gestualidad de *El Duque* por la decisión tomada, pero poco más, teniendo en cuenta la gravedad de las consecuencias y la relación previa que unía a ambos personajes. La focalización propuesta por el guión, que excluirá a las potenciales novias de *El Duque* del conocimiento de lo acaecido en la secuencia introductoria, marcará en cambio la relación del espectador con el personaje, puesto que se asumirá que las mujeres que emprendan relaciones afectivas con él estarán en riesgo de correr la misma suerte. Por lo tanto, a lo largo de toda la serie, el espectador tiene un conocimiento sobre *El Duque* que las dos protagonistas ignoran (aunque pueden sospechar, principalmente conforme avanzan los capítulos). Las relaciones de *El Duque* con las dos protagonistas femeninas de la serie no tardarán en iniciarse y por lo tanto la percepción del espectador estará marcada desde la primera secuencia con este conocimiento del personaje masculino. Aunque no todos los personajes lo experimenten de la misma forma, desde la posición del espectador las relaciones de la serie aunarán desde el primer momento la tensión y el riesgo a la pasión y el amor.

La faceta oscura de *El Duque* será la predominante en la narración, reforzada por la imagen que se construye del personaje: taciturno, de voz ronca, ataviado de negro, y con códigos de comportamiento burdos y de mal gusto, con omnipresentes marcadores de alto capital económico (un descapotable) y de escaso capital cultural (un terriblemente *kitsch* dálmata de porcelana como regalo a la madre, lazo incluido), que además se vinculan indefectiblemente a su origen humilde.



Esta dimensión *kitsch* de *El Duque* vinculado a su pasado lo presenta como la versión delincuente del “nuevo rico”. A su vez, la apertura a su pasado es, precisamente, el origen de la ambivalencia del personaje, metaforizada por su dependencia de algunas mujeres (su madre y, posteriormente, Catalina, a quién conoce desde la infancia), y un yo frustrado alternativo que deviene potencial en su relación con ellas. El mismo juego se da con las denominaciones de Rafael Duque, a quién todos lo llaman “El Duque” (secuaces, enemigos, putas...) mientras que sólo Catalina y su madre lo nombran “Rafa”, devolviendo así al personaje a la infancia en la que no era otra cosa que un niño de barrio humilde. Es de hecho precisamente a través de estas mujeres que *El Duque* descubre el reverso frágil de la norma masculina y deviene un personaje altamente dependiente. Es así un ejemplo de lo que Giddens (2006) considera el precio que la masculinidad tradicional debe pagar por su obsesión con el prestigio social, que lleva a los hombres a descuidar y abandonar las cuestiones relativas al desarrollo íntimo:

Los hombres buscaron la identidad en el trabajo, y se equivocaron –siempre hemos de añadir que en general-, al no entender que el proyecto reflexivo del ego implica una reconstrucción emocional del pasado para proyectar una narrativa coherente hacia el futuro. Su dependencia emocional inconsciente de las mujeres era un misterio cuya respuesta estaba en las mismas mujeres (Giddens, 2006: 62-63)

De este modo, los atributos de *El Duque* vienen a ser de una intensa masculinidad que, como observó Bourdieu (2007), en algunos aspectos se vuelve dolorosa y contraproducente para el varón y que, a su vez, despierta el instinto redentor que alimenta el ego de las mujeres que aspiran, amor mediante, a cambiarle.

Competencia entre mujeres: dos tipos femeninos para un mismo modelo relacional

El antagonismo entre las dos protagonistas femeninas de la serie es evidente desde las primeras secuencias de presentación de los personajes. Catalina y Jessi responden a dos tipos

de mujeres aparentemente distintos, pero en cambio trazan los ejes de un mismo modelo de feminidad. Si bien la competencia entre ambas mujeres es de alcance general, se concreta en relación con los hombres y, especialmente, con la aparición de *El Duque*, cuando entran en competición con el objetivo de seducirlo.

En primer lugar, Catalina se presenta mediante el estereotipo de lo que Giddens (2006: 61) denominaría la mujer sin mancha, con todas las virtudes asociadas a las nociones tradicionales de feminidad: trabajadora, noble, humilde, inocente, y virgen; en este sentido, se reitera en los diálogos con sus amigas el hecho de que no ha tenido ninguna experiencia afectivo-sexual. Los pechos pequeños de la protagonista se asocian a esta imagen de castidad. Todos estos elementos la convierten en una futura esposa ideal. Contrariamente, Jessi cumple el estereotipo opuesto, vinculado a la mujer que despierta el interés sexual pero que, por sus mismos rasgos sexualizados, así como por la iniciativa que toma en las relaciones, excluye toda posibilidad de devenir esposa o mujer legítima. Es significativo que todos los hombres se enamoren de Catalina y que, en cambio, ninguno muestre intenciones de establecer una relación más allá de la sexualidad con Jessi, algo de lo que ella misma, en algún momento, se quejará: “¿Qué os pasa con Catalina? ¿Por qué todos os enamoráis de ella?”; esto aún cuando Jessi se muestra satisfecha y convencida de que su modelo de feminidad es superior y más emancipador que el de Catalina.

La competitividad entre ambas se ejemplifica en los espacios de ocio y públicos como por ejemplo la discoteca, donde las dos mujeres ponen a prueba sus respectivos atractivos ante los hombres. El hecho de que la serie plantee esta supuesta oposición entre “modos de ser mujer” es la base sobre la que se edificarán las diferentes relaciones que estas mujeres pueden aspirar a establecer con *El Duque*, e incluso la relación que, entre los tres, compartirán, e implicará la infidelidad del hombre para con ambas mujeres (casi como un rasgo definitorio de su *hipermasculinidad*) y los celos entre ellas dos, que tenderán a focalizar sus conflictos más en la figura de la “otra” que del centro activo erótico que supone *El Duque*. Finalmente, ambas mujeres configuran un panorama deseable para el “doble estándar” atribuido al cinismo con que el hombre ha participado tradicionalmente del amor romántico (Giddens, 1995): el amor sosegado y legítimo para la casa, la pasión desenfrenada e impura para los intersticios. De todos modos, la conflictividad externa a las relaciones personales en que la trama narrativa sumerge a los personajes, por momentos más cercana a los códigos del *thriller* que a los del melodrama, posibilitará algunas dinámicas de colaboración entre los tres personajes.

Breves apuntes de relaciones fracasadas

Decíamos que los dos modelos contrapuestos de mujeres se ponen en escena especialmente en relación al personaje masculino. De hecho, los encuentros de ambas mujeres con *El Duque* son ampliamente divergentes. Al iniciarse la serie, Jessi ya tiene una relación con él (y por lo tanto aparece peligrosamente más próxima al personaje asesinado al inicio del primer capítulo), basada estrictamente en el sexo y el interés económico. En las primeras secuencias en las que

PREVIOUSLY ON

ambos personajes coinciden, Jessi se refiere a él como “el pasaporte para salir de este barrio de mierda”, y remite a su estatus económico con alusiones como “cochazo”, “te está yendo que te cagas, ¿eh?”, y similares. Pero sin duda un rasgo que despierta el interés de la mujer es la sospecha de que *El Duque* se dedica a actividades ilegítimas y que, quizá, su vida conlleva riesgos. Esto se explicita inmediatamente cuando, ante la pregunta de sus amigas acerca de la profesión de *El Duque*, Jessi responde: “a nada bueno, ¿pero eso a quién le importa?”. El hecho que sus amigas también admiren el personaje masculino y su “culito” sumará valor de cotización al hombre.



Jessi presenta una conducta sexualmente activa e iniciadora con *El Duque* y alardea de ello ante sus amigas.

En este sentido, la mujer buscará explícitamente que el estatus del hombre repercuta en su posición mediante la consolidación de una relación, aunque sea de negocios, en una modalidad más flexible de lo que tradicionalmente ha venido a denominarse “matrimonio al alza”. El medio de Jessi para conseguir su objetivo es el sexo; en primer lugar el propio y, enseguida, el de otras mujeres. Jessi se ofrece a ejercer de meretriz y prostituye a sus amigas para los narcotraficantes aliados del *El Duque*. De este modo ambos personajes establecen una relación empresarial, mantienen la sexual y disuelven la afectiva, sólo para recuperarla al final de la temporada.

Si en la serie se daba por supuesta una relación esporádica y sexual entre Jessi y *El Duque*, contrariamente, el encuentro entre el protagonista y Cata se ofrece a la mirada del espectador como una escena fundamental de la serie, y sigue los códigos del melodrama romántico. Los parámetros del encuentro son los del “amor a primera vista”, un evento trascendental que lleva consigo una revelación o iluminación en los personajes y que, por lo tanto, repentinamente cambia su disposición sentimental y, en consecuencia, la direccionalidad de sus acciones. *El Duque* conoce a Cata cuando ésta trabaja en una tienda de ropa y accesorios de lujo donde es maltratada por su jefa. Réplica de Cenicienta, una Catalina humilde está rodeada de un lujo que no puede permitirse y es explotada por otra mujer que goza de más poder que ella y que es, por supuesto, cruel (“Tienes que trabajar tres años para tener un vestido de éstos, ¿te enteras?”, le espeta marcando la posición de clase). Esta calidad de “crueldad” de la encargada es expuesta de modo explícito mediante los gritos que le lanza a Catalina cuando a ésta, accidentalmente, le cae un broche al suelo: “Lo has arañado, ¿no lo ves, idiota? ¡Eres

una inútil, ahora no lo puedo vender!”. El siguiente plano muestra a *El Duque* contemplando la escena e, inmediatamente, comprando ese broche. La intervención se representa a modo de “salvación” o resolución de un conflicto entre dos mujeres mediante la intercesión de un hombre poderoso que decide a cuál de las dos otorga el dominio de la situación. *El Duque* se posicionará al lado de Catalina solventando con dinero el conflicto de clase con su jefa. El rol del personaje masculino en tanto salvador es aquel de el “Príncipe Azul” y despierta en Catalina el “sueño de la novia”: “from childhood to adulthood, the potential bride is socialized to prepare for the day when her handsome prince will sweep her away into a happily-ever-after life, free from class and sex oppression and away from the abuses of the workplace” (Inagraham, 2006: 317). De ahí que finalmente podamos establecer que la relación que se establece entre Catalina y *El Duque* responde incluso en sus vertientes más edulcoradas a un modelo tradicional de atracción y elección sexo-afectivas, puesto que el estatus del hombre sigue siendo fundamental para la situación social de la mujer, aunque el vínculo de ellos sea, esta vez, necesariamente romántico y no directamente instrumental como sucede inicialmente con la relación con Jessi. Al fin y al cabo, en ambos casos es el potencial económico de *El Duque* lo que se sitúa en el disparadero de ambas relaciones, aunque las motivaciones se presenten como opuestas en ambos casos. Pero volviendo al encuentro de Cata y *El Duque*, hay que apuntar que la misma escena continua con una pausada conversación de (re)conocimiento entre ambos, en la que el hombre recuerda a la mujer su relación previa en la infancia, ya cargada del ideal de “...decías que te ibas a casar conmigo”. Este mecanismo permite justificar la intensidad de la relación que se establece de inmediato entre los dos personajes, huyendo de la banalidad del formato “a primera vista”, ahondando en la idea del amor romántico que perdura por encima del tiempo (e incluso de la muerte) y que además permite a la apertura del pasado de *El Duque* y su potencial transformador. El final de la secuencia está montado en un tradicional plano/contraplano con planos cada vez más cerrados, mientras que una empalagosa melodía de piano subraya sus palabras, *leitmotiv* musical que se repetirá en la serie durante los encuentros entre estos dos personajes.

El mismo discurso queda claro en los créditos de la serie, rodados en un falso plano secuencia subjetivo donde el espectador ocupa el lugar de Catalina, que se sube a un taxi en un barrio humilde y, tras cruzar la ciudad y cambiarse de ropa dentro del vehículo, accede a un local exclusivo franqueando un par de estrictos guardas de seguridad que niegan el acceso a diversas personas. Una vez dentro, el plano subjetivo permite observar las miradas de admiración de los ocupantes elegantes del local, que van cediendo el paso a nuestra protagonista hasta que llega a la mesa del fondo, cubierta de dinero y una pistola. Ahí está *El Duque*, fundamentación estructural del mundo de lujo en el que ha ingresado Catalina. Finalmente, la mujer se mira en un espejo, y es entonces cuando la reconocemos por el reflejo, y *El Duque* aparece por detrás, apareciendo también en el reflejo que cierra los créditos, aunque manteniéndose algo distante detrás de la mujer.

Evolución de las relaciones: consolidación dolorosa del modelo tradicional

El inicio de las relaciones sexo-afectivas entre el trío protagonista de la serie sitúa las expectativas en una situación en que *El Duque* establece una relación romántica con Catalina, abandonando la incipiente historia con Jessi, y reservando para ésta última el vínculo empresarial y, esporádicamente, sexual. Más o menos éste será el fundamento de las relaciones entre el trío protagonista a lo largo de la primera temporada, por lo menos hasta la deriva final. Sólo que la relación de *El Duque* con Catalina no llegará a consolidarse en ningún momento, y precisamente el hecho de que *El Duque* sea inasequible motivará el impulso de Catalina para intentar consolidar la relación a toda costa. La inaccesibilidad masculina se mezclará con rachas de dependencia del hombre hacia la mujer y una postergación de las relaciones sexuales, realizada activamente por Catalina, que ejerce de *gatekeeper* evitando el sexo hasta la consecución del compromiso efectivo del hombre. En contraste con Jessi, Catalina y *El Duque* no compartirán cama hasta el final del cuarto capítulo, y es destacable que esta relación se dará en un momento de crisis y desesperación del hombre, y después que éste se haya mostrado suplicante y dependiente de Catalina. Lejos de querer establecer una relación causal entre este giro argumental y la respuesta de los espectadores, no deja de ser cierto que la serie consolidó su *share*, como ya se ha señalado, a partir del quinto episodio.

Para estos dos personajes, hemos dicho que el encuentro con el otro es fundamental para sus derivas vitales. Catalina quedará impresionada por la cortesía de *El Duque*, pero especialmente quedará redimida por su exhibición de poder, y ésta se repetirá primero mediante la soberbia y el dinero y, posteriormente, con el uso de la violencia verbal y física. Normalmente esta violencia se dirigirá contra otros personajes (la encargada de la tienda, mafiosos...) pero no tardará en revertir sobre Catalina. Este proceso, en lugar de mermar la atracción de Catalina por *El Duque*, intensificará su entrega, abandonando por el camino su vida familiar y sus posibilidades profesionales para adquirir un estilo de vida compatible con el del hombre. En este sentido el comportamiento de Catalina se explica en analogía con el de las heroínas románticas que describe Giddens, en una asimilación del amor al patrón de la “búsqueda” y, por lo tanto, la tendencia femenina a dotar de sentido la existencia a partir de los otros y, en este caso, el otro amado:

La búsqueda es una odisea en la que la identidad del yo espera su validación del descubrimiento del otro. Tiene un carácter activo y en este sentido la novela moderna contrasta con las historias medievales, en las que la heroína es habitualmente pasiva. Las mujeres en las novelas románticas son en su generalidad independientes e inteligentes y así han sido retratadas. El motivo de la conquista en estas historias no es el de la versión masculina de la conquista sexual. La heroína alcanza y funde el corazón de un hombre, que es inicialmente indiferente y lejano a ella cuando no abiertamente hostil. La heroína produce así activamente el amor. Su amor hace que ella sea amada a su vez, disuelve a indiferencia del otro y reemplaza el antagonismo por la devoción (Giddens, 2006:51)

El concepto amoroso que maneja la serie será igualmente destructivo para el personaje masculino, puesto que Catalina supondrá el principio del fin de la próspera carrera delictiva de *El Duque*. La irrupción de la mujer en los círculos narcotraficantes y sus problemas con uno

de los capos serán el origen del conflicto de *El Duque* con sus aliados. La espiral destructiva, conllevará igualmente la muerte de su hermano (orquestada por el propio Duque) y terminará en la mismísima persecución del mafioso por parte de Catalina, que querrá vengar su desamor a toda costa. Ambos personajes permanecen activos en la relación aún cuando el vínculo es representado como “incompatible” en diversos momentos de la serie.



Conclusiones

Como hemos visto, las relaciones sexuales y afectivas que se establecen entre los tres personajes principales de la serie durante la primera temporada se basan en un modelo tradicional de atracción-elección sexual y afectiva, planteado en términos de Gómez (2004). En la caracterización de los personajes y sus interacciones, se dan muchos de los componentes de este modelo, principalmente, la vinculación del deseo y la atracción con la violencia. Una muestra clara es el propio personaje de *El Duque*, el más deseado y atractivo de la serie, que ya en la primera secuencia del programa encarga el asesinato de su compañera sentimental. A partir de ese momento, todas las relaciones en las que se involucra *El Duque* acaban dirimiéndose en términos violentos que, de una forma u otra, acaban alcanzando a sus parejas. *El Duque* se nos presenta, aparentemente, como un personaje con dos caras. Según la promoción de la segunda temporada: “Desafiante, atrevido y peligroso. Persistente, vengativo y seductor. Dulce, cruel y divertido. Y malo, muy, muy malo. Vuelve el personaje más deseado”. Paradójico cruce de epítetos que en realidad no es tal, ya que aquellos que apuntan elementos positivos en el personaje quedan perfectamente anulados por su antónimo (dulce, cruel) o por la reiterativa frase final. Así, lo que le hace atractivo es, en definitiva, ser malo y peligroso. A ojos de Jessi porque, “estando tan bueno” da igual lo que haya hecho para llegar donde está y a ojos de la Cata porque el destino los ha unido y ella cree poder rescatar “al otro *Duque*” aunque, probablemente, si no fuera quien es, ni siquiera se habría fijado en él. No le atrae la bondad de *El Duque* sino la incertidumbre y el poder convertir al monstruo en príncipe (sin ser consciente que la consecución de su objetivo supondría la desaparición de los atributos que hacen atractivo al personaje). Hay que notar que otro de los términos del atractivo del personaje es el alto valor de cotización que le otorga ser el centro de atención de muchas mujeres.

Otro elemento del atractivo de *El Duque* es el poder que encarna. Ambas mujeres se rinden a él. Jessi porque quiere marcharse del barrio humilde y ser “La Duquesa” y Cata porque le satisface

que el hombre la saque del sometimiento que sufre en su trabajo y tanto en las imágenes de los créditos como en reiteradas ocasiones, en las fiestas, se muestra satisfecha del estatus que le confiere ser “la novia de *El Duque*”.

Además, *El Duque* es inaccesible. Para Jessi porque está presuntamente enamorado de Cata (aunque le es infiel) y para Cata porque pertenecen a dos mundos diferentes y, de entrada, ella no quiere participar del entorno mafioso de *El Duque*, aunque acabará sucumbiendo al mismo en sus infructuosos esfuerzos por sacarle a él.

A diferencia de los hombres, las mujeres son valoradas por su belleza. En la serie esto se pone de manifiesto tanto en las consideraciones masculinas como en los mismos deseos de las chicas que pasan por “ser” y “estar” guapas. Uno de los ejemplos lo tenemos en el cambio físico de Cata cuando quiere gustar a *El Duque* (y sus reiteradas visitas al espejo de Jessi donde las dos se arreglan para ir a las fiestas), y también en su obsesión por tener unos pechos más grandes. Resulta especialmente truculento como la serie muestra que, aunque a *El Duque* ya le gusta su aspecto físico, es ella quien tiene el deseo de operarse el pecho para estar bien consigo misma.

Si Jessi se muestra como un personaje hipersexualizado desde el inicio, Cata lo hará progresivamente, sin necesidad de que esa hipersexualización sea motivada por una mirada masculina deseante. Esta sexualización se integra en la propia identidad de las mujeres de la serie que visten provocativamente y, a menudo, se miran en espejos o bajan la mirada para comprobar su apariencia. La obsesión de los personajes femeninos por la belleza se efectúa bajo la asunción de que ésta les dará reconocimiento y oportunidades en la vida. El poder económico y social de los hombres es importante para las mujeres porque es lo que les va a permitir ser más guapas, estar más cotizadas, resultar más atractivas sexualmente y, en definitiva, ser más poderosas como, por ejemplo, cuando las chicas de barrio humilde parecen encontrar la felicidad yendo de compras a tiendas de lujo con los mafiosos. Además de una evidente pornificación en la representación de las mujeres, a través de una más que tramposa equiparación entre la emancipación sexual y el control sobre el propio cuerpo y su puesta en venta, el relato da alas a la fantasía masculina del sexo con menores (son ellas quienes desean las relaciones con los hombres adultos) y se da a entender que los hombres desean estar con prostitutas que no lo parezcan. Ellas deben ser (y parecer) jóvenes y dispuestas.

En cuanto a Jessi, podríamos clasificarla en el patrón que Gómez (2004: 73) define como “la mujer que imita el modelo de relaciones masculino” ya que sus relaciones son instrumentales. El sexo es una herramienta para conseguir poder y recursos e incluso utiliza a sus amigas para prostituir las en beneficio propio.

Otro componente del modelo tradicional es la competitividad entre las chicas. Jessi y Cata están enfrentadas, compiten en belleza (Jessi ridiculiza a Cata por no tener pecho), experiencia sexual

(Jessi es una gran experta y trata a Cata de mojigata) y, sobre todo, por *El Duque*. Las escenas que muestran su relación son ambivalentes: a veces parecen apoyarse y Cata acostumbra a confiar en Jessi pero la relación siempre está condicionada por las expectativas hacia *El Duque* y por los deseos de éste.

El amor, como en los relatos míticos, se vincula al destino, y, por lo tanto, al sufrimiento y a la dependencia. Es el destino el que lleva a que *El Duque* y Cata se reencuentren después de que ella, en la infancia, le prometiera que se casaría con él, creando así un vínculo intemporal entre los personajes que se extenderá a lo largo de la segunda temporada. Y ese destino conlleva sufrimiento porque la relación con *El Duque* pone a ambos personajes en situaciones muy diversas tanto de riesgo físico como emocional. Ambas lo pasan mal y ambas interpretan que eso es la señal del amor verdadero, especialmente Cata. Y también dependencia porque se convierte en única guía. Cata deja todo lo que tenía (estudios, amistades, relación con la familia) para estar con *El Duque* y Jessi, aunque en apariencia es más independiente y usa a *El Duque* como trampolín, se acaba enamorando de él, haciendo todo lo que él le pide y convirtiéndose en su apoyo en la caída final de él.

En el discurso de *Sin tetas no hay paraíso* se asocia la atracción y la pasión con un tipo de relaciones que no tienen estabilidad ninguna y, como hemos visto, con la elección de personas inalcanzables y, lo que resulta paradójico, su redención, ya que dicho proceso, de culminarse, acabaría con el atractivo de los personajes. *El Duque* se nos presenta precisamente como paradigma de inestabilidad e inaccesibilidad hasta el punto que su propuesta de pareja imposible es la que genera más atracción sobre los personajes femeninos de la serie. Asimismo, el amor entre *El Duque* y Cata (que se presenta como “la verdadera historia de amor” de la serie) es inevitable, único, (que se genera como amor) a primera vista (aunque no lo es) y para siempre, lo que encaja con los cánones tóxicos descritos por Galician (2004).

Este análisis de la representación de las relaciones afectivas y sexuales en *Sin tetas no hay paraíso* demuestra la fuerza con la que el modelo tradicional continua arraigado en la ficción de éxito del *prime time*. No resulta por lo tanto baladí demandar desde aquí la construcción de ficciones para dicho *slot* que sean capaces de elaborar, desde la complejidad, ejemplos del modelo alternativo que, a su vez, se alejen de la construcción de los arquetipos míticos. Sin duda ello ayudará a transformar nuestras propias relaciones afectivas y sexuales, fomentando la igualdad, el respeto y la posibilidad de definirse libremente, superando los estereotipos y desigualdades que marcan nuestro imaginario y nuestras relaciones y, por lo tanto, nuestra cotidianidad.

Referencias bibliográficas

- Berger, J. (2006) *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
 Bourdieu, P. (2007) *La dominación masculina*, Barcelona: Anagrama.

- Capdevila, A., Crescenzi, L., Domingo, D., Martínez I., Tortajada, I. and Willem, C. (2010) "Violencia y atracción sexual: ¿vinculadas también digitalmente?", comunicación presentada en el II Congreso Internacional de la AE-IC. Málaga.
- De Botton, L. and Oliver, E. (2009) "Teoría crítica del Radical Love", *Revista Electrónica Teoría de la Educación. Educación y Cultura en la Sociedad de la Información. TESI*, vol.10, nº3, pp. 90-102.
- Duque, E. (2006) *Aprendiendo para el amor o para la violencia: las relaciones en las discotecas*, Barcelona: El Roure.
- Flecha, A., Puigvert, L. and Redondo, G. (2005) "Socialización preventiva de la violencia de género", *Feminismo/s*, vol. 6, diciembre, pp.107–20.
- Galician, M. L. (2004) *Sex, love and romance in the mass media: analysis and criticism of unrealistic portrayals and their influence*, Philadelphia: Lawrence Erlbaum Associates.
- Gauntlett, D. (2002) *Media, Gender and Identity: An Introduction*, London: Routledge.
- Giddens, A. (1995) *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona: Península.
- Giddens, A. (2006) *La transformación de la intimidad: sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid: Cátedra.
- Gill, R. (2009) "Mediated intimacy and postfeminism: a discourse analytic examination of sex and relationships advice in a women's magazine", *Discourse and Communication*, vol. 3, nº4, pp. 345-69.
- Goffman, E. (1979) *Gender advertisements*, New York: Harper&Row.
- Gómez, J. (2004) *El amor en la sociedad del riesgo. Una tentativa educativa*, Barcelona: El Roure.
- Hall, S. (1973) "Encoding and decoding in the television dicourse", *paper for the Council of Europe Colloquy on Training in the Critical Reading of Televisual Language*, Centre for Contemporary Cultural Studies. University of Birmingham, Stencilled Occasional Paper, nº7.
- Inagraham, Ch. (2006) "Thinking Straight, Acting Bent. Heteronormativity and Homosexuality", in Davis, K., Evan, M. and Lorber, J. (ed.) *Handbook of Gender and Women's Studies*, Sage Publications.
- Lazar, M. (2009) "Entitled to consume: postfeminist femininity and a culture of post-critique", *Discourse and Communication*, vol. 3, nº 4, pp. 371-400.
- Morley, D. (1996) *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Mulvey, L. (1999) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", in Braudy, L. and Cohen, M. (ed.) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York, Oxford UP.
- Oliver, E. y Valls (2004) *Violencia de género. Investigaciones sobre quiénes, por qué y cómo superarla*, Barcelona: El Roure.
- Ringrose, J. (2010). "Sluts, whores, fat-slugs and play-boy bunnies: teen girls" negotiations of "sexy" on social networking sites and at school", in Jackson, C., Paechter, C. and Renold, E. (ed.) *Girls and Education. Continuing concerns, new agendas*.

PREVIOUSLY ON

Basingstoke: Open University Press.

Silverstone, R. (2004) *¿Por qué estudiar los medios?*, Buenos Aires: Amorrortu.

Thompson, J.B. (1998) *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, Barcelona: Paidós.

Wittig, M. (1992) *The Straight Mind and Other Essays*, Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf.