El amor no duele: Una mirada crítica a la representación de las mujeres en los argumentos de telenovelas latinoamericanas⁵⁰

MERCEDES POSADA MEOLA

UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA DE BOLÍVAR

LAURA LORENA UTRERA

UNIVERSIDAD NACIONAL DE ROSARIO

Resumen

El punto de partida de cualquier investigación pasa por el intento de analizar un fenómeno que por alguna razón resulta inquietante. En este caso, nos hemos juntado dos mujeres cuya preocupación común tiene que ver con los discursos que naturalizan valores funcionales al patriarcado, un sistema de dominación que ha logrado perpetuarse en el orden social de ayer y hoy, a través de diversas instancias productoras de sentido. De manera puntual en este artículo estudiamos la forma en que las telenovelas mexicanas, venezolanas y colombianas de los años 80' hasta la primera década del 2000, han contribuido a la reproducción de los estereotipos y violencias de género que se incorporan en el imaginario colectivo como prácticas normales. Para tal fin, realizamos una investigación documental

50 - Mercedes Posada Meola: Feminista por convicción y por condición. Comunicadora Social. Magister en Desarrollo Social. Actualmente, cursa el doctorado en Comunicación de la Universidad Nacional de La Plata, Argentina y dirige el programa de Comunicación Social en la Universidad Tecnológica de Bolívar (Colombia) donde es docente de la cátedra Teoría de la Comunicación y Comunicación para el cambio social. Recientemente, diseñó el seminario de profundización en Gestión de la comunicación para el cambio social y la paz. Su tema de tesis doctoral indaga por las continuidades y rupturas alrededor de la lucha LGTBQ+ en Cartagena de Indias y se adscribe dentro de la categoría comunicación, género y diversidad.

- Laura Lorena Utrera: Doctora en Humanidades y Artes con mención en Literatura por la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario (UNR), Argentina. Utrera es Mg. en Literatura Argentina. Profesora y Licenciada en Letras. Especialista en Literatura y Cine. Actualmente, ejerce como docente adjunta de la asignatura "Análisis del texto" de la carrera de Letras (UNR). Integra el Concejo Directivo del Instituto de Estudios Críticos en Humanidades (UNR-CONICET). Integra Proyectos de investigación, dirige maestrands y doctorandos e integra jurados académicos. Dirige Congresos y reuniones científicas. Asesora de la Agenda de Desarrollo Sostenible ODS 2030 de Naciones Unidas.

sistematizada en un instrumento de corte cualitativo que aporta datos y reflexiones sobre la forma en que las mujeres y los hombres han sido representados en las telenovelas. El análisis ha sido desarrollado desde una perspectiva dialógica en la que, en todo caso, conversan muy bien los feminismos, algunas teorías de la comunicación, las tramas de las telenovelas y el discurso como lenguaje y el lenguaje como la vida misma.

Palabras clave: Patriarcado, telenovelas, estereotipo de género, violencia simbólica, feminismos.

Abstract

The starting point of any investigation comes from the intent to analyze a phenomenon that for some reason presents itself as relevant. In this case, two women have come together whose joined interest has to do with the discourses that naturalize and perpetuate functional values of the patriarchy, a domination system that has managed to sustain itself in the social order of yesterday and today, through many significance filled instances. Specifically, in this article we analyze the way in which Mexican, Venezuelan and Colombian telenovelas from the 80s until the early 2000s have contributed to the continuity of stereotypes and gender violence that in turn materialize in the collective mindset as normal practices. Towards said goal, we carry out a systematic documentary investigation in a qualitative manner that shows data and considerations about the way in which men and women have been portrayed in telenovelas. The analysis has been developed from a dialogic perspective which allows the interaction of different feminisms, different communication theories, telenovelas plots and the discourse as language and the language as life itself.

Keywords: Patriarchy, telenovelas, gender stereotypes, symbolic violence, feminism.

“Y aunque te duela más, apréndete esto, que quien te hace llorar,
es quien te ama”⁵¹

“Él sólo respondió a sus insinuaciones,
Señorita. Fue débil porque es joven y fogoso.
Y aún así, Usted no tenía derecho. Esta es mi casa.

51 Tema musical de la telenovela venezolana, *Leonela* (1997). Título: “Ladrón de tu amor” interpretado por Gualberto Ibarreto.

Y Rodrigo es el hijo del presidente (...)
Ese vestido es una verdadera provocación”⁵²

“(…) jamás se da un documento de cultura
sin que los sea a la vez de la barbarie (...)”
(Walter Benjamin, 1989: 181)

¿Cómo resistirnos a la telenovela de la tarde? ¿Cómo podíamos conversar con nuestras amigas y vecinas sobre el beso arrancado a la protagonista sin la experiencia de ver las escenas de la novela, sin identificarnos con la actriz? ¿Cuántas veces habíamos escuchado de la boca de nuestras madres y abuelas que una mujer que camina sola por una playa o una calle oscura está destinada a convertirse en víctima de algún depravado? ¿Cómo ha sido posible la lucha feminista cuando la inmensa mayoría de las instituciones productoras de sentido han reforzado un modelo de dominio masculino a partir del sometimiento de las mujeres? “No basta la posición de víctima”, afirma la antropóloga Rita Segato en una entrevista. “El victimismo no es buena política para las mujeres”. “Es necesario ayudar a construir una sociedad donde haya más bienestar para más gente”, agrega.

Han transcurrido más de dos siglos desde que al unísono la sociedad ilustrada francesa decretó la igualdad, la libertad y la fraternidad, como principios universales de vida. Sin embargo, como bien lo afirma Amelia Valcárcel, “el feminismo es un hijo no querido de la Ilustración” (2014). Este movimiento nació por cuenta del ímpetu de las mujeres que advirtieron que, pese al carácter emancipador de la revolución, la desigualdad prevalecía, que el principio de fraternidad no las incluía y que vendría un largo camino por recorrer en materia de reivindicación de derechos. ¿Cómo proclamar la mayoría de edad del ser humano sin percibir siquiera que las mujeres seguían en minoridad perpetua? ¿De qué servía hablar de ciudadano para referirse sólo al varón y a sus derechos? ¿O proclamar la libertad, sólo como privilegio de la condición masculina? Pero así fue en el principio de los tiempos y aunque no hay que olvidar las inmensas conquistas que en el plano de los derechos, la igualdad, y la participación política han alcanzado las mujeres, es necesario reconocer que todavía hay resistencia a incorporar las demandas del movimiento feminista al pensamiento político y que los medios de comunicación, especialmente la televisión, continúan reproduciendo estereotipos de género relacionados con la discriminación, el prejuicio en función del poder y el estatus social. De modo que, tal como lo exponen las investigadoras Pérez & Leal (2017), citando a Ganahl (2003), “Es común ver en la publicidad a las mujeres en papeles

52 Parte del Argumento de la telenovela *María Bonita*, Colombia México, 1995.

familiares o de dependencia, casi siempre como objeto decorativo y exaltando su sociabilidad más que su competencia. En cambio, los hombres son exaltados como independientes y en ámbitos públicos.

Las investigadoras mencionadas hacen una extrapolación entre lo que sucede en el mundo de la publicidad con las telenovelas y en tal sentido afirman: “La telenovela, por su parte, sigue el mismo formato que la publicidad en cuanto a la representación de las mujeres. Las dóciles son ubicadas en espacios domésticos, mientras que a las antagonistas se les observa en espacios públicos como a los hombres; sin embargo, contrario a ellos, se caracterizan por ser seres carentes de moral y de poder público” (Pérez & Leal, 2017, pág. 172).

En ese mismo sentido, los análisis de Gerbner (principal exponente de la teoría conocida como el análisis de cultivo) revelan que “aunque las imágenes y los valores promovidos por la televisión son en principio ilimitados, el análisis del cultivo ha detectado tres como los más recurrentes: la violencia social, los estereotipos sobre los grupos demográficos y la homogenización de la ideología política”. En ese orden de ideas, la televisión ayuda a cultivar o reforzar estos estereotipos y roles de género desde edades tempranas e influye en la construcción de la personalidad, asumiendo como real el modelo social normalizado de desigualdad, discriminación y violencia de género (García, 2014).

¿Qué idea del amor podría formarse entonces la generación que creció viendo “Leonela”, por ejemplo, una novela de principio de los años 80 en la que la protagonista se enamora de su propio violador? ¿Cómo fue posible una producción como “María Bonita”, telenovela colombo mexicana de 1995 que inicia con una violación en una playa y el violador -después de la violación- le dice a su victimaria: “Voy a marcarla como se marcan las potrancas en los establos”? La trama de todas estas novelas, redundantes y predecibles en una misoginia encriptada, nunca estuvieron desprovistas de ideología, por el contrario, ayudaron a reforzar valores que resultan funcionales al patriarcado y que además sirven para adormecer a una sociedad a la que le sobrarían razones para rebelarse frente a la injusticia, a las violaciones y el absurdo del orden social heteronormativo.

Y es que al igual que en las novelas reseñadas, la mujer, en la vida cotidiana, resulta culpable por el solo hecho de serlo. Así lo había advertido desde hace muchos años Simone de Beauvoir a partir de sus diálogos con Jean-Paul Sartre. Ambos eran existencialistas, burgueses y probablemente no entendían en primera persona la opresión de clase, pero ella sí tenía muy clara la opresión de un sistema de dominación mucho más profundo: el patriarcado⁵³. Su libro “El segundo sexo”

53 Concepto político feminista, introducido por la activista y escritora Kate Millet y desarrollado por innumerables feministas desde los años 70 en adelante. Se trata de un sistema de dominaciones basado en el

(1949) parte de hecho de una pregunta: “¿Qué ha supuesto para mí el hecho de ser mujer?”. Al principio, se respondió que nada: “Nunca había tenido sentimientos de inferioridad por ser mujer. La feminidad nunca había sido una carga para mí”, pero luego reconoce que al hablar del tema con Sartre, cayó en cuenta de que no había sido educada como un hombre (Varela, 2008) y de estas reflexiones nace su libro, uno de los textos más subversivos del siglo XX, escrito justo un año después de la segunda guerra mundial y que hoy representa una lectura obligada y vigente para quien quiere entender la condición de la mujer en la sociedad.

Cuántas veces nos enseñaron en las conversaciones cotidianas, en la escuela y en los melodramas que consumimos en la juventud que quienes provocan a los hombres son las mujeres, que el hombre que no cede no ama y que para una mujer no hay nada mejor que el amor y la protección de un hombre. Esto y mucho más, forma parte de los argumentos de telenovelas latinoamericanas muy exitosas y muy vistas, cuyas historias redundantes, predecibles y obvias fueron las encargadas de reunir cada tarde a las familias frente a la pantalla y establecer los temas de conversación en distintos espacios de discusión. El peligro de esto es que si bien los medios de comunicación de masas, y en especial la televisión, probablemente no modifican conductas en el corto plazo (como evocaba el famoso paradigma de la aguja hipodérmica⁵⁴) sí son importantes en el reforzamiento de actitudes preexistentes (Katz, Jay, & Gurevich, 1986) que responden a los intereses de ideologías dominantes (en este caso del patriarcado). De esta manera, cada telenovela traspasaba las fronteras y, subliminarmente, educaba desde el orden político patriarcal y burgués. Así, se obtienen modelos de familia, de mujer y de hombre ideales que, casi como un gesto natural, son salvados por el perdón cristiano, el olvido y el dinero. Estos formatos, como ya lo hemos dicho, reproducían estereotipos sociales que regulaban y modelaban las conductas de las mujeres cuyos destinos estaban siempre ligados a alcanzar la felicidad a través del matrimonio o, a lo que resulta aún más incomprensible, por medio de la resignación y el perdón frente a los abusos (sexuales y de poder) por el mandato de la masculinidad del que habla Rita Segato. Muchas de estas narraciones relatan los ecos del síndrome de Estocolmo desde el tono del absolutismo patriarcal que tuvo en el rito de ver televisión, una herramienta para cultivar y legitimar valores como la sumisión, la naturalización del abuso, la supremacía del hombre sobre la mujer, entre otros.

modelo de la dominación de las mujeres y en la dominación y desprecio por todo lo considerado femenino, que data de la antigüedad antes del Capitalismo

54 Una teoría inspirada en el conductismo según la cual existe una relación directa entre la conducta de los sujetos y la exposición a los mensajes. Una persona que está expuesta a los medios, puede ser manipulada, inducida a actuar y en consecuencia controlada.

De hecho, a partir de un análisis documental, realizado con el apoyo de la estudiante de Comunicación Social de la Universidad Tecnológica de Bolívar, Sofía Villalba, a más de 30 novelas (mexicanas, colombianas y venezolanas) emitidas entre los años 1980 a 2010 (entre las que figuran recordadas producciones como Leonela, Topacio, Cristal, Rosa Salvaje, Esmeralda, María Mercedes, Mari-mar, María Bonita, Alma rebelde, Yo soy Betty, la fea, María Isabel, Perro amor, Rubí, Pasión de Gavilanes, El último matrimonio feliz, Los caballeros las prefieren brutas, Chepe Fortuna, entre otras) encontramos que durante la época de los 80's y 90's las telenovelas se caracterizaron por presentar una trama redundante y predecible. Casi todas representaban la historia de una mujer joven, pobre que termina siendo millonaria y adquiriendo un comportamiento refinado (propio de la sociedad hegemónica burguesa) gracias a que se casa con un hombre millonario quien es representado como su salvador. En estas telenovelas también se advierte una relación de poder entre los hombres y las mujeres protagonistas en donde el hombre por lo general es el jefe o “patrón” de la mujer o la mujer le debe favores a él por darle educación, dinero, o ascenso de clase. En este sentido Bourdieu (2000), (citado por García & Larrarte, 2017, pág. 173) se refiere a la jerarquización de los géneros como violencia simbólica. Ésta se ejerce a través de esquemas de percepción, de apreciación y de acción porque se imponen como una cuestión natural gracias a su internalización en las estructuras sociales, la división sexual del trabajo y las percepciones de los individuos. En este proceso de división de los sexos se crean esquemas de pensamiento al igual que del ejercicio de poder, de tal forma que parecieran ser un asunto natural. Mientras que los varones trabajan para mantener o aumentar su capital simbólico, las mujeres son tratadas como objetos de intercambio que circulan como signos de alianzas en el capital masculino.

De igual forma, la infidelidad justificada para los hombres y sancionada moralmente para las mujeres también es un tema recurrente en las telenovelas de la época, en algunas ocasiones esta se legitima detrás de la idea del “amor verdadero” o el mito del “amor romántico”⁵⁵

Un buen ejemplo de esto que enunciamos lo constituye la telenovela colombiana Perro Amor (1998). La novela narra la historia de un hombre infiel que

55 El “amor romántico” tiene sus raíces en el amor burgués y el amor victoriano; se consolida en la dependencia entre hombres y mujeres, encontrando justificación en esa supuesta necesidad de complementación psicológica entre ambos. De la aceptación y asunción de la concepción diferencial y complementaria de hombres y mujeres nacen estereotipos, roles y mandatos de género cuya visibilidad en la sociedad y productos culturales, no hace más que reproducir estos esquemas desiguales en un círculo vicioso. Un elemento importante que se desprende del mito del amor romántico y cuya asimilación puede provocar situaciones de tolerancia ante el maltrato son las ideas de que “el amor lo puede todo” y que es normal “sufrir por amor” (Pascual Fernández, 2016, pág. 66).

cosifica y sexualiza constantemente a las mujeres. El protagonista no llega a ser sancionado socialmente por ser infiel, sino todo el contrario, es perdonado y tiene un final feliz al lado de la protagonista (típica mujer sumisa que le ha aguantado y perdonado todo), mientras que la antagonista (quien se comportaba igual que él), es sancionada socialmente y repudiada por sus familiares cuando salen a la luz sus infidelidades, posteriormente es abandonada por su esposo y muere trágicamente.

Otro aspecto recurrente en las novelas analizadas tiene que ver con la violencia verbal y física. La agresión y el maltrato están normalizados y no son repudiados incluso cuando el agresor es el “galán” o protagonista. También se evidencia la poca sororidad entre mujeres ya que por lo general existe una constante competencia entre ellas y se les ve como rivales que compiten por el amor de un hombre. Una de las pocas excepciones a esta regla, la constituye la telenovela colombiana “El último matrimonio feliz” (2008) la cual propone una visión distinta a la que tradicionalmente se le venía dando a las mujeres, pues en su argumento la sororidad y el empoderamiento femenino juegan un papel importante. Las mujeres protagonistas desde el principio de la historia buscan liberarse de aquellos patrones machistas que las venían oprimiendo en el espacio familiar y laboral y establecen vínculos afectivos y de contención que les ayudan a reconocer y tramitar las situaciones de violencia a las que están expuestas.

Por otro lado, el clasismo y el racismo (dos “ismos” propios de la sociedad burguesa) también se repiten en estas telenovelas. Las personas que son negras o tienen rasgos indígenas, suelen encarnar personajes de la servidumbre y de estratos socioeconómicos bajos. Por lo general son ordinarios, poco educados y de actitud sumisa. En el mismo sentido, todos los personajes principales cumplen con los estereotipos hegemónicos de la belleza: Son de piel blanca, contextura delgada, jóvenes (en muchas ocasiones las actrices mujeres son muchos años más jóvenes que la mujer del papel que representan). A quienes no cumplen con estas características o se salen de la heteronorma, se les limita a papeles secundarios y son cosificados, convertidos en objetos de burla. De allí que con toda razón García & Larrarte afirmen que “Sin duda, las telenovelas se convierten en uno de los medios que promueven este sistema discursivo que abona a la inequidad social al igual que a la cultural. (García & Larrarte 2017, pág. 173)

La heteronormatividad es recurrente en las telenovelas estudiadas, sin embargo, en los pocos casos en los que aparecen figuras LGBTQ+, los personajes son hombres homosexuales que generalmente se dedican a la moda o la peluquería. Además, su manera de actuar, hablar y sus gestos son fuertemente feminizados, caricaturizados. Es decir, se impone un estereotipo sobre los hombres homosexuales y se hace más difusa la diferencia entre orientación sexual e identidad de

género.

La virginidad de las mujeres también juega un papel importante en las telenovelas estudiadas, pues a las mujeres que son vírgenes hasta el matrimonio les va bien y son vistas como puras, mientras que a las que no lo son les va mal, tienen embarazos no deseados, son vistas como impuras y sin honor.

Los padres y hermanos de las mujeres suelen ser controladores de su vida sexual y afectiva, al punto de matar o golpear a quien las pretenda pues las consideran “su propiedad”. En cambio, esto no pasa con los hombres, quienes tienen libertad para ejercer su vida sexual y enamorarse de quien deseen.

Pasaron entre treinta y cuarenta años desde el estreno de aquellas telenovelas. Y, ciertamente, los distintos avances conquistados por colectivos sociales que vienen, desde hace años, militando y luchando por la igualdad de derechos y en contra de la violencia de género, se suman a desarrollos teóricos sobre feminismos los cuales han conseguido la horizontalidad y pluralidad que merecen los enfoques críticos contemporáneos y seguramente también tienen todo que ver en que producciones televisivas como las que hemos analizado hoy no tendrían la aceptación que otrora tuvieron en el mundo de las audiencias. Todo esto ha dado lugar a la creación de estudios transversales con los que, como se ha visto, dialoga este trabajo. Dicho diálogo adquiere contenido más aún cuando la comprensión dialógica (formas emocionales y valorativas) se articula con reflexiones de los feminismos cuyas prácticas teóricas son prácticas políticas por cuanto tienen de transformadoras de la realidad. Entre ellas, las que reflexionan sobre el presente político del(os) feminismo(s) a cargo de Rita Segato, de Diana Maffía y de Dora Barrancos; junto a las lecturas tradicionales e insustituibles de Simone de Beauvoir y Judith Butler, por citar algunas de las consagradas; o Virginie Despentes, quien en su texto *Teoría King Kong* (2006) hace explotar el mito del amor romántico (tan reforzado en las novelas latinoamericanas) y advierte, de hecho, que nos tenemos que cuidar de él.

“Aunque nunca se habla de nosotras en las novelas de hombres, que sólo imaginan mujeres con las que querrían acostarse. Siempre hemos existido (las mujeres feas), pero nunca hemos hablado. Incluso hoy que las mujeres publican muchas novelas, raramente encontramos personajes femeninos cuyo aspecto físico sea desagradable o mediocre, incapaces de amar a los hombres o de ser amadas” (Despentes, 2019)

Claramente, los argumentos de estas telenovelas latinoamericanas de las décadas de los 80's, 90's y 2000, se desploman frente a los espectadores actuales o, al menos, resultan conflictivos, violentos y discriminatorios gracias al avance material, legal y discursivo de las conquistas feministas. Por caso, las nociones teóricas de Género (y su uso), sexualidad y cultura. Estos conceptos comenzaron a apare-

cer en las agendas públicas de los Estados a través de la creación de una secretaría o ministerio de gobierno y/o también formalizaron leyes en las legislaturas (Con la vuelta de la democracia, en 1985 el estado argentino reconoció los derechos reproductivos y derechos sexuales como derechos humanos mediante la ratificación de la convención de todas las Formas de Discriminación contra la Mujer; Ley de patria potestad compartida n° 23.264 -1985-; Ley de Divorcio vincular n°23515 -1987-, Ley de educación Sexual Integral ESI n° 26150 -2008-2009-, Ley de Medios n°26522 -2009-, Ley de protección integral para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra las mujeres en los ámbitos en que desarrollen sus relaciones interpersonales n°26485 -2009-, Ley de matrimonio igualitario n°26818 -2010-, Ley de identidad de género n°26743 -2012-, Ley paridad de Género en el ámbito de participación política 27412 -2017-, en Argentina; o en Colombia, la Ley 1257 de 2008, la cual identifica los tipos de violencias contra las mujeres, los derechos de las mujeres víctimas y las medidas de protección a otorgar para prevenir la ocurrencia de nuevas violencias; la Ley 1719 de 2014 que establece estándares internacionales para la atención a mujeres víctimas de violencia sexual en el marco del conflicto armado; y la Ley 1761 de 2015 que crea el delito de feminicidio, entre otras normas que buscan prevenir, investigar y sancionar las violencias contra las mujeres, así como reparar a las víctimas.

El valor de un enunciado

No hay comprensión alguna del valor de un enunciado sino se coloca ese enunciado en relación con el contexto, con la sociedad cuyas voces interactúan con ese enunciado en ese tiempo (porque entran, salen, discuten, acuerdan). Desde estos términos, la valoración es el momento necesario del conocimiento dialógico. Toda comprensión representa la confrontación de un enunciado con el otro. Cuando un texto es comentado, se produce ese efecto dialógico. En los años 80, los comentarios de aquellas escenas de las telenovelas no tenían el singular efecto social que hoy revisten. Queremos decir con esto que existían escasas posibilidades de que aquellos diálogos que reafirman como meta vital de toda mujer tener un marido, casarse y tener hijos, se registraran los alcances de las violencias, los discursos estereotipantes, los micromachismos (o actitudes que se traducen en una violencia que no es fácil de percibir pero que afectan emocionalmente a las mujeres), el dominio del patriarcado sobre las vidas de las mujeres y de los hombres aunque hoy veamos su resistencia o persistencia a través de instancias de poder que legitiman discursos normalizadores de la violencia de género de manera casi imperceptible. Y allí, en esa arena movediza, también están los hombres que

muchas veces quedan atrapados por las jerarquías malignas, “víctimas del orden corporativo autoritario y cruel que impera al interior de la propia corporación masculina, que los obliga a dar pruebas de narcisismo y de crueldad todo el tiempo” (Segato: 2017).

Las valoraciones sociales actualizan esas escenas porque se realizan en un contexto otro y porque adquieren otros sentidos determinando la elección del contenido como la elección de la forma. Asimismo, establecen la fisonomía individual y la época a la que pertenecen.

Esta raíz se estructura en desandar el camino marcado por lo que la opinión pública instituye como verdadero: la *doxa* repite gregariamente y afirma autoritariamente cristalizando el (un) sentido sin la contingencia de suspenderlo o ensayar, al menos, su pluralidad. Cuando transmito un sentido intervengo una realidad. Dicha comprensión dialógica se vertebrará en algunos vínculos entre los feminismos y el problema de la ética, su inclusión en el carácter fragmentario y perecedero del sujeto humano.⁵⁶

En este contexto, es posible conectar el pensamiento de Mijaíl Bajtín con los presupuestos teóricos de los feminismos y el contrasentido de las tramas analizadas en las novelas porque, para el pensador ruso, el lenguaje es vida. El discurso es siempre lenguaje en uso, en acción, en interacción con el otro. Bajtín cree en la vida de las palabras como flujo temporal de distinciones, de prohibiciones y de exclusiones que determinan las condiciones reales del presente y reorganiza el (un) contexto social (nuevo) en el cual se interactúa. Resulta muy interesante volver sobre estas narraciones para conversar desde el lugar del conflicto y establecer un infinito rumor intermitente e incesante que caracteriza al ser humano como creador de la cultura y como productor de los cambios culturales. El lazo entre las narraciones de aquellas telenovelas, la sociedad, la reconstrucción de esas historias familiares, la ética y la recepción de esos discursos sociales, en aquel contexto, modifica la conversación y nos interpela sobre los alcances desplazados y reacentuados que en el presente se hace del discurso patriarcal.

Los discursos sociales resultan ser el espacio que modeliza conductas, aprueba y adelanta estados ideales del buen vivir. Pero también, resultan ser espacios de resistencia responsiva y responsable como los habilitados por los feminismos, la diversidad sexual, los discursos disidentes y la transversalidad teórica

56 Adriana Boria en su artículo “La comprensión dialógica. Una ética para la teoría feminista” postula la conexión de la teoría de Mijail Bajtín con reflexiones de los feminismos. Dicho contacto será analizado en esta lectura. Asimismo, nuestro recorrido adopta el plural, feminismos, para señalar no solamente la diversidad de perspectivas teóricas que hay al respecto sino antes bien porque adherimos a la dinámica crítica en permanente conformación de este campo problemático y porque junto a Rita Segato, compartimos la idea de diversos proyectos feministas en curso.

de la deconstrucción: ¿cómo se educa a los hombres?, ¿cómo se educa a las mujeres? Responsabilidad y cultura como creación y como deuda social (individual y colectiva). ¿Cómo propiciar nuevos relatos en las telenovelas de hoy con un enfoque de género que contribuya a visibilizar de manera respetuosas a las expresiones no binarias, es decir, a las comunidades LGBTQ+, que de igual forma han venido siendo caricaturizadas o estereotipadas en producciones televisivas ampliamente recordadas y consumidas como “Yo soy Betty, la fea”, por ejemplo, novela colombiana de finales de los noventa en la que aparecía un personaje de orientación sexual diversa y era representado como chismoso, pretencioso y burlón. Pero aunque quedan residuos y mucha tela por cortar sobre el tema, las reivindicaciones vienen buscando su espacio en las agendas mediáticas y televisivas y cada vez se ven más reflejadas, por ejemplo, en la música, la televisión, el arte, las series de hoy y la vida misma.

La teoría de Bajtín nuevamente nos invita a pensar desde la praxis vital, desde los enunciados de la vida cotidiana (comunicación directa) como los que relatan las telenovelas: qué dicen esos enunciados, qué no dicen y qué relatan del contexto extraverbal. Nos encontramos con el hablante y su visión de mundo (ideología), la situación y entonación de los que se dice, de cómo se lo dice y de lo que no se dice, los sobreentendidos sociales, sus valoraciones, emociones, el objeto de su discurso y el sistema de la lengua. Y para comprender responsivamente habrá que detenerse en la intencionalidad, las emociones y la expresión de los enunciados que es lo mismo que decir en la actitud valorativa del hablante que expresa un tema. Todos ellos aparecen en una capa profunda y esencial que actúa por fuera de lo verbal como fondo dialogizador de su percepción. El hablante siempre partirá de su visión del mundo para componer un núcleo de valoraciones que expresen multiplicidad de sentidos y en los que se oirán voces ajenas que, una vez que hayan sido absorbidas y reacentuadas por él, se convertirán en palabras propias, en una voz que expresa sentidos y valoraciones sociales pero que también exclama a gritos la necesidad de una respuesta. Por esto la comprensión en Bajtín no refiere a la idea de un sujeto trascendente y unitario: “no existe la palabra adánica” (Bajtín 2002: 254). El sujeto se construye siempre en vinculación activa con otro del que se diferencia y con el que se completa. Una voz-sujeto(a) que no puede escapar del poder, que está obligada a decir, que adhiere a múltiples codificaciones y cuya reflexión se halla permanentemente amenazada por las cristalizaciones de sentidos impuesta por prejuicios, evaluaciones sociales y estereotipos, como se ha visto en el análisis documental realizado a más de 30 novelas que fueron emitidas durante 40 años (1980-2010).

Pero también y para decirlo con Adriana Boria, esta postura de acontecimiento del otro que propone Bajtín, esta otredad (Judith Butler, 2006) en varias

circunstancia vitales remite a posturas a las que adscriben diversas teóricas feministas. Como sabemos la respuesta del otro no es solo un consentimiento, sino que abre a la polémica, a la disputa y a la diferencia. La ética bajtiniana es capaz de incluir un pensamiento otro y de concebir una idea de diferencia como diferencia radical, puesto que el dialoguismo remite a una idea de suspensión como permanencia de las diferencias. En este sentido, el juego entre lo dado y lo creado en todo discurso, acontece de manera diferente porque lo dado no remite a una idea ontológica sino ante bien, los sujetos, al igual que los enunciados son inacabados y abiertos. Hacerse varón o mujer es siempre histórico, situado y casual y dichos conceptos pululan en nociones aparentemente contradictorias. De hecho, cuando Simone de Beauvoir, afirma, en el Segundo sexo (1949) que “no se nace mujer sino que se llega a serlo”, intenta desentrañar lo que la humanidad ha hecho con la mujer y con ello sienta las bases sobre las que el feminismo –y especialmente Judith Butler–, construirá la teoría del género. Poulain de la Barre, Wollstonecraft o Harriet Taylor ya habían hecho hincapié en que no hay nada biológico que justifique la discriminación de las mujeres y que una cosa era el sexo —diferencias biológicas— y otra lo que la cultura decía que tenían que ser y cómo comportarse un hombre y una mujer, pero ninguno lo había expuesto de manera tan profunda, sencilla y resumida como lo haría Simone de Beauvoir: “No se nace mujer, se llega a serlo”, con ello, explica Nuria Varela (2008), la filósofa insiste en separar naturaleza de cultura y profundiza en la idea de que el género es una construcción social, aunque para ello aún no utilice la palabra género (que sería una aportación más bien de Judith Butler), entendido como un rol culturalmente asignado por la sociedad para definir cómo se es hombre o mujer.

Estas contradicciones o construcciones sobre lo que socialmente implica hacerse varón o mujer de cualquier forma nos inducen a transformar nuestra mirada sobre el mundo, apuntando a modos de vida y posiciones críticas que rechazan el individualismo o la manera hegemónica de ser pero, también, aquellas que paralizan la creatividad. “Todo esto nos permite dejar de percibir al otro (y de percibirnos) como cosa, para instalar, a través de la comprensión dialógica la jerarquización de la voz como acto ético, individual y social” (Boria, 2016) que nos salvan del silencio propio de los objetos y nos sitúan como sujetos y sujetas de derecho.

Por todo esto, y volviendo a la ética bajtiniana, conviene reflexionar sobre la forma en que los procesos de recepción, circulación y consumo de los mensajes que subyacen a los melodramas televisivos de los años 80, hasta la primera década del 2000, ayudaron a reforzar esos valores, ritos e ideologías que han servido para legitimar un orden social opresivo y de dominio masculino como el patriarcado.

“Él lo hace porque te quiere, además tú no tienes un papá ni un hermano

que te hagan respetar. Por eso está muy bien que haya hecho eso”; este diálogo corresponde a una escena de “Topacio”, un clásico de la telenovela venezolana de los años 80, en la que, al igual que en otros relatos discursivos de la época, se promueve la idea de que las mujeres son incapaces de defenderse, no tienen agencia sobre su vida y tampoco pueden decidir sobre sus relaciones afectivas, situación que las reduce a un ente pasivo en sus propias decisiones de vida y las deja en condición de minoría de edad. Desde esta perspectiva, el principio de que la figura paterna es necesaria para que una mujer se pueda “dar a respetar” cosifica a las mujeres porque se da a entender que son la propiedad de los hombres y les quita su propia voz. Como si no fuesen sujetas de derecho, sino objetos de deseo, otras causantes de guerras y desgracias como se lee en los relatos clásicos griegos o en el mismo relato bíblico sobre el origen de la humanidad.

El peligro de los mensajes subyacentes de estas novelas es, como lo hemos expresado, su contribución a reforzar y naturalizar las violencias, especialmente, las violencias de género, práctica con la cual se perfilan lo que la escritora africana Chimamanda Ngozi Adichie ha denominado como “relatos únicos”. En este caso, refuerzan el repertorio de valores que han sido funcionales al patriarcado y que, en consecuencia, han alimentado la violencia de género. Si mirásemos los argumentos de las novelas como una simple trama que no afecta la cotidianidad, que no perturba la mentalidad de una generación que, por cierto, creció viendo estas novelas y que también pudo haber incorporado esos valores a su vida, diríamos que esto no tiene nada que ver con la reproducción de estereotipos que cosifican a la mujer. Sin embargo, lo que observamos a lo largo de este trabajo y en diálogo con especialistas es su incorporación en el imaginario y práctica social.

Telenovelas utilizadas como fuentes para el desarrollo de este artículo⁵⁷

AÑO	1983
NOMBRE	Leonela	
GUON	Delia Fiallo	
CADENA /PRO-DUCTORA	RCTV	
PERSONAJES PRINCIPALES	Leonela Ferrari. Pedro Luis Guerra	
TRAMA O SINOPSIS	<p>Leonela Ferrari es una joven que, al culminar sus estudios en el exterior, regresa a su país para casarse con su novio, Otto Mendoza. En el día de su compromiso Otto y Pedro Luis tienen una pelea en la celebración y Pedro Luis jura vengarse de él. Horas después Pedro Luis va a la playa en donde encuentra a Leonela caminando y la viola (hay un diálogo en el que le dice: Tu eres la novia del ricachón que me golpeó hace un rato).</p> <p>Debido a la violación Otto deja a Leonela y sus planes de vida empiezan a desmoronarse. Por otro lado, Pedro Luis entra a la cárcel por matar a uno de los matones que el tío de Leonela le había mandado en venganza. Leonela resulta embarazada de esa violación y decide dejar al niño en un orfanato donde es adoptado por Nieves María, la cuñada de Pedro Luis. Muchos años después Leonela intenta recuperar la custodia de su hijo y la pelea con Pedro Luis, de quien poco a poco se va enamorando y al final se casan. Es una novela en la que la protagonista se enamora de su propio violador.</p>	
DÍALOGOS O ESCENAS QUE REFLEJEN VALORES FUNCIONALES AL PATRIAR-CADO *	<p>Esta novela es crudamente misógina, tiene muchos aspectos que hacen apología a la cultura de la violación como:</p> <p>La violencia sexual (acceso carnal violento) a la que es sometida Leonela.</p> <p>La revictimización que sufre al reducirle su valor luego de ser violada. (Cuando le cuenta a su mamá de la violación esta no se preocupa en sí por su hija sino por lo que van a decir las personas).</p> <p>La falta de red de apoyo en su pareja y sus amistades al ser violada.</p> <p>El hecho de que sus planes de vida se desmoronan luego de la violación.</p> <p>La novela esté escrita de tal forma en que la víctima no sólo perdona sino que se ena-mora de su agresor.</p> <p>El violador es premiado: Paga cárcel, pero allá se hace amigo de un señor que le deja su herencia y sale libre además convertido en un abogado y hombre de negocios.</p> <p>El consejo de su amiga de que le diera una oportunidad a su agresor.</p> <p>Justifican la violación porque el agresor estaba bajo los efectos del alcohol y estaba “fuera de sí”.</p> <p>Hablar de la violación es un tabú para los personajes y existe miedo del “escándalo pú-blico”.</p>	

57 Las novelas aquí relacionadas fueron extraídas para los fines de este artículo. El análisis comprende más de 30 producciones emitidas entre los años 80 y 2010.

Topacio

AÑO	1984
NOMBRE	Topacio
GUON	Delia Fiallo
CADENA/PRODUCTORA	Coral Producciones - RCTV
PERSONAJES PRINCIPALES	Topacio Sandoval, Jorge Luis Sandoval, Mamá Tila
TRAMA O SINOPSIS	<p>Aurelio, un rico hacendado espera el nacimiento de un hijo varón, pero Blanca su esposa le da una hija. Sólo que él nunca lo sabrá, ya que entre la comadrona y la nana cambian a la niña, que parecía estar muerta, por el hijo de un peón que acaba de quedar huérfano. Este niño, es llamado Jorge Luis, Jorge Luis, crece en Caracas rodeado de lujos y mimos. En cambio, la ciega Topacio (hija legítima) se cría como un animal salvaje en el monte hasta que cae bajo la protección del Dr. Martín Buitrago quien la educa. Topacio ignora que Martín quedó desfigurado al salvarla de un incendio y si se interesa por ella es porque quiere hacerla su esposa. Jorge Luis llega al pueblo después de años de ausencia, y conoce a Topacio. Aunque esta comprometido con su prima Yolanda, Jorge Luis se enamora de la joven ciega.</p>
DÍALOGOS O ESCENAS QUE REFLEJEN VALORES FUNCIONALES AL PATRIARCADO *	<p>Los estereotipos de género son muy marcados. Topacio es una chica inocente, ilusa, frágil. Su sueño es casarse. En la construcción de los personajes masculinos llama la atención en que en su mayoría son toscos y frívolos.</p> <p>También existe una relación de poder entre Topacio y Jorge Luis ya que él es un hombre rico dueño de un terreno y Topacio es una mujer pobre a la que Jorge Luis le da permiso de atravesar y estar en su terreno.</p> <p>En una escena Evelio, el hermano de Violeta (amiga de Topacio), se pelea a golpes con Jorge Luis luego de que éste la besara. Cuando Violeta le cuenta a Topacio lo sucedido, ésta le dice "Él lo hace porque te quiere, además tú no tienes un papá ni un hermano que te hagan respetar. Por eso está muy bien que haya hecho eso".</p> <p>En la posterior discusión de Topacio y Evelio al respecto ella le dice "¿Por qué peleaste con Jorge Luis? No has debido hacerlo", evidenciando su molestia y desacuerdo con el hecho. A lo que Evelio responde "¿Te defendiendo y te vas a poner así? ¿No me lo agradeces? La escena descrita promueve la idea de que las mujeres son incapaces de defenderse, no tienen agencia sobre su vida y tampoco pueden decidir sobre sus relaciones afectivas, lo cual las reduce a un ente pasivo en sus propias decisiones de vida.</p> <p>Además, el principio de que la figura paterna es necesaria para que una mujer se pueda "dar a respetar" cosifica a las mujeres porque se da a entender que son la propiedad de los hombres y les quita su propia voz. Como si no fuesen</p>

AÑO	1995
NOMBRE	María Bonita
GUON	Martha Bossio de Martínez
CADENA/PRO- DUCTORA	RTI Televisión para la Cadena Uno en 1995 y retransmitida en el año 2001 por Caracol Televisión.
PERSONAJES PRINCIPALES	María "Bonita", José Santos Ramad "El Diablo" / Damar Santoyo
TRAMA O SINOPSIS	<p>En Isla Fuerte, una isla del Caribe, José Santos está en rebeldía contra el presidente vitalicio (no sé sabe en qué consiste la rebeldía).</p> <p>Cuando el dictador se interesa en la ingenua cantante María Bonita, José Santos no encuentra nada mejor que hacer, que raptarla y violarla. Todo esto pasa en el primer capítulo.</p>
DIÁLOGOS O ESCENAS QUE REFLEJEN VALORES FUNCIONALES AL PATRIAR- CADO *	<p>La historia sigue con el violador sin castigo y sin estigma, que usa a la mujer como objeto sexual y de venganza.</p> <p>La noche de la violación, el protagonista además le pone un sello que es el que usa para marcar a todas las mujeres con las que se ha acostado.</p> <p>Posteriormente se arrepiente de lo que hizo, la protagonista lo odia, pero tarde o temprano lo termina perdonando.</p> <p>"La haré mía. Buscaré la forma de que él lo sepa. Esta es una venganza, señorita, la más dulce venganza que un hombre puede tener. Nunca olvidará como la hizo feliz un pobre diablo. (Ella grita No, con angustia) mientras tanto él dice: La quiero para mí. Nadie puede quitármela". La escena, al igual que en Leonela, ocurre en una playa, oscura y vacía.</p> <p>En otro momento le pregunta: "Cómo me gustaría que la llamara? ¿Señorita? (con un sarcasmo para burlarse sobre la deshonra que era perder la virginidad)</p> <p>Le dice también durante la escena de la violación</p> <p>"Voy a marcarla como se marcan las potrancas en los establos"</p>

Yo soy Betty,
la fea.

AÑO	1999
NOMBRE	Yo soy Betty, la fea
GUON	Fernando Gaitán
CADENA/PRODUCTORA	RCN
PERSONAJES PRINCIPALES	Beatriz (Betty) Pinzón, Armando Mendoza, Marcela Valencia, Patricia Fernández
TRAMA O SINOPSIS	Beatriz Pinzón, más conocida como Betty, es una talentosa e inteligente economista que luego de tener problemas para encontrar trabajo acepta trabajar en un puesto de secretaria a pesar de estar sobrecalificada. La empresa que la contrata es Ecomoda, una importante empresa de moda del país. Betty recibe constantes burlas por su desaliñado aspecto físico. Don Armando, su jefe, empieza a ver cómo la empresa está yendo a la quiebra por lo que le pide ayuda a Betty, para convencerla decide engañarla fingiendo que está enamorado de ella.
DÍALOGOS O ESCENAS QUE REFLEJEN VALORES FUNCIONALES AL PATRIARCADO *	<p>Aunque esta es una telenovela que en su momento e incluso hasta ahora sirve de inspiración y es objeto de admiración de muchas personas en la historia son muchos los valores, los diálogos y las escenas que sacan a la luz el machismo de la época. Por ejemplo: El padre de Betty es extremadamente conservador y es en gran parte el culpable de los problemas de inseguridad que tiene Betty ya que la identidad que ella formó fue prácticamente por no disgustarle a él.</p> <p>A Betty la juzgaban por su apariencia, le decían que no era “bella”, entendiendo la belleza como aquella construcción social establecida por el patriarcado para el placer del mismo.</p> <p>A pesar de ser muy inteligente y preparada académicamente, Betty no conseguía trabajo debido a su apariencia y tuvo que conformarse con un trabajo de secretaria para el que estaba sobrecalificada.</p> <p>El papel de Don Armando es sumamente misógino ya que le es infiel varias veces a su prometida con modelos de la empresa, decide usar a Betty y engañarla para salvar su empresa, es en extremo violento al maltratar verbal y físicamente a sus empleadas Ej: Jala por el cabello a Patricia, encierra en un baúl a Betty porque se avergüenza de ella. Existe rivalidad entre las mujeres de la compañía y hay una evidente falta de sororidad. Cuando Don Armando conquista a mujeres generalmente lo hace con mujeres con las que tiene una relación de poder en la que él es el jefe y las mujeres son sus empleadas por lo tanto el consentimiento puede ser viciado.</p> <p>Al final de la novela Betty se casa con Don Armando y ella le dice en su primera noche que usen protección porque a ella no le gustaría quedar embarazada tan pronto, pero él insiste en que no y dice le dice que “confíe en él” que “no va a pasar nada”, ella pone peros, pero él sigue insistiendo y ella acepta, pero se nota incómoda. A raíz de eso queda embarazada, eso evidencia el machismo de Don Armando que no permite a Betty decidir sobre su cuerpo y su vida.</p> <p>Don Armando toma el crédito por el trabajo de Betty. Esta es una práctica machista que recibe el nombre de heapeding que consiste en que un hombre roba una idea de una mujer y la reconoce</p>

AÑO	1998
NOMBRE	Perro amor
GUON	Natalia Ospina, Andrés Salgado
CADENA/PRO- DUCTORA	Cenpro TV
PERSONAJES PRINCIPALES	Danna García, Antonio Brando y Camila Brando
TRAMA O SINOPSIS	Antonio Brando, alias el Perro, y su prima Camila son cínicos, manipuladores y han sido amantes desde la adolescencia, a espaldas de su familia y del esposo de ella. Ahora Antonio va a casarse con la hija del socio de su padre. El día de su boda, Camila le hace una de sus famosas apuestas: ¿Se atrevería a plantar a la novia ante el altar? Antonio gana la apuesta y causa la ruptura de la sociedad de su padre con su futuro suegro, haciendo peligrar un importante proyecto en el que está empeñada la fortuna Brando. Este proyecto inmobiliario ya ha causado una muerte. Rocky, hijo del muerto, decide luchar contra Brando constructora, la compañía de la familia del Perro. La noche de la recepción por la frustrada boda de Antonio, éste y Rocky, que ha sido contratado para cantar en el evento, conocen a Sofía, una muchacha encantadora hija de la encargada del banquete, ambos atraídos por ella. Camila nuevamente apuesta a su primo la incapacidad de seducir a Sofía. Antonio acepta la apuesta, sin embargo, él termina enamorándose de su víctima, pero nunca podrá librarse de Camila.
DIÁLOGOS O ESCENAS QUE REFLEJEN VALORES FUNCIONALES AL PATRIAR- CADO *	Perro amor es la historia de un hombre infiel que cosifica y sexualiza constantemente a las mujeres. No llega a ser sancionado socialmente por ser infiel, por el contrario, es perdonado y tiene un final feliz, sin embargo, su prima Camila, que tuvo un comportamiento igual, es sancionada socialmente y repudiada por sus familiares cuando salen a la luz sus infidelidades, es abandonada por su esposo y muere trágicamente.

AÑO	2008
NOMBRE	El último matrimonio feliz
GUON	Adriana Suarez
CADENA/PRODUCTORA	RCN
PERSONAJES PRINCIPALES	Antonia, Bárbara, Yorley, Camila, Margot y Paulina
TRAMA O SINOPSIS	La trama de la novela gira en torno a la vida de 6 mujeres con situaciones familiares muy diferentes pero todas con matrimonios disfuncionales, lo que las lleva en un momento a encontrarse todas con problemas y a empezar un proyecto que las empodera y las ayuda a ser felices.
DIÁLOGOS O ESCENAS QUE REFLEJEN VALORES FUNCIONALES AL PATRIARCADO *	<p>Esta telenovela propone una visión distinta a la que tradicionalmente se le venía dando a las mujeres, pues en esta la sororidad y el empoderamiento femenino juega un papel importante en la trama.</p> <p>Las mujeres protagonistas desde el principio de la historia buscan liberarse de aquellos patrones machistas que las venían oprimiendo en el espacio familiar y laboral.</p> <p>Antonia es la mujer que crea su propia empresa buscando librarse de las exigencias de su jefe, el cual le impedía dedicarse a su familia y a ella misma. Con la creación de su empresa empodera a las mujeres que contrata.</p> <p>Bárbara es una de las mujeres contratadas por Antonia, ella está en un proceso de separación de su esposo maltratador y controlador.</p> <p>Yorley es una mujer trabajadora que lucha por sacar adelante a su hija y que deja a su esposo ya que no aceptaba trabajos y ella era la única que corría con gastos en la casa y estaban empezando a pasar mucha necesidad.</p> <p>Margot es una ama de casa mayor y trabajadora que se ve derrumbada luego de que su esposo la dejara para irse con otra mujer, sin embargo, poco a poco se va empoderando.</p> <p>Paulina es una excelente trabajadora que fue despedida luego del ascenso de su esposo, por lo que ella se propone trabajar más duro para probar sus capacidades.</p> <p>Por último, Camila es la esposa de Manuel, el ex jefe de Antonia y quien no le permite a Camila terminar sus estudios básicos. Sin embargo, ella se emancipa y a sus 40 años comienza a cumplir sus metas.</p>

Bibliografía

BAJTIN, Mijaíl. “Arte y responsabilidad”, “El problema de los géneros discursivos”, El problema del texto en la lingüística, la filología y otras ciencias humanas. Ensayo de análisis filosófico”, “De los apuntes” y “Hacia una metodología de las Ciencias Humanas”, en *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2002.

BARRERA, Ambar. (2015) La imagen de la mujer en los medios es la misma desde los setentas. Recuperado 22 de octubre de 2020, Lado B: <http://ladobe.com.mx/2015/06/la-imagen-de-la-mujer-en-los-medios-es-la-misma-desde-los-70s/>

BARTHES, Roland. “Lección inaugural”. El placer del texto y Lección inaugural. Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011. 1. Facultad de Humanidades y Artes | UNR Análisis del Texto (Comisión 1) 2 BARTHES, Roland. “La muerte del autor”, “De la obra al texto” y “Escribir la lectura”. El susurro del lenguaje. Buenos Aires, Paidós, 1987.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. (Selección). Caracas, Monte Ávila Editores, 1978.

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I*. Buenos Aires, Alfaguara-Tauru, 1989

BEAUVOIR, Simone de. (2000). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra (1ª ed. francesa, 1949).

BORIA, Adriana. “La comprensión dialógica. Una ética para la teoría feminista” en *La herencia de Bajtín. Reflexiones y migraciones*. Editora Pampa Arán. Universidad Nacional de Córdoba, Editorial del Cea, Córdoba, 2016.

BUBNOVA, Tatiana. “Voz, sentido y diálogo en Bajtín” en *Acta poética* 27 (1): Universidad Autónoma de México, México, 2006

BUTLER, Judith. *El género en disputa*. México, Paidós, 2001.

BUTLER, Judith (2007): *El Género en disputa*. El feminismo y la subversión de la identidad, Barcelona, ed. Paidós (trad. de la edición inglesa de 1999).

BUTLER, Judith. *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Barcelona, Paidós,

CHIMAMANDA, Ngozi Adichie(2011). El peligro de la historia única. Editorial: Literatura Random House, 2011.

CHARLOIS, Adrien. (2011) De la historia de la telenovela a la telenovela histórica. Las características del formato de telenovela a través del desarrollo de la industria televisiva. Recuperado el 01 de octubre de 2016, Folios N.º 26. Disponible en <https://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/folios/article/viewFile/11158/10234>

DESPENTES, Virginie. (2019). *Teoría King Kong*. Random House.

GARCÍA, Rosa, AGUADED, J. Ignacio; y RODRÍGUEZ Ana Isabel. (2014). Propuesta de alfabetización mediática ante los estereotipos de género en los medios de comunicación; Resultados y valoración de “Rostros de Mujer”. Obtenido de: https://www.isdfundacion.org/publicaciones/revista/numeros/13/secciones/abierta/pdf/a_03_alfabetizacion_mediatica_576-609.pdf

GARCÍA Judith (2015). El entretenimiento educativo en las telenovelas. *Revista Internacional de Humanidades*, V. 4, N.º 1:

GERBNER, George, & CROSS, Larry. (1983). “El mundo del teleadicto”. En La ventana electrónica: *Tv y comunicación*. México: Ediciones Eufesa.

KATZ, Elihu, BLUMLER, Jay G. y GUREVITCH, Michael (1986). “Usos y gratificaciones de la comunicación de masas”, en Miquel de Moragas (ed), *Sociología de la comunicación de masas*: II. Estructuras, funciones y efectos. Barcelona: Gustavo Gili, Mass Media.

MORAGAS, Miquel de (1981), *Teorías de la Comunicación*, Gustavo Gili, Barcelona.

NÚÑEZ, Sonia.: (2005) Género y televisión. Estereotipos y mecanismos de poder en el medio televisivo. *Comunicar*: <http://www.redalyc.org/pdf/158/15825092.pdf>

SEGATO, Rita. “Una falla del pensamiento feminista es creer que la violencia de género es un problema de hombres y mujeres”. Entrevista realizada por Florencia Vizzi y Alejandra Garnero. La tinta, periodismo hasta marcharse, 22 de septiembre de 2017. <https://latinta.com.ar/2017/09/rita-segato-falla-pensamiento-feminista-violencia-genero-problema-hombres-mujeres/>

PASCUAL, Alicia. (2016). *Sobre el mito del amor romántico*. Amores cinematográficos y educación. DEDICA. REVISTA DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES, 10 (2016). 63-78

VALCÁRCEL, Amelia, entrevista publicada en el Periódico La Nueva España. (21 de 03 de 2014). “El feminismo es uno de los grandes pensamientos de la

modernidad” Obtenido en <https://www.lne.es/sociedad/2014/03/21/valcarcel-feminismo-grandes-pensamientos-modernidad20072234.html#:~:text=En%20%22Sexo%20y%20filosof%C3%ADa,la%20Ilustraci%C3%B3n%20no%20lo%20buscara>.

VARELA, Nuria. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B, S. A.