

Capítulo 9

La telenovela de la memoria histórica de la mujer en Colombia. Una propuesta en construcción

William Alexander Romero Díaz*

Que sea la telenovela donde mejor nos re-conozcamos como colombianos y latinoamericanos no es extraño, pues la telenovela es nuestro gran producto cultural, nuestro mejor y más diverso relato: un formato que hemos inventado, lo hemos convertido en industria, lo asumimos como identidad y referente popular.

Omar Rincón (2011)

Este capítulo plantea una propuesta reflexiva en desarrollo sobre la necesidad de pensar y producir un tipo de telenovela que rescate la memoria histórica de las mujeres víctima del conflicto colombiano y, a la vez, plantee posibles y alcanzables escenarios de posconflicto, reparación y reconciliación para aquellas.

Si bien la telenovela colombiana ha logrado hitos femeniles con gran éxito internacional, en términos de mercado y circulación en los últimos veinte años, aún no hay una mirada que intente ubicar a la mujer víctima del conflicto como protagonista, que narre sus realidades, visualice sus alternativas y lidere los cambios requeridos para una verdadera reconciliación.

Con una elección y combinación de 5 de las 36 situaciones dramáticas que recoge Georges Polti¹, que podrían adecuarse a la escritura de guiones para el desarrollo de telenovelas, la propuesta parte de un cuestionamiento surgido en una investigación previa sobre la novela sicaresca y la narconovela, donde la

* Licenciado en Humanidades y Lengua Castellana, y magíster en Comunicación y Educación de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Doctorando en Educación de la Universidad de Baja California (México). Investigador del grupo Estupoli. Docente de la Secretaría de Educación Distrital en el Colegio Ciudad de Villavicencio IED y de la Licenciatura en Lingüística y Literatura de la Universidad La Gran Colombia. Correo electrónico: william.romero@ugc.edu.co

1 El conde Carlo Gozzi (1720-1806), escritor y dramaturgo italiano, encontró 36 argumentos posibles en los que se podía clasificar cualquier narración conocida. Al compartirlo, Goethe se lo contó a Schiller, quien se mostró incrédulo y dijo que encontraría más variantes; sin embargo, tuvo que reconocer su fracaso. A principios del siglo XX, el escritor francés Georges Polti publicó las 36 situaciones dramáticas, que no solo continúan formalmente la teoría de Gozzi, sino que se han convertido en un clásico en el desarrollo de guiones para telenovelas, porque cualquier argumento, libreto o novela puede encajar dentro de ellas (Muriel, 2011).

mujer es un relato marginado, violentado y secundario respecto al hombre, sin protagonismo ni liderazgo, como un actor más de una realidad olvidada por las cadenas privadas, que aún no plantean sus posibilidades como medios masivos ante la posibilidad de un ambiente de posconflicto. En este contexto, la telenovela, al actuar como un vehículo de emociones, puede aportar desde la representación, visibilización y eco a esta construcción desde el punto de vista de la mujer.

¿Telenovelas sin memoria femenil?

“La telenovela latinoamericana es, sin duda, un catalizador cultural, en el que convergen [...] todo tipo de anhelos y emociones... Además, es un producto televisivo muy exitoso nacional e internacionalmente en términos de mercado” (Orozco, 2002, p. 17). La telenovela, como agitadora de pasiones y emociones, ha volcado sus temáticas hacia los generadores de violencia (narcotraficantes, fuerzas armadas, e incluso pandillas barriales), que con hechos reales permiten visualizar fenómenos que constituyen solo una parte de la historia conflictiva del país. Se limitan a presentar de manera superficial e indiscriminada violencias de todo tipo, en las que la mujer aparece como víctima y victimaria, como parte de conflictos ficcionales con componentes reales.

Muchas críticas se han hecho a este tipo de material audiovisual, tanto por su banalidad y exceso de escenas violentas o abiertamente alusivas al sexo, como por su escaso aporte educativo. Pero esta reflexión se enfoca en la notable ausencia de relatos protagónicos de las mujeres víctima de la violencia producida por el conflicto armado en Colombia, no solo con miras a visibilizarlas lejos de los estereotipos de belleza, y más cercanas a las realidades de la guerra, sino en pos de la recuperación de la memoria histórica —en tanto saber la historia para no repetirla—, la reparación de la sociedad, y la reconciliación como escenario de reconstrucción del país.

Pareciera que en los medios de comunicación privados, y sobre todo en la construcción, argumentación y producción de telenovelas, no se ha pensado en acercar a las audiencias, a través de los relatos, a escenarios de posconflicto, reconciliación y perdón. Si bien se trata de una propuesta ficcional, en primera instancia, se considera real, en medio de la urgencia colectiva de justicia y visibilidad de las víctimas, la articulación y proyección de escenarios de paz y reparación, y el conocimiento y aceptación emocional solidaria de una propuesta de telenovela que abarque esta temática y esta responsabilidad (asumiendo que el proceso de paz de La Habana, entre el Gobierno colombiano y la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia [Farc], llegue a buen puerto).

La memoria histórica cruza por la sangre derramada, por el exterminio sistemático de comunidades, pensadores, familias, mujeres y líderes de esos otros

relatos invisibles. Estos, al no ser conocidos por las audiencias de las telenovelas, no han generado una movilización emocional, ni han tenido un reconocimiento social, pues se les ha silenciado, lo cual es una forma de violencia. La telenovela está llamada a crear guiones, argumentos y productos televisivos en y desde el posconflicto, y esta es la propuesta que se planteará más adelante. Respecto a las acciones que produce la violencia y que crean asimetría social, Montealegre (citado en Romero, 2013) explica:

Estas acciones tienen repercusiones sociales y privadas que afectan a todos los estratos sociales y a mujeres de diversa edad. En Colombia, la violencia contra la mujer da cuenta de lo que afirma Montealegre (2011), que es una sociedad que funciona bajo un sistema socio-sexual patriarcal que no favorece a la víctima mujer, donde “el cuerpo de la mujer histórica y culturalmente ha sido de otros y para otros” (p. 67). Según esta afirmación, las mujeres colombianas han estado y están a merced de la violencia cultural incrustada en la sociedad machista-patriarcal del país, subordinadas a las violencias estructurales y acalladas por la violencia directa. (p. 74)

La violencia contra la mujer, y la invisibilidad de la cual es víctima, ha llevado a la reflexión sobre la necesidad de construir la memoria histórica, como resultado de un “esfuerzo consciente de los grupos humanos por entroncar con su pasado, sea este real o imaginado, valorándolo y tratándolo con especial respeto” (Díaz, 2010). La telenovela, como movilizadora de relatos y pasiones, junto con los medios de comunicación, ayudaría a consolidar procesos de paz, justicia y reparación.

Dicho ejercicio de recuperación parece diluirse en los medios, pues la rapidez de la primicia en el lugar de los hechos; el efímero recuerdo de las noticias; el establecimiento de la *agenda setting*² (Shaw, citado en Wolff), no tanto desde la manipulación cognoscitiva de las audiencias, sino desde la postulación de ciertos temas en detrimento de otros, y la continua negación de realidades, desde su invisibilidad y silencio, no permiten —entre otros factores— la constitución de una memoria histórica de nación, al menos informativa, que trascienda los sosos y esporádicos informes de ‘investigación’, teñidos de amarillismo y exacerbación burda de emociones, hacia una presentación sistemática de los hechos con sus causas, consecuencias, procesos de reparación y responsables.

En este escenario mediático, la mujer no aparece explícitamente como protagonista de sus propias historias; más bien, permanece silenciada, en la oscuridad,

2 La teoría de la agenda *setting*, o simplemente teoría de la agenda, nos dice que como consecuencia de la acción de la prensa gráfica, la televisión y los demás medios de información, el público es consciente o ignora, presta atención o descuida, enfatiza o pasa por alto, elementos específicos de la esfera pública. La gente tiende a incluir o a excluir de sus propios conocimientos lo que los *mass media* incluyen o excluyen de su propio contenido (Shaw, 1979).

más identificada con el rol que se le adjudica en las *narconovelas*, que se explicarán más adelante.

La novela colombiana, como lo reconoce Mazzioti (2006), desde que se internacionalizó en la década de los noventa, ha estado experimentando diversos contextos y facetas de los personajes. Ejemplos emblemáticos son *Café, con aroma de mujer* (RCN, 1994), donde el galán es impotente, y *Yo soy Betty, La fea* (RCN, 1999), donde la heroína es fea durante la mayor parte de la novela.

Estas telenovelas tuvieron un éxito considerable en cuanto a circulación y ventas a escala internacional. *Café, con aroma de mujer* fue vendida a 54 países, y generó ganancias por ocho millones de dólares, según datos de 2000. Por su parte, *Yo soy Betty, la fea* fue comprada por NBC, además de ser portada de importantes publicaciones como el *New York Times* y el *Washington Post*, y de contar con versiones en más de doce países, incluidos India, Rusia e Inglaterra (Mazzioti, 2006).

Si bien dichas historias lograron un reconocimiento internacional de la novela colombiana, en los últimos años se ha puesto —comercialmente— de moda la *narconovela*. Los primeros referentes se encuentran en el cine con *La Virgen de los sicarios* (1994), basada en la novela de Fernando Vallejo (2000), *Rosario Tijeras* (2006), en la novela de Jorge Franco (1999), y *La vendedora de rosas*, dirigida por Víctor Gaviria (1988). Con estas producciones se ingresa al siglo XXI con la *narcoestética* o estética de lo narco en las telenovelas, definida como

[...] modo de pensar (billete mata cabeza), de su forma de hacer (justicia es lo que yo pueda comprar), de su gusto y estética (el exceso y el grotesco), de su machismo (beber, tirar y matar), de sus mujeres producidas (diablas y grillas), de sus políticos (ignorantes que obedecen), de su presidente (montar a caballo antes que leer). (Rincón, 2009)

En los últimos veinticinco años, la telenovela colombiana ha fluctuado entre la búsqueda de identidad, representación y ruptura de modelos, desde producciones como *Escalona* (1991), *La hija del mariachi* (RCN, 2007) y *El Joe* (RCN, 2011), que representan el folclor y la riqueza musical del país; novelas con temáticas rurales como *Azúcar* (RCN, 1989) y *La Potra Zaina* (RCN, 1993); con discursos urbanos como *Señora Isabel* (Coestrellas, 1993) y *Hombres* (RCN, 1997); con una estética más cercana a las audiencias de novelas humorísticas, como *Pedro, el escamoso* (Caracol, 2001), hasta llegar a las historias *sicarescas*³ y a las *narconovelas*, cuyas historias se centran en el mafioso. El primer referente de este género es *Sin tetas no hay paraíso* (Caracol, 2006).

3 Nuevo tipo de relatos urbanos que encarnan la fascinación por los sicarios, la truculencia y la pasión por el exceso, desde el punto de vista de los jóvenes que viven del sicariato (Romero, 2013).

Este lacónico panorama, que presenta gran parte de las temáticas de las telenovelas en las últimas dos décadas en Colombia, es una mezcla de rupturas del discurso de la heroína típica de las novelas mexicanas (sufrida, pobre e inocente), cuyos estereotipos ridiculizan y homogenizan la imagen de la mujer (y del hombre) según su origen, ocupación, color de piel, estrato social o edad. La novela colombiana se relocaliza en las historias y narrativas dentro la ciudad, y deja los ambientes bucólicos y las temáticas regionales en la nostalgia, para llegar a la representación descarnada, y casi ejemplar, de la vida los narcotraficantes y sus modos de vida *traquetos*.

La telenovela colombiana no genera *una* representación, sino *muchas y diversas* maneras de ser o de querer ser, pero olvida a la mujer víctima del conflicto armado como narradora de su propia historia y partícipe de su reparación y justicia. Lejos del estereotipo de la belleza de consumo, la imagen de la mujer protagonista de un conflicto doloroso y real, que crea y propone escenarios de participación y perdón, que pasa de ser víctima a ser defensora de sus derechos, y que valora su experiencia como sabiduría, es la que se requiere con miras a un cambio de percepción de los modelos femeniles.

Si bien la novela en Colombia ha sido un canal para narrar parte de la historia de la sociedad, como lo reconocen Zapata y Ospina (2004), y su aceptación en la televisión internacional la ha convertido en una embajadora de nuestro país —aun cuando homogeniza y sataniza los comportamientos de los colombianos—, la memoria histórica de la mujer ha sido opacada por un modelo patriarcal de sociedad que no permite que ellas, en su mayoría, construyan la suya propia más allá del paradigma del momento —en el caso de la narconovela, el ideal y la ilusión que vende príncipes azules que trafican drogas.

Dentro de la rica historia de las novelas en Colombia, Rincón (2011) señala un tránsito que va desde el melodrama, cuyo eje temático es el amor, hacia las historias de ascenso social por vías paralegales, narradas desde una mezcla de épica y tragedia mezclada con humor para suavizar las situaciones presentadas. De este modo, la vida del narco se ha naturalizado, pues está presente desde la década de los ochenta, con mujeres cuya belleza se convierte en sinónimo de éxito, y hombres que quieren plata a cualquier precio, sin reparar en sus acciones. “El modo de pensar narco nos dice que ‘no vale la pena’ el esfuerzo, ni el camino largo, ni la legalidad, ni los derechos humanos, un testimonio de la Colombia del siglo XXI que tuvo en los gobiernos de Uribe (2002-2010) su apoteosis: todo vale para triunfar” (p. 47).

Acercamiento a la propuesta

Recuperar y visibilizar la memoria histórica de la mujer en Colombia es una propuesta reciente y en desarrollo. Nace de una reflexión que siente la ausencia de la mujer víctima del conflicto armado en Colombia como protagonista de telenovelas, y se basa en la hipótesis según la cual dicha ausencia ha impedido su reparación y justicia ante los hechos de los que ha sido víctima.

Con base en Polti, y su planteamiento de las 36 situaciones dramáticas, se erige la necesidad de recuperar la memoria histórica como estrategia mediática y social para mejorar el presente y proyectar un futuro a partir de ese encuentro entre relatos del conflicto y ficciones del posconflicto, desde escenarios posibles y necesarios, y desde las frustraciones producto del maltrato, del olvido estatal y de la falta de solidaridad entre colombianos. Esto, a modo de método contra la amnesia que sufre el país y que se refleja en las violencias infringidas contra la mujer y su escasa participación en los espacios de poder mediático y social.

De las 36 situaciones dramáticas de Polti, para el caso colombiano aplican las siguientes:

Situación n.º 7. Víctimas de la crueldad o la desgracia. El inocente (campesino, mujer, niño, joven, sindicalista, periodista, maestro, indígena, negro, pobre) es víctima de la intriga o el despojado a manos de quienes tenían el deber de protegerlo y cuidarlo. Esta situación se observa en casos donde la fuerza pública ha sido la victimaria de comunidades enteras y delitos de lesa humanidad.

Situación n.º 8. Rebelión. Hace referencia no solo al poder que tiene la conspiración de un solo individuo para arrastrar a otros, sino también a esa rebelión (de muchos) que ha sido silenciada por crímenes o amenazas sistematizadas.

Situación n.º 20. Autosacrificio por un ideal. El héroe busca la verdad, la reconciliación, el bienestar, la seguridad y el reconocimiento como víctima de su familia o de la comunidad, muchas veces a costa de su vida.

Situación n.º 35. Recuperación de una persona perdida. Esta no solo involucra la búsqueda de personas desaparecidas forzosamente, sino también de la verdad respecto a asesinatos, desplazamientos y ejecuciones extrajudiciales.

Situación n.º 36. Pérdida de personas amadas. Este es un elemento conocido en varios casos de violencia en Colombia, donde ha habido total impunidad.

La situación n.º 37, a modo de propuesta, compila las situaciones planteadas y se erige como la búsqueda de una nueva narración que incluya la escritura de guiones para telenovelas y series que rescaten la memoria histórica, nuevos escenarios de paz y reconciliación, espacios de visibilización de relatos y personajes, paradigmas audiovisuales de diálogo entre opuestos, y respeto a las ideas,

narraciones de vivencias y convivencias para la construcción de un país más justo y equitativo.

Vale advertir que el aletargamiento de las audiencias puede caer en la indiferencia ante el producto, la mala calidad de aquel ante bajas expectativas comerciales, y su presentación en horas de baja audiencia. Este riesgo le suma complejidad al proyecto en el sentido mercantil, pues no garantiza *rating*.

Con miras al perdón, se busca que la memoria histórica sea tomada como base para la creación de guiones para telenovelas, desde la perspectiva de la mujer (y de algunos hombres), y, de ahí, para la recuperación de la dignidad perdida, la reconciliación ante sus agresores, la reparación de los daños y la construcción de una vida pacífica. Si bien la propuesta puede alejarse de los intereses comerciales de las productoras de telenovelas, está más cerca de tocar la emoción de las audiencias para su identificación y solidaridad con la resolución del conflicto, la ayuda a las víctimas, la posibilidad de plantear alternativas de desarrollo en el posconflicto, la inclusión social y la equidad, pues busca hacer visible lo hasta ahora invisible.

La mujer sin memoria y llena de violencias (la mujer en dos narconovelas)

En un estudio hecho sobre la mujer en las *narconovelas* y los relatos sicarescos⁴, Romero (2013) la identifica según categorías. Así, la *mujer víctima* se caracteriza por ser “aquella que se expone, que padece daño, o que muere por culpa ajena o causas fortuitas” (Echeburúa y Redondo, 2010, p. 19). Esta puede ser una *mujer víctima visible* (primera subcategoría) del abuso, la discriminación, los golpes, las amenazas, las violaciones y los ataques verbales —en su mayoría, aplicados por el hombre—, o una *mujer víctima invisible* (segunda subcategoría), caracterizada por utilizar el silencio como estrategia para evitar repercusiones violentas. En este caso, el miedo la excluye de su participación. A la primera se le impuso la violencia de la manipulación; a la segunda, la del silencio.

La segunda categoría de mujer violentada es la *mujer victimaria*, con la que se observa un “insólito cambio de roles respecto al habitual esquema de violencia, donde la mujer es la agresora y el hombre es la víctima” (Echeburúa y Redondo, 2010, p. 101). Esta mujer se caracteriza por ejercer una violencia más psicológica que física. Esta “violencia de la reacción” se explica ciertas condiciones, como la necesidad de defenderse o de sobrevivir a un contexto violento, el

4 Concepto utilizado, “tanto en cine como literatura, y ahora en televisión, [...] para hablar de una serie de producciones que se ocupan de los sicarios y de los sectores marginales, principalmente de Medellín” (Suárez, 2010, p. 4).

amor incondicional a su hombre, o el simple interés de sobresalir o de conseguir algo para sí misma.

La última categoría es la *mujer cómplice*, asumida como aquella que participa o coopera pasivamente con ciertas acciones llevadas a cabo por el hombre, no siempre legales, sin tener ninguna intención de detenerlo, o, al contrario, alentándolo para cometer delitos o crímenes. Dicha imagen tiene dos variables: la *mujer cómplice adorno*, acompañante u objeto secundario. Pasiva y dependiente, en su papel de servir y gustar al hombre (Del Moral, 2000, p. 215), sufre la violencia de la cosificación. La *mujer cómplice consejera*, por su parte, aparece en los casos en que da consejos o instrucciones de apoyo al hombre, pero sin autonomía o mando respecto a este; alcahuetea las acciones por amor o dinero. Esta mujer sufre la violencia del engaño, así como el escaso valor de su participación en los asuntos en los que interviene.

Hoy, la televisión es “la que define el juego, los temas de los que hay que hablar, qué personas son importantes y cuáles no” (Bourdieu, 1996, p. 70). A esto se debe agregar que es la principal proveedora de imágenes sobre el mundo de la vida, la sociedad y el ser humano, pues transmite “estereotipos diferenciados de hombre y mujer que se van interiorizando poco a poco hasta hacerlos nuestros, hasta convertirlos en actitudes y conductas, maneras de ser, de estar y de comportarnos en la vida (Charles, 1996).

La mujer se ha convertido en un relato marginal y marginado, cuyas categorías citadas apoyan su invisibilidad (Romero, 2013). En su supuesta presentación de hechos históricos, los contenidos televisivos no destacan el papel de las víctimas como protagonistas; el victimario se vuelve en un tipo de antihéroe, y sus hazañas ocultan el profundo dolor de sus acciones, mientras el silencio visibiliza las violencias, pero no a quienes las padecieron. Una propuesta de acercamiento a la reparación y al perdón se ve enredada entre las ganancias que dejaron estas producciones y el poco interés por mostrar otras realidades, quizá no tan taquilleras, pero sí necesarias.

El reto con la historia

Según el informe *¡Basta ya! Colombia: memorias de guerra y dignidad*, del Centro Nacional de Memoria Histórica:

En Colombia las mujeres han sido víctimas de múltiples, atroces y sistemáticos crímenes en el marco del conflicto armado, aunado a que son quienes padecen y enfrentan los daños provocados por la violencia en su condición de sobrevivientes. La violencia ha dejado huellas profundas en sus cuerpos y en su psiquis; ha trastocado su cotidianidad y sus creencias, y ha alterado sus

proyectos de vida al desestructurar sus familias y desterrarlas de lugares donde proyectaban su futuro. (p. 66)

Rincón sugiere que para saber quiénes somos, debemos ir a la telenovela, pues, como lo reconoce Martín-Barbero (1992), aquella, así como el fútbol, puede llegar a ser una de las pocas maneras como los colombianos nos sentimos juntos y, a pesar de las diferencias, cercanos.

Parece ser que el fútbol nos da patriotismo amarillento y embriagante, con leyes secas⁵ incluidas para no matarnos festejando, pero la telenovela, que si bien narra al país, aún destaca a la mujer como objeto o cuerpo de deseo, heroína clásica o novedad, mas no como relatora de sus desgracias como víctima de un conflicto. Si bien la *narconovela* ha conseguido visibilizar a los antagonistas de su vida, la memoria histórica quiere resaltar lo contrario, destacar esa voz acallada por fusiles, agresiones y miedos.

Urden relatos de reconciliación, justicia y reparación, donde se muestren las partes de la historia no contada —o que no se quiere contar— y se recupere la voz de la mujer, del niño, del anciano, del campesino, del indígena y de aquellos que han sido violentados durante mucho tiempo, sumidos en la ignominia, el rechazo, la soledad y la impotencia de su invisibilidad.

Es responsabilidad de los medios rescatar estos relatos y salir, al menos por un tiempo, de esa frenética producción de contenidos televisivos cuyo único propósito es vender. Colombia está mejor contada en sus telenovelas que en sus noticieros, como lo expresa el maestro Jesús Martín Barbero (Rincón, 2011), y es precisamente este hecho el que las hace responsables de rescatar la memoria histórica y, con ello, de reivindicar a las mujeres víctima de los actores armados que las asesinaron, desplazaron, violaron, alejaron de sus familias o aislaron, así como de los medios que las olvidaron, silenciaron y dejaron a un lado.

La memoria histórica es la huella que debe fluctuar, para este caso, entre la ficción que agita pasiones y la necesidad de recuperar lo perdido, perdonar lo pasado y recomponer, junto con los medios, el alma de un país hace rato destrozado e indiferente ante tanto fútbol sin gloria y telenovelas sin compromiso social. El proyecto aquí planteado no garantizaría ganancias millonarias, ventas a otros mercados ni audiencias masivas, pero sí podría sacar lágrimas de reconciliación, estrategias de reparación, ambientes de paz y la construcción de una memoria histórica que se llene de orgullo ante la valentía de tantas mujeres, así como lo hace ante un gol de la Selección.

5 En Colombia se conoce como Ley Seca la restricción que limita o prohíbe el expendio y consumo de bebidas alcohólicas en días especiales (por ejemplo, de elecciones públicas), o en medio de eventos políticos o deportivos que despierten rivalidades profundas. Su principal razón de ser es evitar disturbios, o que estos se agraven cuando parte de la población participante se encuentra bajo influencia del alcohol.

Se espera que la propuesta siga en construcción y que contribuya a la creación de audiencias exigentes, que motiven a llevar a la pantalla estos relatos con miras a la reconciliación.

Referencias

- Bourdieu, P. (2005). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Charles, M. (1996). El espejo de Venus: una mirada a la investigación sobre mujeres y medios de comunicación. *Signo y Pensamiento*, (28). Recuperado de <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/signoypensamiento/article/view/3075/2353>
- Comunidad Zoom. (S. F.). Georges Polti: 36 situaciones dramáticas. *El guion de cine*. Recuperado de <http://elguiondecine.blogspot.com/2008/10/georges-polti-36-situaciones-dramaticas.html>
- Del Moral Pérez, M. E. (2000). Los nuevos modelos de mujer y de hombre a través de la publicidad. *Comunicar*, (14), 208-214. Recuperado de <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=278233>
- Díaz, L. (2010). *La memoria histórica*. Recuperado de <http://www.sociedadelainformacion.com/19/memoriahistorica.pdf>
- Echeburúa, E. y Redondo, S. (2010). *¿Por qué víctima es femenino y agresor es masculino?* Madrid: Pirámide.
- Huergo, J. (2006). La relevancia formativa de las pantallas. [PDF] *Comunicar*, 15(30). Recuperado de <https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=30&articulo=30-2008-12>
- Martin-Barbero, J. (1989). *De los medios a las mediaciones*. México, D. F.: Gustavo Gili.
- Martin Barbero, J. (1992). *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Mazzioti, N. (2006). *Telenovela, industria y prácticas sociales*. Bogotá: Norma.
- Montealegre, D., Bautista, A., Castaño, A., Betancur, N. y Jaramillo, A. (2010). *Verdad, justicia y reparación. Una deuda pendiente con las mujeres víctimas de las violencias*. Bogotá: Ruta Pacífica de las Mujeres.
- Muriel, J. (2011). "Taller. La Teoría de Gozzi y las 36 situaciones dramáticas (I)". *Rincones del autor*. Recuperado de <http://elautor.blogspot.com.co/2011/11/taller-la-teoria-de-gozzi-y-las-36.html>

- Orozco, G. (1999). Televidencia y mediaciones. La construcción de estrategias por la audiencia. En G. Sunkel, *El consumo cultural en América Latina*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- Orozco, G. (2001). *Televisión, audiencias y educación*. Buenos Aires: Norma.
- Orozco, G. (2002). *Historias de la televisión en América Latina*. Barcelona: Gedisa.
- Rincón, O. (Julio-agosto de 2009). Narcoestética y narcocultura en narcolombia. *Nueva Sociedad*, (222). Recuperado de http://www.nuso.org/upload/articulos/3627_1.pdf
- Rincón, O. (2011). Colombianidades de telenovelas. *Cátedra de Artes*, (10), 37-52.
- Romero, W. (2013). *Construcción de la imagen de mujer a partir de una telenovela sicaresca por parte de una audiencia juvenil* (tesis inédita de maestría). Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia.
- Suárez, J. (2010). Adicciones y adaptaciones. Cine, literatura y violencia en Colombia. *Romance Quaterly*, 57(4), 300-312. DOI: 10.1080/08831157.2010.496348
- Zapata, M. y Ospina, C. (2005). Cincuenta años de la televisión en Colombia. Una era que termina. Un recorrido historiográfico. *Historia Crítica*, (28), 105-126. Recuperado de <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/310/index.php?id=310>
- Wolff, M. (1994). *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Buenos Aires: Paidós.

