

**Ingovernable: melodramatic serialization and fate mythologies in Netflix's Latin American algorithm:**

---

**Ingovernable: serialización melodramática y mitografías de destino en el algoritmo latinoamericano de Netflix**

**Ingovernable: serialização melodramática e mitologias do destino no algoritmo latino-americano da Netflix**

Silvia Álvarez Curbelo  
Universidad de Puerto Rico  
Puerto Rico  
[salvarezcurbelo@gmail.com](mailto:salvarezcurbelo@gmail.com)

**Resumen:** Este trabajo analiza la serie de Netflix *Ingovernable* en función de lo que Jason Mittel (2015) llama “serialización melodramática”, como algunos de los elementos constituyentes del “universo de referencias” de un algoritmo narrativo latinoamericano que rebasa la analítica demográfica y sociológica de las audiencias para plantearse como un locus y una mediación que estructura cultura.

**Palabras claves:**

Netflix, Telenovela, Ingovernable, Melodrama

**Abstract:** This work analyzes Netflix’s series *Ingovernable*, based on what Jason Mittel (2015) calls “melodramatic serialization”. They are some of the constituent elements of the “universe of references” of a Latin American narrative algorithm that goes beyond the demographic and sociological analytics of audiences to pose as a locus and a mediation that structures culture.

**Keywords:**

Netflix, Telenovela, Ingovernable, Melodrama

**Resumo:** Este trabalho analisa a série Netflix *Ingovernable*, com base no que Jason Mittel (2015) chama de “serialização melodramática”, como alguns dos elementos constituintes do

“universo de referências” de um algoritmo narrativo latino-americano que vai além da análise demográfica e sociológica do público para posar como locus e uma mediação que estrutura a cultura.

**Palavras-chave:**

Netflix, Telenovela, Ingovernable, Melodrama

**1. Introducción**

En una entrevista concedida a la cadena de televisión ABC el año pasado (20 de octubre de 2017), la actriz mexicana Kate del Castillo quiso poner fin a las especulaciones de que había tenido una relación íntima con El Chapo, el notorio narcotraficante, que en la actualidad aguarda juicio tras su extradición a Estados Unidos: “Con El Chapo, no; con Sean Penn, sí.”, aclaró *luego, luego*, para entonces señalar sobre el actor norteamericano: “Nunca me enamoré...tuvimos relaciones sexuales... eran negocios”.

Un Chapo disminuido, un Penn utilizado, una Kate manipuladora. Golpes de efecto que servían de aperitivo para dos estrenos de Netflix: el documental “Cuando conocí a El Chapo” (2017) y la serie original “Ingovernable” (2017). El valor mayor de esa entrevista - opina el antropólogo de la Universidad de Leiden en Holanda -, era el testimonio de Kate sobre su experiencia anterior en Televisa (García Aguiar, 2017).

Como lo describe Kate, el gigante mediático mexicano era una especie de Harvey Weinstein corporativo, donde las jóvenes *starlets* eran manejadas como parte de un establo sexual. La protagonista de *Ingovernable* se negó a participar en lo que llama en la entrevista una red de prostitución. Eventualmente - una ingovernable Kate - dejó a Televisa, a un primer esposo estrella del fútbol que la maltrataba, se fue a Los Ángeles, con un segundo esposo con el que ya no está, y se convirtió en La Reina del Sur en 2011 para Telemundo Internacional.

La adaptación homónima de la novela de Arturo Pérez Reverte le reveló la mina que es la narcocultura, sobre la que el colombiano Omar Rincón (2006) ha escrito páginas brillantes. Años después, Kate del Castillo y Netflix convergen en lo que García Aguiar denomina la apropiación de la narcocultura para generar historias y audiencias. La segunda huida de El Chapo de una cárcel federal mexicana en 2015 y la surreal entrevista que le concedió el fugitivo a Kate del Castillo fue una apuesta peligrosa que le rindió frutos a la actriz. A raíz de su encuentro

rocamboloso se convirtió en una especie de fugitiva doble: amenazada con cárcel si volvía a México y representando a un personaje en fuga en una serie para Netflix.

Para 2013, la “experiencia Netflix”- como la tildan Carlos Gómez-Uribe y Neil Hunt (2015) - se abocó a la producción de contenidos propios con su celebrada *House of Cards*. Dos años después, salieron al aire las primeras series originales de Netflix Latinoamérica: Club de Cuervos y Narcos. El fútbol y el narcotráfico, ambos referentes necesarios en cualquier algoritmo latinoamericano y que referencian inevitablemente a Kate.

Este trabajo incursiona en la serie *Ingobernable*. No se adentra en los méritos y deméritos de la producción la cual, fiel a su título, ha sido tachada de “ingobernable”, con graves problemas de continuidad, consistencia actoral, representaciones y ritmos. Más bien, este texto pretende identificar, en función de lo que Jason Mittel (2015) llama “serialización melodramática”, algunos de los elementos constituyentes del “universo de referencias” de un algoritmo narrativo latinoamericano que rebasa la analítica demográfica y sociológica de las audiencias para plantearse como un locus y una mediación que estructura cultura.

Transito de forma breve por los conceptos de “cultura algorítmica” y “serialización melodramática” para poner la mesa y pasar a servir el platillo complicado de *Ingobernable*, una suerte de mole global en el que cabe de todo incluyendo a Doña Bárbara, Claire Underwood, Lady Macbeth y Evita, los muertos de Ayotzinapa y viejas historias de frontera e imperialismos.

A propósito de la “era de la abundancia”, emblemática por Netflix y Amazon, Simona Busi (2015) revisita el clásico de Stanley Cavell, “The fact of television” (1982). Allí Cavell plantea que el valor especulativo de la televisión, su “promesa”, reside en la regla del formato. No es éste o aquel episodio de *I love Lucy* - aunque todos recordamos el de la fábrica de chocolates - lo que sella la promesa, es el programa mismo. Siguiendo a Cavell, Mittel en su importante texto *Complex TV* (2015), insiste en que no son los contenidos sino la forma de narrar historias, lo que distingue a la televisión compleja. Encuentra en la oferta circunense de P. T. Barnum un modelo análogo. El cómo se logra más que lo que se logra fue lo que mesmerizaba a los espectadores de las atracciones del circo. Al igual que en el circo Barnum, la poética del formato en la televisión compleja no se operacionaliza reflexivamente si no está en diálogo con los contextos culturales, las prácticas de la industria, las prácticas de las audiencias, de los críticos y los creadores (Mittel, 2015, pp. 4-5).

Una validación inesperada la ofrecen Gómez-Uribe y Hunt en su colaboración de 2015,

escrita cuando ambos eran ejecutivos de Netflix. “Netflix lies at the intersection of the Internet and storytelling” (p. 1). Ciertamente, el éxito del modelo de negocios de Netflix basado en la selección es sólo posible por la tecnología, pero en el fondo es, según los autores, cultural. Más allá de la caracterización estereotípica de que Netflix es una Celestina entre espectadores y contenidos, Hallinan y Striphos (2016) plantean que es un locus en el que se generan artefactos culturales (p. 117). Siguiendo a Felix Guattari, los académicos de Indiana University manejan una noción de cultura en la que el número, la máquina, lo no-humano son constitutivos de la cultura. Con *House of Cards* (2013), Netflix penetra en el mundo de la producción original desde una cultura algorítmica que construye sus audiencias a través del “addressivity of culture” (p. 128): “What matters increasingly is the “universe of reference” implicit in this rubric...”, enlazando de nuevo con Guattari.

El otro concepto con el que abordo a *Ingobernable* es el de la serialización melodramática. Siguiendo a Linda Williams, Jason Mittel define el melodrama como un modo de contar historias que tiene la capacidad de incorporar un “mapa moral” al impulso narrativo que, a su vez, incita a una respuesta emocional (Mittel, 2015, p. 244). El melodrama es transversal, de vocación híbrida, y combina lo familiar/doméstico con lo político; lo profesional y lo personal; lo racional y lo romántico; lo masculino y lo femenino, alentando trasvases más que polarizaciones. Aquí nuevamente, *House of Cards*, exhibe la centralidad del mapa moral, del código emotivo y de las hibridaciones en constante oscilación. Laura Van den Bosche (2016), que sigue el modelo de Mittel de televisión compleja, estudia la diferencia entre la *House of Cards* británica y la *House of Cards* de Netflix. Es la versión de Netflix - con su construcción de una anti-heroína y una anti-pareja - que asume plenamente el formato de serie melodramática. Nos recuerda que en el primer anuncio que aparece en la página oficial de la serie en Facebook aparece una fotografía de Claire ostentando el siguiente calce, guiño abierto a Lady Macbeth: “Behind every great man is a woman with blood on her hands” (p. 56). La anti-heroína de *Ingobernable* tiene también, literalmente, desde la primera escena, sangre en las manos y aunque no alcanza la madurez como personaje que tiene Claire, provoca en el espectador la tensión entre la reprobación y la complicidad que son alimentadas por la mezcla inestable del compás moral y el código emocional.

En otra entrevista que le hicieron a Kate del Castillo le preguntaron por la relación con *House of Cards* y con la “Casa Blanca” mexicana a lo que contestó que su personaje era más

bien una versión femenina de Jason Bourne, perenne perseguido que busca probar su inocencia mientras huye de un rosario de enemigos (Miller, 2017). De hecho, en el título de la entrevista se le llama “Lady Jason Bourne” con lo que se consigna también la referencia shakesperiana.

## **2. Ingobernable: el universo melodramático de referencias**

Ingobernable es uno de los nombres del país; uno de los nombres del barrio capitalino de Tepito que desafía los buenos modales, la ley y el orden y donde se desarrolla gran parte de la acción de la serie melodramática; ingobernable es el narco que impone gramáticas, segrega espacios, decapita y desaparece a sus críticos; ingobernable es el Estado que hace lo mismo e ingobernable es Kate del Castillo, imagen que ha cultivado frente a Televisa, frente a un marido abusador, frente a El Chapo y a Sean Penn y frente a sus fans y detractores. Es el nombre de una serie cargada de guiños que le permiten construir muchas audiencias que consumen un relato con dilemas morales e inventarios narrativos en los que se combinan sedimentaciones culturales e históricas asociados al mito latinoamericano con paisajes tecnológicos, políticos y estéticos de recepción global.

A lo largo de 15 capítulos de 35 minutos cada uno, *Ingobernable* se asume como thriller político, panfleto populista, telenovelón doméstico, drama moral entre el bien y el mal y texto de identidad colectiva de un país asediado por las fuerzas siniestras de la globalización, sus cómplices internos, y por el vecino del Norte. Viejas mitografías recorren la trama: la de *civilización y barbarie* y la de *ustedes los ricos y nosotros los pobres* son dos de las más relevantes. Viejos fantasmas reaparecen en la pantalla y evocan paisajes físicos, simbólicos y emocionales. Dos son particularmente persistentes: Doña Bárbara, la barbarie ingobernable y Evita Perón, la Primera Dama, la diosa ingobernable que da la vida por sus descamisados.

Teorías sobre el melodrama enfatizan la importancia del trauma de origen. Puede ser incesto, el asesinato del padre, la violación de la inocencia. Doña Bárbara es engendrada por la violencia y víctima de una violación; Emilia la de *Ingobernable* por el secuestro y muerte de su hermano. Ambas asumen la violencia como un intento de restaurar el orden perdido. Matthew Robert Bush (2008) afirma que, en la novela de Rómulo Gallegos, el melodrama sirve para relatar la alegoría de la civilización que aplasta a la barbarie. Sin embargo, en el fondo, el entramado melodramático demuestra que la “condición ingobernable” para que se constituya la alegoría es la violencia traumática de la barbarie. Tragada por una espiral de la violencia, Emilia

asume el destino inexorable del trauma fundante en la serie de Netflix.

Otro vaso comunicante entre los personajes de Doña Bárbara y Emilia se establece desde el travase de género. Para Swier (2014), Santos Luzardo se apropia de capas de masculinidad a través de su relación con la cacica ingobernable de los llanos y su lealtad a la tierra; en *Ingobernable*, la masculinidad de Diego, el presidente, se completa cuando asume la masculinidad de Emilia y su lealtad al pueblo. En función de la teoría de Butler del género como artificio libre flotante, Swier (2009) interpreta a Doña Bárbara como un ejemplo de transgénero y androginia que posibilita la restauración del orden melodramático, pero a la vez acuerpa el tema alegórico de la nación construida desde una masculinidad ambigua.

El personaje de Emilia también cotorrea con Eva Duarte de Perón. Marysa Navarro (1977), en su examen no exento de controversia de la Primera Dama argentina, apunta que el carisma único que salva al peronismo de la “normalización” es la mancuerna Perón/Evita. Cuando Emilia abandona el balcón presidencial durante la segunda celebración del Grito de Dolores, la presidencia se viene al piso. No hay presidencia latinoamericana exitosa sin el ademán populista: los desaparecidos de Tepito que es el homenaje ficcional a los reales de Ayotzinapa y los descamisados de Evita, asumidos por las mujeres de los presidentes.

En última instancia, el imperialismo y sus testaferros son los culpables, los verdaderos otros. Aún el narco se salva porque detrás del narco está la pobreza. La narcocultura apropiada es el homenaje de Kate a El Chapo. Y el decreto presidencial póstumo de que se cierra la frontera de México, la que se pasa de norte a sur, es una trompetilla a los muros imperiales.

Si bien *Ingobernable* se desarrolla en México y específicamente en la Ciudad de México, la estética de producción oscila entre la hiperrealidad de los coloridos del barrio a donde se refugia la protagonista y un “noir” que organiza los espacios de palacio, el hotel donde detona la trama el departamento minimalista de la ayudante presidencial y paisajes desolados y desérticos donde se localizan cárceles secretas y se encierra a los “desaparecidos”. Es México y no lo es. Se recreó todo en San Diego porque Kate estaba segura que la iban a arrestar tan pronto pisara tierra mexicana para que diera cuentas sobre su relación con El Chapo.

En *Ingobernable*, ella se llama Emilia y su hijo Emiliano, en alusión poco velada al héroe popular de la revolución agraria y al movimiento neo-zapatista que hizo frente a la globalización encarnada por el Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos, México y Canadá, firmado en 1994. Canek, el amante barrial de Emilia, debe su nombre a una doble afiliación: al insurrecto

jefe maya del siglo 18 en Yucatán y al ídolo de la lucha libre mexicana, espectáculo semillero de mitos (Monsiváis, 2003).

Pero, como ha dicho la misma Kate, Netflix decidió estrenarla en 198 países simultáneamente porque “this is about how all the governments are corrupted [...]. So it’s appealing for anybody, anywhere” (Miller, 2017). ¿Por ser Jason Bourne en rosa mexicano o porque Emilia es lo suficientemente bárbara; bastante Evita desde el balcón presidencial; un poco de Lady Macbeth con las manos ensangrentadas y de Claire con sus oscilaciones morales y el arma en mano? Todas las anteriores porque todos los melodramas y todas las mitografías caben en el algoritmo latinoamericano de Netflix, que péndula entre las otredades que se globalizan y las globalidades que se nativizan.

### 3. Referencias

- Bush R. M. (2008). *Poetic Justice: Melodrama and the articulation of political identities in modern Latin American fiction*. (Doctoral dissertation). University of Colorado: Colorado, Estados Unidos.
- Busi, S. (2015). The genre between television and cinema: for an aesthetics of the serialization. *Comunicazioni social*. (2), 153-162.
- Castro Urioste, J. (2006). *De Doña Bárbara al Neoliberalismo: Escritura y Modernidad en América Latina*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.
- García Aguiar, J.C. (2017). Un encuentro con Kate: el narco jubilado y el catálogo de Televisa, por @jcgaguiar. *Aristegui Noticias*. Recuperado de: <https://aristeguinoticias.com/2610/mexico/un-encuentro-con-kate-el-narco-jubilado-y-el-catalogo-de-televisa-por-jcgaguiar/>
- Gómez-Uribe, C. & Hunt, N. (2015). The Netflix Recommender System: Algorithms, Business Value and Innovation. *ACM Transactions on Management Information Systems*, 6(4), 13:0-13:19. <https://doi.org/10.1145/2843948>
- Grasey, E. (No Date). *New American Institutions. Netflix and Chill*. Strasbourg: University of Strasbourg.
- Hallinan, B. & Striphos, T. (2016). Recommended for you: The Netflix Prize and the production of algorithmic culture. *New Media & Society*, 18(1), 117-137.
- Miller, L.S. (2017). Kate del Castillo on being the Mexican Lady Jason Bourne (with a political

- edge) in Netflix's *Ingovernable*. *Indywire*. Recuperado de:  
<https://www.indywire.com/2017/04/kate-del-castillo-ingovernable-netflix-interview-1201799773/>
- Mittel, J. (2015). *Complex TV: the poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press.
- Monsiváis, C. (2003). *Los rituales del caos*. México: Era.
- Navarro, M. (2000). El liderazgo carismático de Evita. *La Aljabe. Segunda Época*, (5), 27-46.
- \_\_\_\_\_ (1977). The Case of Eva Perón. *Signs: journal of Women in Culture and Society*, 3(1), 228-240.
- Rincón, O. (2006). *Narrativas mediáticas o cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. Barcelona: Gedisa.
- Swier, P.L. (2014). Intoxicating outlaws: dominance and sexuality in Rómulo Gallegos's Doña Bárbara. En E.P. Bueno & M.C. André (Ed.), *The woman in Latin American Literature: essays on iconic characters*. Recuperado de: <http://ebookscentral.proquest.com>
- \_\_\_\_\_ (2009). *Hybrid nations: gender troping and the emergence of bigendered subjects in Latin American narrative*. Madison: Farleigh Dickinson University Press.
- Van den Bosche, L. (2016). The evolution of serialized television in House of Cards: an increase in complexity and the arrival of the anti-heroine. (M.A. Thesis). Ghent University. Gante en Flandes: Bélgica.
- Zabaleta, M. (2009). Globalised women: Evita and Diana, goddesses of whiteness. En Y. Delgado y M.C. González (Ed.), *Mujeres en el mundo: Ciencia, género, migraciones, arte, lenguaje y familia*. (pp. 119-126). Laboratorio de Investigación en Estudios del Trabajo.

---

<sup>i</sup> Mi agradecimiento a Yasmine Vargas, estudiante del Posgrado de Comunicación en la Universidad de Puerto Rico por su asistencia en esta investigación.