

ISSN: 2683-3247

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 2 NÚM. 4
JULIO-DICIEMBRE
2023



UANL®

CENTRO
ESTUDIOS
HUMANÍSTICOS

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

Feministas y telenovelas: un acercamiento crítico desde una traducción libre de un fragmento de *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*, de Charlotte Brunsdon

Karime Aylen Anguiano Treviño
Jessica Yesenia Polina Guajardo
Sandy Santos Alanis

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2023, Karime Aylen Anguiano Treviño, Jessica Yesenia Polina Guajardo y Sandy Santos Alanis. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas2.4-48>

Email: karime.aylen@gmail.com jessica.polina.00@gmail.com
sandy.santosln@gmail.com

**Feministas y telenovelas: un acercamiento
crítico desde una traducción libre de un fragmento
de *Screen Tastes: Soap Opera to Satellite Dishes*,
de Charlotte Brunson**

Karime Aylen Anguiano Treviño
Universidad Autónoma de Nuevo León
karime.aylen@gmail.com

Jessica Yesenia Polina Guajardo
Universidad Autónoma de Nuevo León
jessica.polina.00@gmail.com

Sandy Santos Alanís
Universidad Autónoma de Nuevo León
sandy.santosln@gmail.com

Charlotte Brunson estudió la licenciatura en Inglés en la Universidad de Londres (University College London) y un doctorado de Birmingham. Realizó su primera investigación en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos en 1970; así, sentó las bases que fundamentan sus posteriores trabajos, los cuales destacan por realizar un análisis cultural al contenido audiovisual, como películas o series. A partir de ejemplos políticos y sociales de la época, presenta un recorrido histórico que enriquece la base de datos sobre

la información de las representaciones de género en los medios de comunicación y permiten dimensionar un contexto sociocultural de los televidentes.

En medio de una cultura expuesta a los mensajes audiovisuales, las representaciones cinematográficas, televisivas e informáticas forman parte del día a día del ciudadano; desde una perspectiva psicosocial influyen en las personalidades y, por ende, en las relaciones de los individuos. Es por eso que el análisis con perspectiva de género corresponde a una demanda de la realidad social que permite esbozar una versión metodológica de lo que sucede a nuestro alrededor. El análisis de los roles de género en las telenovelas nos ayuda a entender cómo los medios, y no solo los de comunicación, ayudan a su reproducción, limitando tanto a mujeres, hombres y en especial aquellos que no se ven identificados en lo que la sociedad espera de ellos.

Para los aportes feministas la ampliación del contenido en la literatura al respecto representa un avance en los estudios de género que se vienen gestando desde 1990. Expandir los contenidos a las diferentes lenguas, en especial las propias de aquellos países cuyos índices de violencia contra la mujer son alarmantes, significa un argumento más para la importancia del tema. Las traducciones promueven la visibilización de este problema desde una perspectiva que no se limita por su entorno de producción, visto así, aportan a la lucha por contrarrestar la violencia de género y fundamenta parte del discurso político actual. El derecho a la información, sobre todo fidedigna y de calidad, forma parte de la agenda discursiva social actual.

Debido a lo anterior, el presente artículo realiza una traducción del capítulo “El rol de las telenovelas en el desarrollo de

la crítica feminista a la televisión”, del libro *Screen tastes: soap opera to satellite dishes* que, mediante un análisis de la representación femenina en las telenovelas, problematiza la situación de manera eficaz y desde un panorama general.

El rol de las telenovelas en el desarrollo de la crítica feminista a la televisión

En años recientes, más de una vez les he planteado una pregunta de examen a estudiantes de 13 años acerca de porqué creen que las críticas feministas están tan interesadas en estudiar las telenovelas. Para mi constante decepción, ningún estudiante ha intentado responder a esta cuestión, lo que creo que se atribuye al poco interés que tienen sobre las intenciones ocultas de los profesores para plantear preguntas sin respuesta. Existe una manera obvia de responder a esto: “porque las telenovelas son programas para mujeres”, lo que sería poco interesante en un contexto tan competitivo como lo es un examen. Este ensayo es un intento de responder a la pregunta, pero debo aclarar que esta simple y escueta respuesta es, en el Occidente, en el punto clave del interés feminista, fundamentalmente correcta, y lo que podría lograr es hacer las cosas un poco más complicadas. Esto lo haré de dos maneras distintas. Inicialmente, haré un bosquejo general del contexto semihistórico de los análisis feministas a la telenovela —un “cuándo” para este interés—, y después, a través de un rastreo de distintas modalidades de este —un “cómo”—. En este proceso, espero demostrar la importancia del rol de las telenovelas en los estudios feministas. Antes de empezar, creo que me tomaré un tiempo para explicar por qué la pregunta es interesante en sí misma.

En primer lugar, a pesar de lo que describiré después en este ensayo, creo que existe aún una interesante yuxtaposición entre “feministas” y “telenovelas”. Cada palabra tiene una connotación de compromiso diferente con la feminidad. La definición en el sentido común del término “feminista”, que es mucho más problemática que la de “telenovela”, se construye a partir de la negación de las maneras más reconocibles de la feminidad. En el imaginario popular, las feministas son mujeres que no se depilan las piernas, no aprueban los desnudos femeninos en medios masivos y no les gustan las telenovelas. Dados los alcances de los estudios feministas sobre telenovelas en los 1980, estos resultados son aún intrigantes. ¿Cuál es la relación que tienen las feministas y las telenovelas?

En segundo lugar, el alcance mismo de los recientes estudios sobre telenovelas, mucho de este inducido por —o influenciado por— los paradigmas feministas, incitan a la refracción. Ann Kaplan, en su reseña crítica feminista a la televisión de 1987, señala que el punto focal de los trabajos feministas sobre telenovelas ha incrementado la atención sobre este género desde mediados de 1970. Robert Allen traza los marcos de investigación sobre las telenovelas en su libro de 1985 *Speaking of Soap Operas*, esbozando el crecimiento de este género en las investigaciones de ciencias sociales entre 1972 y 1982. Es a mediados de este periodo que los trabajos feministas empezaron a ser publicados, como mencioné anteriormente. El estatus de las telenovelas, como un objeto de estudio académico, ha cambiado en los últimos veinte años. En pocas palabras, esto significa que las telenovelas ahora son estudiadas en amplios rangos de disciplinas —algo inconcebible en 1970—. La colección bibliográfica de Allen, para la cual se escribió

este capítulo en primer lugar, desde su preciso planteamiento y financiamiento, apoya este punto. Las telenovelas han sido particularmente significativas para el desarrollo de la crítica feminista televisiva, y creo que es discutible que por su estudio es que esta crítica ha sido expuesta a las masas.

Para remarcar mi pregunta acerca de porqué las feministas han estado interesadas en las telenovelas es por la paradoja de que, por un lado, hay una preconcebida incompatibilidad entre las feministas y las telenovelas, pero, por otro lado, es posiblemente a que las feministas interesadas en ello las han transformado en un campo novedoso para la investigación académica.

El contexto general de la investigación televisiva feminista

Muchos analistas han puntuado lo significativo que es lo usualmente denominado “medios” para el feminismo posterior a 1960. Los textos más relevantes de la segunda ola occidental feminista, como *The feminine Mystique* de Betty Friedan de 1963, *The Female Eunuch* de Germaine Greer de 1971 o *Woman’s Consciousness, Man’s World* de Sheila Rowbotham de 1973, tienen preocupaciones centrales en el repertorio de imágenes de la feminidad, con la manera en que las mujeres son representadas. Este movimiento feminista fue, desde su inicio, creyente de la real importancia de las imágenes. Los veinte años o más desde que estos textos fundamentales fueron escritos han sucedido notorios cambios en el análisis de la imagen de las mujeres. Para nuestros propósitos, quizás lo más importante es que este tipo de análisis ha evolucionado de ser primordialmente político (en su mayoría: proyectos extraacadémicos), a tener una sustancial existencia académica. Incontables cursos, en materias como Lengua, Historia del Arte, Comunicación y Estudios de los

Medios, ofrecen unidades temáticas como “la representación de las mujeres” o “imágenes de las mujeres”. Con la filtración de las ideas feministas en la Academia, lo que ha sucedido diferencialmente a través de las disciplinas, ha suscitado debates claves que han tomado lugar en diferentes maneras según la disciplina. En un nivel general, uno de los más significativos puede ser visto como uno en el que se discuten paradigmas realistas.

Antiguas feministas se acercaron a lo mediático, como King y Stott (1977), a través de un paradigma realista comparan mujeres reales o la realidad de la vida de las mujeres con las imágenes que muestran. Las mujeres reales fueron vistas como imperfectas, trabajadoras, eran de distintas etnias y extremadamente variadas a comparación de cómo mayoritariamente se les representaba. Esto fue un aspecto importante para la crítica, el cual todavía mantiene su relevancia, ha sido desafiado teóricamente por feministas que desean romper con los paradigmas realistas y que ellas ven como una falsa distinción entre “mujeres reales” e “imágenes de mujeres”. Estas feministas esperan debatir que lo que entendemos como mujeres reales, de hecho, cómo nosotras nos desempeñamos como tales, que está estrechamente ligado con estas imágenes de feminidad. Esto es, ellas argumentan que no está claro qué es una “mujer”, excepto a través de la representación. (Véase Cowie, et.al. [1981] para una definición previa.)

Estos argumentos teóricos, y lo relativo al debate acerca de “esencialismo”, estructuran los esfuerzos de la academia feminista en distintos campos. De hecho, Michèle Barrett y Anne Phillips (1992) recientemente han discutido que nosotras podemos hacer una distinción periodística entre feminismo de 1970 “modernista”, con su optimismo de descubrir la causa de

la opresión femenina, y el feminismo de 1990 “posmoderno”, con su sentido de fragmentación de la categoría “mujer”, y su insistencia en el significado de sus diferencias. Con relación al estudio de los medios, nosotras podemos remarcar el alejamiento del estudio de las imágenes de las mujeres a un estudio de la construcción de la feminidad, o una inscripción de la diferencia sexual. Así que, si el terreno teórico general envuelve la afirmación de la presencia de “mujer” en el 1970 para cuestionar sobre la validez de esta categoría en 1980, ahí también hay cambios notorios en las actitudes en la feminidad convencional/tradicional. El reconocimiento de que quizá las mujeres estaban más comprometidas con los discursos disponibles sobre feminidad y estaban más constituidas por ellos de lo que el feminismo de la segunda ola había insistido inicialmente, cambia fundamentalmente los objetos y propósitos de los análisis feministas de los medios. Esto lo podemos observar claramente en las cambiantes actitudes de los medios masivos dirigidos a público femenino: ficción romántica, películas melodramáticas y emocionales, revistas femeninas y telenovelas. Libros feministas clave para los inicios de 1980 son *Female Desire* de Rosalind Coward (1984) y *Reading the Romance* de Janice Radway (1984), estos articularon un lazo más empático con las feminidades de los medios masivos, incluso escritoras como Bell Hooks desafían el racismo de estas feminidades y feminismos. Son estos cambios los cuales hacen más relevante la construcción de las telenovelas como un objeto central de los estudios televisivos feministas, y que hacen más interesante para responder mi pregunta: ¿por qué las feministas están tan interesadas en las telenovelas? Antes

de proceder con esta problemática es necesario esbozar algunas distinciones en este creciente campo de las investigaciones televisivas feministas.

Investigaciones feministas en televisión

Estudios feministas sobre contenidos televisivos pueden ser encontrados en diversas disciplinas académicas: Estudios Cinematográficos, Estudios de Comunicación, Comunicación Masiva, Estudios culturales, Sociología, Lengua, Estudios Femeninos. Estos distintos contextos disciplinarios gobiernan la construcción del objeto de estudio y las metodologías empleadas. En lo que los investigadores están interesados es en cómo ellos deben proceder para explorarlo, tiene que ser parcialmente entendido en cada contexto disciplinario. De esta manera, por ejemplo, un trabajo sociológico tiende a interesarse más en los patrones laborales femeninos a través de la industria televisiva que los de Lingüística, quienes se enfocan en la estructura narrativa de programas particulares. Sin embargo, muchas de las disciplinas que se han demostrado más permeables a las preocupaciones feministas son las de estudios culturales o mediáticos, que son en sí mismas semi-institucionalizadas — sólo parcialmente reconocidas como materias formales—. Este hecho, en combinación con los relativamente nuevos estudios feministas sobre televisión, y los comúnmente orígenes políticos de muchos de los estudios, significa que hay un alto grado de interdisciplinariedad y una tendencia a quebrantar las fronteras disciplinarias. Se han citado ampliamente los trabajos de Ien Ang (1985), Ann Kaplan (1983b), Tania Modleski (1982) o

Michele Wallace (1990), en los cuales se integran distintos niveles directamente relacionados con la televisión, que no pueden ser abarcados por una sola disciplina.

Así que, a través de este marco en el que inicialmente entendemos los estudios feministas sobre la televisión para que sean tanto interdisciplinarios como difundidos entre las disciplinas académicas, podemos distinguir cuatro categorías principales de estudio.

Las mujeres del mundo real trabajando en televisión

Los estudios en esta área investigan los patrones de empleo, promoción y poder de las mujeres en televisión. Aquí se presentan dos problemas. Primero, la exploración y documentación de la manifiesta y continua discriminación hacia las mujeres en casi cada nivel de elaboración de programas televisivos, excepto en el trabajo secretarial. Este fue un enfoque particular para el trabajo feminista en 1970, por ejemplo, Gallagher (1981) y Beasley y Silver (1977); en algunos países coincide con el periodo anterior a que la discriminación por motivos de sexo se volviera ilegal. A menos que se especifique lo contrario, “mujeres” aquí es usado como una categoría unitaria, como fue característico en la antigua segunda ola feminista. Margaret Gallagher ha continuado produciendo datos extensos para la UNESCO (Gallagher, 1987) y “Gender and Mass Media” de Abrahamsson y Kleberg, boletín que continuamente reporta sobre Nueva York en el área. Esto es, sin embargo, sorpresivamente difícil de obtener información reciente para otras profesiones y países, lo que podría ser visto como lo que Margaret Gallagher (1992) identificó como un retiro general de la arena pública en las investigaciones feministas mediáticas.

En un segundo lugar, más teórico, existe un problema en el alcance para lo que el género de los productores determina en la producción mediática. La noción de la “predominancia masculina” en los medios fue un factor explicativo popular en la actualidad, pero ha decaído notoriamente. Existe una carencia casi total de lo que se podía denominar economía política feminista, que quizá señala las dificultades de usar al género, en sí mismo, como una categoría explicativa. Tampoco ha habido suficientes discusiones teóricas sobre esta cuestión, aunque Liesbet van Zoonen reseña las que hay en su libro *Feminist Media Studies* de 1994.

En cambio, a pesar de la relativa falta de documentación en las fuentes académicas, hay incontables informes hechos por mujeres y grupos de ellas que intentan adentrarse en la industria y hacer sus propios programas. Estos reportes tienen distintas formas y enfoques, que en parte dependen de la dirección que tomen. Por ejemplo, Annette Kuhn (1984b) a manera de carta utiliza un periódico feminista para publicar sus reflexiones sobre el trabajo en el colectivo *Pictures of Women*; mientras que Karen Alexander es entrevistada en su video trabajo en la misma publicación (Nava, 1984). Helen Baehr y Angela Spindler-Brown (1987) discuten su involucramiento en Broadside (una compañía feminista que produce noticieros y programas de actualidad para el Canal 4 de la mañana) en un artículo de una colección académica, mientras que ahora hay diversos artículos de encuestas, como los de Marilyn Crafton Smith (1989) y Linda Steiner (1992), los cuales incluyen trabajos televisivos por mujeres a cuenta de (mayoritariamente estadounidenses) los trabajos de mujeres en los diversos medios masivos.

Para nuestros propósitos, debe ser esclarecido que “telenovelas” no es un término adecuado para un trabajo de esta categoría. Con algunas excepciones, como la telenovela lésbica *Two in Twenty*, las feministas no se han sentido atraídas en crear alternativas o telenovelas feministas, ni se han relacionado más con este género que con la desigualdad de oportunidades o discriminación laboral en que se han mostrado más extremas. Ha sido en relación con las noticias y temas de actualidad donde se han demostrado las aspiraciones y la exclusión.

Análisis del contenido de la presencia de las mujeres en la televisión

A pesar de que la primera crítica feminista generalmente había implicado alguna noción de contabilizar cuántas mujeres aparecían en la televisión para leer las noticias, qué tipo de roles tenían las mujeres generalmente, cuáles mujeres... ha sido principalmente dentro de la disciplina de comunicación de masas que preguntas sobre el género han sido incluidas en la variedad de proyectos cuantificadores. La formación de 1978 de Gaye Tuchman de “la aniquilación simbólica de las mujeres” proporcionó la vívida hipótesis acerca de la ausencia de las mujeres en la televisión, especificando su presencia genérica: “con excepción de la telenovela, donde los hombres constituyen la ‘mera mayoría’ de la población ficticia, la televisión ha mostrado y continúa mostrando, dos hombres por cada mujer.” (Tuchman, 1978:10) Ha habido series de estudios enfocados en las telenovelas, en la investigación del tipo de mujeres ideales para realizarlos desde el artículo de Tuchman, y la pieza inicial sobre la heroína de la serie diurna de *Downing* (1974) como *Life on Daytime Television* de

Cassata y Skill (1983) o *Soap Opera Evolution* de Matelski (1988). La extensa colección de estadísticas sobre género no es, por supuesto, necesariamente informada por un proyecto feminista.

Junto a este tipo de análisis, el cual queda muy dentro de los paradigmas de la comunicación de masas, ha habido una fuerte corriente crítica que moviliza la argumentación feminista para apoyar un metodológico, y a veces epistemológico, ataque a las prácticas de investigación de la comunicación de masas. Los textos clave aquí serían el ataque de 1977 de Noreene Janu a los supuestos de la metodología cuantitativa, publicado, indicativamente, en el *Insurgent Sociologist*, trabajo de Lana Rakow (1986), y una serie de números especiales de revistas, como la edición de 1986 de *Communication*, editada por Paula Treichler y Ellen. Este ataque feminista a los paradigmas disciplinarios dominantes se ha asociado frecuentemente con un fermento más general en el campo y el aumento de la influencia de las metodologías de estudios críticos o culturales. Entonces, dentro de esta categoría de investigación, la telenovela es un sitio significativo, pero metodológicamente cuestionado.

Estudios textuales o de programas: “heroína de televisión”

El análisis detallado de los programas de televisión como “textos” es una práctica relativamente nueva y generalmente ha sido realizada por académicos cuya primera formación es en una disciplina basada en textos, como la literatura inglesa o los estudios cinematográficos. El análisis textual feminista se ha dirigido principalmente a dos tipos de programas de ficción: los dirigidos a mujeres y los centrados en personajes femeninos. Quizás no sea sorprendente que la telenovela tenga tanta presencia en esta categoría de investigación. Los otros

dos géneros principales que han atraído el interés feminista son las *sitcoms* con comediantes distinguidas, como los programas de *Lucy* y Mary Tyler Moore, y, curiosamente, uno de los principales sitios de “imágenes positivas”, la serie policíaca, más significativamente *Cagney* y *Lacey*. Ambos géneros, dado el tipo de interés feminista que se ha manifestado, podrían subsumirse en una categoría más amplia de “heroína televisiva” que incluye todos los programas de ficción posteriores que han sido atractivos para las feministas como *Kate y Allie*, *The Golden Girls*, *Designing Women* y *Murphy Brown*. La “heroína de la televisión” se trata principalmente de personajes femeninos que viven sus vidas, generalmente trabajando tanto dentro como fuera del hogar, usualmente sin relaciones permanentes con hombres, a veces con niños, y tratando de sobrellevar la situación. Es el “tratar de hacer frente” lo que es crítico. Todos estos programas, de alguna manera fundamental, abordan el feminismo o abordan la agenda que el feminismo ha hecho pública sobre las demandas contradictorias sobre las mujeres. Las *sitcoms* parecen ser la forma dominante, la comedia irresistible de ser una mujer moderna, pero ciertamente en Gran Bretaña ha habido una exploración considerable de las series policíacas, sobre todo a través de *Prime Suspect* y el trabajo de Lynda La Plante.

La telenovela no es exactamente una “heroína de la televisión”, pero era principalmente atractiva para las feministas como objeto de análisis porque se percibía que era tanto para y sobre las mujeres. Discuto esto con más detalle a continuación, al igual que hago con las referencias múltiples del acrónimo “telenovela”. Aquí es importante notar que los primeros estudios sobre telenovelas tendieron a surgir de trabajos relacionados a un

nivel más general con medios dirigidos a audiencias femeninas. Así, Carole Lopate escribió sobre la televisión diurna estadounidense en general en 1976. Dorothy Hobson (1980) comenzó su investigación con un estudio sobre la escucha radiofónica de las mujeres durante el día. Tania Modleski (1982) analizó las telenovelas junto con otras ficciones de producción masiva dirigidas a las mujeres. También es históricamente significativo que 1978 vio el lanzamiento y posterior éxito internacional de *Dallas*. Así, el interés mostrado por las críticas feministas por los programas de televisión dirigidos a mujeres o amas de casa coincide con el melodrama serial popular como fenómeno mundial. El trabajo feminista sobre la telenovela se desarrolla junto a los estudios sobre la recepción internacional de *Dallas* (Liebes and Katz, 1990).

Estudios de audiencia

Como se desprende del apartado anterior, el interés feminista por los programas de televisión se formuló desde un principio a través de ideas sobre la audiencia. Varios análisis iniciales de las telenovelas formulan hipótesis sobre cómo responden las mujeres a las telenovelas, y muchos estudios posteriores intentan probar estas ideas. Así, el estudio de Tübingen/Volkswagen (Seiter *et al.*, 1989) prueba explícitamente algunas de las formulaciones de Modleski, y Andrea Press (1991) hace preguntas extraídas de una variedad de trabajos de estudios culturales. Ien Ang (1985 y 1990) ofrece tanto una lectura extensa de *Dallas* como un estudio de audiencia. Este trabajo, también, necesita ser visto en un contexto más amplio. Así,

mientras que las investigadoras feministas estaban particularmente preocupadas por la forma en que las mujeres “leían” o disfrutaban los programas de televisión, hubo una nueva atención a la “descodificación” de la audiencia en general, como indica cualquier informe de revisión de la investigación de los medios en la década de 1980 (ver Corner, 1991b: 267-84).

Podemos notar rápidamente dos tendencias en estudios recientes, en las cuales la investigación feminista es relevante. En primer lugar, ha habido un mayor énfasis en el entorno doméstico y las relaciones familiares en el mismo. El trabajo de Ann Gray de 1992 sobre el uso de la grabadora de video ofrece un ejemplo de esto, mientras que la investigación de Lynn Spigel de 1992 sobre “hacer espacio para la televisión” es otro. En segundo lugar, existe una literatura cada vez mayor sobre las audiencias como fans y la identidad de los fans como tal, que incluiría el trabajo de Constance Penley de 1992 sobre los fans de Star Trek y el de Lisa Lewis (1990) sobre videos musicales.

Al igual que con el análisis textual de los programas, creo que podemos observar un patrón en el que el trabajo feminista se agrupa inicialmente en torno a la telenovela, pero luego comienza a alejarse a partir de mediados de la década de 1980.

Dentro del contexto de este breve mapeo, ahora puedo ofrecer una cronología del trabajo feminista en las telenovelas. Esto no pretende ser exhaustivo, una tarea que, dada la interdisciplinariedad de la investigación indicada anteriormente, sería muy difícil, pero pretende señalar cuándo se escribieron artículos y libros clave en relación unos con otros.

Investigación feminista en telenovelas: cronología¹

1974	*Helen Butcher, Ros Coward, Marcella Evaristi, Jenny Garber, Rae Harrison and Janice Winship, <i>Images of Women in the Media</i> (University of Birmingham, CCCS Stencilled Occasional Paper no. 31).
1976	Carol Lopate, 'Daytime television: you'll never want to leave home', <i>Feminist Studies</i> 3, 3-4 (spring/summer): 69-82. + Horace Newcomb (ed.), <i>Television: The Critical View</i> , 1era ed. (Oxford: Oxford University Press). Includes: Renata Adler, 'Afternoon television: unhappiness enough and time', <i>New Yorker</i> , 12 February 1972.
1977	Richard Dyer, Terry Lovell and Jean McCrindle, 'Soap opera and women', <i>Edinburgh International Television Festival Official Programme</i> : 24-8.
1978	Lesley Stern, 'Oedipal opera: <i>The Restless Years</i> ', <i>Australian Journal of Screen Theory</i> 4: 39-48. *Gaye Tuchman, A.K. Daniels and J. Benét (eds), <i>Hearth and Home: Images of Women in the Mass Media</i> (New York: Oxford University Press).
1979	Tania Modleski, 'The search for tomorrow in today's soap operas', <i>Fil Quarterly</i> , 33, 1:12-21.
1981	Richard Dyer, Christine Geraghty, Marion Jordan, Terry Lovell, Richard Paterson and John Stewart, <i>Coronation Street</i> (London: BFI Television Monograph no. 13). Charlotte Brunsdon, 'Crossroads: notes on soap opera', <i>Screen</i> , 22, 4:52-7. Michèle Mattelart, 'Women and the cultural industries', <i>Media, Culture and Society</i> 4, 4: 133-51. Gillian Swanson, 'Dallas', <i>Framework</i> 14:32-5.

¹ Las investigaciones marcadas con "*" denotan que el trabajo es importante en los acercamientos feministas a los medios, pero solo trata tangencialmente las telenovelas. En contraste, las investigaciones marcadas con "+" denotan que el trabajo es acerca de las telenovelas, pero no está fuertemente informado (o en absoluto) por enfoques feministas.

1982	<p>Dorothy Hobson, <i>Crossroads: The Drama of a Soap Opera</i> (London: Methuen).</p> <p>Ellen Seiter, 'The role of the woman reader: Eco's narrative theory and soap opera,' <i>Tabloid</i> 6:35-43.</p> <p>Ellen Seiter, 'Promise and contradiction: the daytime television serials', <i>Film Reader</i> 5 (Evanston, Ill.: Northwestern University).</p> <p>Ien Ang, <i>Het Geval Dallas</i> (Amsterdam: Eitgeverij SUA).</p> <p>Tania Modleski, <i>Loving With a Vengeance</i> (Hamden, Conn.: Shoe String Press).</p>
1983	<p>E. Ann Kaplan (ed.), <i>Regarding Television</i> (essays by Allen, Flitterman, Modleski) (Los Angeles, Calif.: American Film Institute).</p> <p>Muriel Cantor and Suzanne Pingree, <i>The Soap Opera</i> (Beverly Hills: Sage).</p>
1984	<p>Jane Feuer, 'Melodrama, serial form and television today', <i>Screen</i>, 25, 1:4-16.</p> <p>Annette Kuhn, 'Women's genres', <i>Screen</i>, 25, 1:18-28. Later reprinted in Christine Gledhill (ed.), <i>Home Is Where the Heart Is</i> (London: British Film Institute, 1987).</p>
1985	<p>Ien Ang, <i>Watching Dallas</i>, trans. and rewritten (London: Methuen).</p> <p>Robert C. Allen, <i>Speaking of Soap Operas</i> (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press).</p> <p>+ Elihu Katz and Tamar Liebes, 'Mutual aid in the decoding of Dallas', in Philip Drummond and Richard Paterson (eds), <i>Television in Transition</i> (London: British Film Institute).</p>
1986	<p>Mary Ellen Brown, 'The politics of soaps', <i>Australian Journal of Cultural Studies</i> 42: 1-25.</p> <p>Jane Root, <i>Open the Box</i> (London: Comedia), chapter on soaps.</p> <p>+ John Tulloch and Albert Moran, <i>A Country Practice: Quality Soap</i> (Sydney: Currency).</p>
1987	<p>*Helen Baehr and Gillian Dyer (eds), <i>Boxed In: Women and Television</i> (London: Pandora).</p> <p>+ David Buckingham, <i>Public Secrets: EastEnders and its Audience</i> (London: British Film Institute).</p> <p>E. Ann Kaplan, 'Feminist criticism and television', in Robert C. Allen (ed.), <i>Channels of Discourse</i> (Chapel Hill: University of North Carolina Press).</p>

1988	Sandy Flitterman-Lewis 'All's well that doesn't end', <i>Camera Obscura</i> 16:119-29.
1989	+ Sonia Livingstone, <i>Making Sense of Television: The Psychology of Audience Interpretation</i> (Oxford: Pergamon). Ellen Seiter, Hans Borchers, Gabriele Kreutzner and Eva-Maria Warth (eds), <i>Remote Control</i> (London: Routledge).
1990	Mary Ellen Brown (ed.), <i>Television and Women's Culture</i> (London and Newbury Park: Sage). Prabha Krishnan and Anita Dighe, <i>Affirmation and Denial: The Construction of Femininity on Indian Television</i> (New Delhi: Sage). Tamar Liebes and Elihu Katz, <i>The Export of Meaning: Dallas</i> (Oxford: Oxford University Press).
1991	Andrea Press, <i>Women Watching Television</i> (Philadelphia, Pa.: University of Pennsylvania Press). Christine Geraghty, <i>Women and Soap Opera</i> (Cambridge: Polity Press) *Ien Ang and Joke Hermes, 'Gender and/in media consumption', in James Curran and Michael Gurevitch (eds), <i>Mass Media and Society</i> (Savonaks: Edward Arnold). *Liesbet van Zoonen, 'Feminist perspectives on the media', in <i>ibid.</i>
1992	*Margaret Gallagher, 'Women and men in the media', <i>Communication Research Trends</i> 12, 1:1-15. Christine Geraghty, 'British soaps in the 1980s', in D. Strinati and S. Wagg (eds), <i>Popular Media Culture in Post-War Britain</i> (London: Routledge). Christine Gledhill, 'Speculations on the relationship between soap opera and melodrama', <i>Quarterly Review of Film and Video</i> 14, 1-2:103-24. + Richard Kilborn, <i>Television Soaps</i> (London: Batsford).

¿Por qué y cómo las feministas se interesaron por las telenovelas?

Una vez establecido cierto sentido de la distribución de la investigación feminista sobre la telenovela —que las feministas sí se han interesado por el género— y que algunas de las críticas televisivas feministas más conocidas, como la de Ang, Hobson y Modleski, tratan sobre este tema, finalmente quiero avanzar hacia

una respuesta a mi pregunta motivadora. Entonces, ¿por qué las feministas estaban interesadas en las telenovelas?

Porque la telenovela es un género de mujeres

Desde sus orígenes en las series de radio estadounidenses patrocinadas directamente por los fabricantes de detergentes, las telenovelas han estado dirigidas específicamente al público femenino. Esto es menos cierto ahora que en cualquier momento anterior, pero la feminidad connotativa del género sigue siendo abrumadora. Las primeras investigaciones sobre radionovelas realizadas por Herta Herzog (1944), Rudolf Arnheim (1944) y Helen Kauffman (1944) bajo la égida de la Oficina de Investigación de Radio investigaron solo audiencias femeninas. Thelma McCormack (1983) ha analizado los supuestos sobre la audiencia femenina en otra literatura de investigación estadounidense sobre el género. Ellen Seiter (1989) ha revelado el compromiso de Irna Phillips, principal promotora de muchas radionovelas estadounidenses, de educar a las mujeres y exhortarlas a comprar. Christine Gledhill (1992) ha examinado el género de la telenovela en el contexto de una discusión del modo melodramático en general. En resumen, las mujeres han sido el objetivo de los creadores de telenovelas, las mujeres han sido investigadas como espectadores de telenovelas, y el género se cree amplia y popularmente como femenino, a pesar de la evidencia obstinada de que no son sólo las mujeres las que miran.

Los primeros escritos feministas sobre los medios, que dependían en gran medida de la idea de los “estereotipos”, caracterizaban la representación de las mujeres como dominadas por dos figuras: el objeto sexual y el ama de casa. Si el primero se encontraba en concursos de belleza y anuncios de autos; el

segundo vivía en telenovelas y anuncios de detergente en polvo. Así que una de las primeras respuestas feministas a la telenovela fue simplemente hostil. Los programas fueron un ejemplo del proyecto de lavado de cerebro de los medios de comunicación, el proyecto para mantener a las mujeres pensando que todo lo que podían hacer era ser amas de casa. Las mujeres que veían telenovelas, en este tipo de análisis, necesitaban concienciación, mientras que las mujeres retratadas carecían de interés. Las feministas estaban interesadas en las telenovelas sólo en la medida en que transmitían ideologías de feminidad y familia frente a las cuales el feminismo se definía a sí mismo. Era un interés combativo, un compromiso de conocer a tu enemigo.

Pero también fue más complicado que eso.

Porque “lo personal es político”

“Lo personal es político” es la demanda más popular que se sonaba en el feminismo de occidente en los años de 1970. Esta consigna nos recuerda a los movimientos feministas anglosajones que surgieron de los levantamientos políticos y sociales de 1960, con su voraz fe en el significado de las experiencias individuales y su absoluta determinación por entender esta experiencia desde lo social. Así mismo, evoca un movimiento político en específico que nos indica su directa influencia al movimiento feminista. La definición radical de lo personal es política, que está asociada con el feminismo de 1970, afectó un gran rango de campos, entre ellos, la investigación de los medios. Quiero sugerir aquí que es en parte el desafío político directo de “lo personal es político” lo que contribuye a cambiar el énfasis de la investigación de medios en las décadas de 1970 y 1980, alejándose de las noticias duras y los asuntos de actualidad

hacia programadores más suaves. Más allá, quiero sugerir que las telenovelas, y la influencia del análisis feminista de las mismas, es primordial para entender la estructura del cambio en el campo de la multimedia. De este modo, no podemos entender el impacto del libro escrito por John Fiske en 1987 titulado *Television Culture*, con su radical diferencia de los discursos canónicos sin notar la atención prestada a la agenda feminista. Pues es la crítica feminista lo que le da significado y no alguna influencia mística de una una determinación económica de otra parte.

En argumento con el significante histórico de la aseveración “lo personal es político” para entender las partes de la investigación mediática no pongo en duda la deconstrucción de lo personal/político en oposición en específico a las mujeres clase medieras que han sido educadas con escuelas como las de Aida Hurtado (1989). Jacqueline Bobo y Ellen Seiter (1991) mapean algunas de las implicaciones de este argumento en la investigación mediática, particularmente en las etnografías domésticas, en su artículo *The Women of Brewster Place*. El punto de la idea es precisamente que aquellas mujeres que no son sujeto de la vigilancia o cuidado del Estado en el hospedamiento dentro de sus hogares y vidas personales que no solo argumentan con lo personal es político, pero quienes también ponen su atención en las representaciones de la vida de las mujeres en la media. Es en el mismo momento, el mismo movimiento, que declara que lo personal es político, y que ve por cambiar el significado de las telenovelas en un análisis radical de los medios de comunicación.

Sí, lo personal es político; sí, está en casa, en las relaciones, en las familias de las mujeres, en la opresión íntima de las mujeres —o la opresión a la mujer por ser mujer— es mayormente asegurada,

entonces la construcción mediática de la representación de la vida personal se convierte en un fascinante objeto de estudio. Si la crítica tradicional izquierdista de los medios de comunicación, que está construida en el sentido del conflicto de clase, se sintió atraída por la información del mundo público —por las disputas industriales, por las interacciones del estado y las instituciones de radiodifusión, por los patrones internacionales de propiedad y control— la erudición feminista emergente tenía bastante enfoque. El impulso teórico del feminismo empujó a los académicos no a lo excepcional sino a lo cotidiano. Como se discutió anteriormente, hubo una investigación sobre los patrones de empleo de las mujeres en los medios de comunicación, pero en realidad la preocupación por observar la representación de las mujeres por necesidad se alejó de las noticias duras y los asuntos de actualidad. Entonces la convicción teórica de que había una política en la vida cotidiana y que el trabajo oculto de las mujeres en el hogar era esencial para el capitalismo coincide con la distribución genérica real de las mujeres (blancas) en la televisión. Si el proyecto consistía en analizar la representación de las mujeres en la televisión, era necesario centrarse en géneros distintos de los objetos tradicionales de análisis crítico porque, en general, las mujeres ni leen ni aparecen en temas nuevos y actuales.

Porque las “telenovelas” tienen un significado metafórico

Es evidente que a fines de la década de 1970 y durante la década de 1980, el término “novela” se usaba para programas que, de hecho, son bastante distintos: desde telenovelas sudamericanas, series diurnas de EE. UU., series británicas de realismo social, programas de horario estelar de Estados Unidos. ¿Qué tienen en

común que atrae a las académicas feministas hacia todas ellas? Aquí la respuesta es, de nuevo, la feminidad percibida de los programas, pero aquí en un sentido bastante más metafórico: lo femenino como despreciable, como banal, como objeto de una seria atención crítica. Así, la unidad de estos diferentes programas —la razón por la cual, en cierto sentido, era correcto llamarlos a todos “novela” en un período particular— reside en su lugar compartido en el fondo de la jerarquía estética. Fue a esta generalización del juicio estético a lo que se dirigieron en parte las críticas feministas, como vemos en este comentario de 1981 de Terry Lovell: “Sin embargo, dentro de esta denigración casi universal, la telenovela proporciona los placeres de la validación y de la autoafirmación, que seguramente debe alejarse un poco de su popularidad duradera con las mujeres (Lovell, 1981: 51, énfasis agregado).

Porque ellos no deberían ser: ambivalencia feminista

Los primeros trabajos feministas sobre las telenovelas están marcados por la ambivalencia. Por una parte, está el repudio al género del que he hablado. Por otro lado, en este sentido de que estos programas son algo que ven “otras mujeres” —no feministas— ofrece una justificación política para un compromiso con el género. El trabajo aquí es hacer una política regresiva. Sin embargo, a veces, debajo de esta estructura de repudio/reenganche explícitamente feminista, hay una presencia más evasiva, un fantasma de las feminidades pasadas. Para muchas feministas, escribir sobre telenovelas —y, diría yo, sobre géneros y medios comparables como la dicción romántica y las revistas femeninas— supuso una investigación de las feminidades de las que sentían, o nos hacían sentir, una distancia muy contradictoria.

Ien Ang discutió esto directamente en su proyecto de *Dallas*, donde inscribió un sentido de actitudes condenatorias hacia ver telenovelas en su anuncio original: “Creo que estoy viendo la serie de televisión *Dallas*, pero a menudo tengo reacciones extrañas” (Ang, 1985: 10). Ella está, en primera instancia, preocupada por investigar lo que llama la “ideología de la cultura de masas”, pero más adelante en el libro critica explícitamente una tendencia hacia “la sobrepolitización del placer” presente en muchos trabajos feministas sobre ficción popular. Janice Winship ha escrito sobre esto vívidamente en la introducción de su libro sobre un género relacionado, las revistas femeninas, publicado en 1987:

Admitir dentro de los círculos feministas que estaba investigando —entre todas las cosas— las revistas femeninas solían hacerme sentir igual de cómoda cuando murmuraba apresuradamente una explicación de mi “estudio” a los amigos de mis padres que me preguntaban cortésmente... Si eran amistades feministas lo dijera o no, sentí que estaban pensando que si realmente tenía que investigar... debería hacerlo en algo más importante políticamente... Sin embargo, seguí creyendo que era igual de importante entender cómo operaba la discriminación sexual en el lugar de trabajo. Sentí que simplemente descartar las revistas femeninas era también descartar la vida de millones de mujeres que las leían y disfrutaban cada semana. Más que eso, todavía los disfruté, los encontré útiles y escapé con ellos. Y sabía que no podía ser la única feminista que era lectora de armario. (Winship, 1987: xiii)

El uso consciente de “closet” aquí apunta a la forma en que las primeras feministas, que realizaron estudios académicos de estas formas populares, realmente enfrentaron oposición no solo de la Academia, sino también dentro del feminismo. Algunas partes del feminismo de la década de 1970 estaban muy interesadas en

construir una distancia entre la identidad feminista y las formas más convencionales de feminidad. Volvemos a ver estas tensiones cuando, escribiendo cinco años antes, Terry Lovell defiende tanto la observación como el estudio de la telenovela británica *Coronation Street* en estos términos:

Coronation Street ofrece a sus espectadoras ciertas “estructuras de sentimiento” que prevalecen en nuestra sociedad, y que son sólo parcialmente reconocidas en el orden patriarcal normativo. Ofrece a las mujeres una validación y celebración de aquellos intereses y preocupaciones que son vistos como propios dentro del mundo social en el que habitan. La telenovela puede ser el opio de las masas de mujeres, pero al igual que la religión, también puede ser, si no “el canto de los oprimidos”, un contexto en el que las mujeres pueden expresar ambigüamente tanto la aceptación con buen humor de su opresión como el reconocimiento de esa opresión y algunos igualmente de buen humor protestan en su contra. (Lovell, 1981; 51)

Esta leve defensa de la telenovela se produce después de nueve páginas de escritos teóricos estrechamente argumentados sobre por qué el género es digno de atención.

Es esta última razón “por qué” lo que nos lleva de vuelta al punto de partida, el de la picardía percibida en la relación entre el feminismo y la telenovela. Debido a la sedimentada clasificación de género en este tipo de programas, no había manera de que un movimiento político que desafiara la definición de género pudiera ignorar la telenovela.

Pero tampoco podría, finalmente, repudiar estos placeres e identificaciones, ni simplemente celebrarlos. Las feministas estaban interesadas en las telenovelas porque eran programas de mujeres, pero cada uno de estos términos resulta inestable en una inspección

más cercana. Lo que se denominó “telenovela” a menudo tenía poco más que serialidad y falta de presentación poco común. “Mujeres”, como he encontrado repetidamente al rastrear esta historia, ha demostrado ser una categoría muy engañosa para el feminismo, tanto necesaria como imposible, que a menudo excluye a más personas de las que incluye.

Conclusión

Mediante el rastreo de un conjunto de historias entrelazadas, hemos tratado de sugerir cuál fue el encuentro más significativo entre las feministas y las telenovelas. El tiempo es importante, porque creo que podemos fechar el período clave de este encuentro entre 1976 y 1984, y es en estos años cuando vemos que tanto el feminismo como las telenovelas se establecen por primera vez en sus identidades académicas tan discutidas y a menudo ridiculizadas. En crisis en la arena política, el feminismo comenzó a establecer algunos puntos de apoyo en la Academia, a veces en “su propia” disciplina, los Estudios de la Mujer, a veces en las disciplinas más nuevas como los Estudios Culturales o de los Medios, y ocasionalmente en campos más establecidos. El estudio de la televisión también cambió, y el interés por los géneros populares, quizás en parte centrado por el éxito internacional de *Dallas*, se enriqueció y feminizó explícitamente a través de la telenovela de atención.

En segundo lugar, el estudio de la telenovela proporcionó un sitio genérico particular en un nuevo medio para la investigación del espectador femenino. La cuestión de la mujer lectora/espectadora/observadora/audiencia ha sido un tema recurrente que ha ocupado a las académicas feministas en una variedad de disciplinas tanto a nivel teórico como empírico. Las telenovelas, percibidas

como evidentemente de género, aunque también muy populares internacionalmente, proporcionaron un excelente sitio para el análisis de esta figura, cuando se teorizó como una construcción textual o se investigó como un hecho sociológico.

Finalmente, creo que podríamos decir que la academia feminista de medios explora y se define un poco en el encuentro. Tomando la telenovela en serio -y tal vez. lo que es más importante, tomarse en serio a las fanáticas de las telenovelas- como comenzó a hacer este trabajo feminista temprano- también implicó tomarse las habilidades, las virtudes y los placeres de las feminidades convencionales bastante más en serio. Hacer investigación con “personas reales” plantea cuestiones éticas complejas y difíciles. Ha sido en parte a través de la exploración de este “género femenino” y sus audiencias que algunas de las simplicidades y cegueras de la segunda. Las oleadas de feminismo han sido cuestionadas. Entonces, si el feminismo ha sido importante en la producción de un contexto en el que la telenovela puede tomarse en serio, entonces la telenovela ha sido significativa como un sitio en el que el feminismo puede aprender a tratar a los demás con respeto.

Bibliografía

Brunsdon, C. (1997). *Screen tastes: soap opera to satellite dishes*. Routledge.