



EL MELODRAMA COMO EDUCADOR SENTIMENTAL EN LOS CONTENIDOS TELEVISIVOS: EL CASO DE LA TELENVELA MEXICANA

Cynthia Pech Salvador

cpech_2000@yahoo.com

Universidad Autónoma de la Ciudad de México

Resumen

El punto de partida de la investigación de la cual daré cuenta aquí, es que la telenovela es continuadora del melodrama cinematográfico que gestó su mediatización en las producciones del llamado cine de oro mexicano (años cincuenta del siglo pasado) y que la telenovela, hoy, en pleno siglo XXI, aún sigue reproduciendo y por ello, perpetuando. El melodrama al que me refiero, no sólo reprodujo los roles de género y naturalizó las relaciones entre hombres y mujeres de acuerdo a una lógica heterosexualizada y patriarcal, sino que, lo más importante, configuró una sensibilidad basada en componentes judeo-cristianos y violencia simbólica que las mujeres representadas en y por ese cine básicamente personificaron y que la telenovela sigue reiterando así como también, sigue contribuyendo a la reproducción de valores que naturalizan, la más de las veces, una violencia tan estructural como “banal”. Sin duda, a partir de ese cine y de las telenovelas, muchas generaciones de hombres y mujeres hemos aprendido los códigos del «machismo invisible» (Castañeda).

Palabras clave: *Género, Comunicación, Melodrama, Telenovela, Estética.*



EL MELODRAMA COMO EDUCADOR SENTIMENTAL EN LOS CONTENIDOS TELEVISIVOS: EL CASO DE LA TELENVELA MEXICANA

Cynthia Pech Salvador

cpech_2000@yahoo.com

Presentación

En esta presentación me interesa apuntar algunas cuestiones en torno al papel que las telenovelas tienen como educadoras sentimentales y reproductoras de los roles y estereotipos de género. Para ello, plantearé la línea teórica y metodológica que guía la investigación y proporcionaré algunos de los resultados –del análisis- obtenidos del seguimiento que hice de la telenovela *Lo que la vida me robó*, con la intención de que sirvan para comprobar la hipótesis central de la investigación y que es la vigencia del melodrama telenovelerero en la educación sentimental de los/las mexicanos/as y cómo es que en ella perviven la reproducción de los valores tradicionales, es decir, de un “machismo invisible” (Castañeda, 2001). Mi interés en el tema deriva de la necesidad por subrayar que pese a la era de la tecnología que estamos viviendo, en donde el internet y las denominadas redes sociales digitales juegan un papel preponderante para contrarrestar la representación y reproducción de los roles y estereotipos de género tradicionales, en nuestro país, la telenovela sigue operando como catalizador de valores que resultan pasados de moda pero que no lo son -en tanto que siguen reproduciéndose-. Cabe señalar que lo expuesto en esta ponencia se inscribe dentro del proyecto “Violencia de género, mediaciones comunicativas y narrativas artísticas”, el cual vengo desarrollando desde 2010 y presentando algunos de los avances en distintos foros académicos.



Si bien en este trabajo me centro específicamente en la telenovela, cabe advertir que no es un estudio exhaustivo, sino apenas descriptivo del tema y por ello, me basaré, de manera general, en una telenovela que funge como representativa de las producciones implicadas en actualizar la vigencia del melodrama como educador sentimental de los/las mexicanos(as) y que además, me parece, es referencia obligada de la telenovela clásica en donde los valores tradicionales terminan predominando.

1. El melodrama como educador sentimental y la telenovela mexicana

En una entrevista realizada para *Viendo cine, aprendiendo género*, un programa de televisión producido por la Coordinación de Universidad Abierta y Educación a Distancia (CUAED) y el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG)¹, y que realicé junto con Mária Millán en noviembre de 2005², Carlos Monsiváis declaró que el “melodrama cinematográfico ha sido el gran educador sentimental de los mexicanos”. Su afirmación soporta la premisa de que el melodrama cinematográfico, que derivó en la telenovela mexicana, contiene una ética del ser más allá de una moral adoctrinadora. En esta ética del ser es donde el carácter, si se quiere decir ontológico, del mexicano, se ha conformado y por ello, tiene ese grado de configuración identitaria que, a su vez, está en la base de la cultura (concebida machista y violenta).

El melodrama cinematográfico despliega ejemplos de la violencia sexual y física que el cine de la época de oro —los años 40 y 50 del siglo XX— impuso en el llamado cine de lágrimas, en el que, dicho sea de paso, se definieron los estereotipos, arquetipos y patrones valorativos a seguir y que una vez llegada la televisión, se trasladaron a las telenovelas, para perpetuarlos y promoverlos. Los cuerpos violentos y

¹ Ambas instancias pertenecientes a la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

² Este programa fue transmitido el 4 de diciembre de 2005 en el Canal 22 de televisión abierta.



violentados representados en ambas narrativas, se contrajeron, poco a poco, en la estética que perdía su gradación dentro de los parámetros del canon de la belleza y que viraba, de repente, hacia una estética más bien de lo feo. Así, nuestra educación sentimental se construyó a partir de valores que naturalizaron las vejaciones y las prácticas discriminatorias entre los sexos, parentales y las clases sociales. Los golpes, los sufrimientos y las injusticias fueron formando una sensibilidad de tonos violentos en donde aunque la víctima puede ser también el victimario, la realidad es que por regla general, la injusticia se impone a fuerza del poder... ¿Cómo olvidar la escena épica de las cachetadas que se propinan mutuamente Pedro Armendáriz y María Félix en *Enamorada* (1946), en un esfuerzo por demostrar quién manda? ¿Cómo olvidar el sufrimiento de Pedro Infante con ese padre tan maltratador que le tocó tener en *La oveja negra* (1949)?

Se puede pensar que no tiene sentido seguir hablando de melodrama cinematográfico en estos tiempos donde el arrebató tecnológico y la experimentación en otros temas más diversos, están a la orden del día. Sin embargo, creo que es pertinente seguir hablando de él por dos razones fundamentales: la primera, porque muchos de los patrones establecidos por él continúan vigentes en las telenovelas mexicanas que se objetivan en el modelo conocido como “el modelo televisa”, pues ha sido esta televisora la que se ha encargado de producir y reproducir los melodramas televisivos desde su inicio según los cánones de la tradición del melodrama clásico del cine de los años 40 y 50 y; la segunda razón es que el cine, como producto y práctica artística, fue el espacio en donde la teoría feminista desplegó su crítica a partir de tres notaciones: la invisibilidad de las mujeres en la práctica artística, la objetualización de la imagen de la mujer como deseo en masculino y la representación de la mujer desde la mirada masculina y de la que Laura Mulvey, en su clásico ensayo *Placer visual y cine narrativo*, de 1975, logra teorizar y, por cierto, trazar el camino que seguiría la teoría feminista en el campo del análisis de la representación de las mujeres en los medios.





Al melodrama cinematográfico se le puede considerar como un producto estético latinoamericano, es decir, un producto hecho a partir de formas específicas y valores morales determinados por la cultura heredada y conformada a partir de lo ibérico-católico. Fue conocido como cine de lágrimas porque era un cine que emocionaba y daba placer a través de las lágrimas, pero que al mismo tiempo, en esas lágrimas, buscaba una redención. Para Oroz:

Esta colocación moral de las lágrimas es característica en la producción de la cultura de masas y fue completamente desarrollada por la industria cinematográfica de América Latina en las décadas de los años 30, 40 y 50. El melodrama fue –según Aristóteles–, el género que condujo al llanto, inspirando la piedad y el temor necesarios para actuar como legítima catarsis de tales emociones (1995:17)

Señala Oroz que moral y catarsis constituyen la articulación esencial del melodrama cinematográfico latinoamericano, el producto más popular de la cultura de masas de esos años. Paradójicamente a su aceptación popular, el melodrama fue el género más repudiado por la crítica y los públicos eruditos, pues pensaban que estas películas no se acercaban en nada a presentar los valores y categorías estéticas diferentes a las de la “sensiblería”. Por supuesto, el melodrama cinematográfico pretendía todo lo contrario a un cine otro, por ejemplo, al de autor, que se empezaría a hacer hacia la década de los años sesenta como respuesta a la situación social, por la forma establecida en la presencia imperialista, que se estaba dando en muchos de los países de América Latina.

El melodrama cinematográfico aquí especificado, se refiere a un cine de ficción, es decir,

El que tiene un argumento imaginado, que puede o no basarse en un hecho real y es representado por actores. Un filme organiza las





imágenes que lo constituyen con la edición, la música, los movimientos de cámara, los encuadres y, por supuesto, la historia que narra. La intención de las películas de ficción de corte clásico ha sido la de distraer, divertir, así sea, como el melodrama, provocando el llanto, pero al realizar esta tarea, las películas contribuyen a la configuración de una sociedad, pues transmite ideas y prácticas sociales, actitudes y conceptos que, en el proceso de recepción, se transforman y/o refuerzan. Marc Ferro observa al cine como agente y síntoma de la historia. (Tuñón, 1998: 35)

El melodrama tiene su continuación y continuidad en las telenovelas latinoamericanas, pero en el caso de México, son las producciones de Televisa las que lo perpetúan no sólo en las telenovelas, sino en los *reality shows*, como el de Laura Bozo, y en otros formatos de ficción como las series *La rosa de Guadalupe*, por ejemplo, encargadas no sólo de reproducir valores, sino reproducir la violencia incluso con estos programas moralizantes y de “milagros de ficción” (Orozco, et al. 2011). Lo preocupante es que la violencia en la televisión no sólo la muestran los noticieros, sino las producciones que justo, bajo el manejo melodramático, no la problematizan, sino que la naturalizan. Es así como la telenovela es un formato que sirve para representar a la mujer y reproducir roles y estereotipos de género.

Algunas de las características del melodrama vigentes en las telenovelas son, retomando a Tuñón (1998):

- Las historias que se presentan contienen a la vez la transgresión y el castigo (por ello moralizantes);
- Existe el manejo de núcleos de conflicto, es decir, la catarsis (instante de perplejidad en el espectador que posibilita la proyección o identificación);



- Su discurso guarda una fuerte relación con la mujer que conlleva, a su vez, a la descalificación sexual del género;
- El destino final está marcado por el azar;
- En todo desenlace triunfa el bien sobre el mal y el amor lo puede todo

Es un hecho que “la televisión reproduce las nociones preestablecidas de género”; desde allí se refuerzan constantemente estereotipos sexistas, machistas, racistas y clasistas” (Herrero, 2013: 2) Sin duda, la televisión es una herramienta pedagógica, un medio por el cual se enseña y se aprende, así que no hay una intencionalidad inocente en lo que se muestra para verse. Por tal, “la televisión utiliza metanarrativas visuales y recursos expresivos para presentar a las mujeres según los cánones de la ideología androcéntrica, asociándola a roles, juicios de valor, concepciones y teorías que naturalizan la subordinación de las mujeres y lo considerado femenino” (Herrero, 2013: 2)

2. *Lo que la vida me robó*, un ejemplo actual de educadora sentimental y reproductora de estereotipos y roles de género: las mujeres

Telenovela producida por Angelli Nesma, estrenada el 28 de octubre de 2013 en el canal 2 de Televisa y en el horario estelar de las 21:30 horas. Los dos últimos dos capítulos se transmitieron el domingo 27 de julio de 2014, en el horario estelar de las 20:00 a las 22:00 horas, por ese mismo canal. Según los datos de IBOPE³, la telenovela, desde su inicio,

³ El **Grupo IBOPE** (*Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística*) es una multinacional brasileña de capital privado y la más grande empresa de investigación de mercados en Latinoamérica. Desde 1942 ofrece informaciones y estudios de medios, opinión pública, intención de voto, consumo, marca, comportamiento y mercado. IBOPE es una palabra definida en el diccionario en Brasil y un sinónimo de búsqueda, audiencia y prestigio. Es la única empresa latinoamericana que aparece en el ranking de EE.UU. de las 25



se mantuvo en el gusto del público aceptable, es decir, el rating osciló entre el 26,1 y 27,4⁴.

La trama de amor se centra en tres personajes principales: Angelique Boyer (Montserrat Mendoza); Sebastián Rulli (Alejandro Almonte) y Luis Roberto Guzmán (José Luis Álvarez). La historia se desarrolla en Aguazul,

un pueblo pintoresco donde vive Montserrat, quien se ha convertido en la solución a los problemas económicos de su familia, pues su madre le ha elegido al esposo ideal, Sebastián de Icaza, hijo de una familia influyente; sin embargo ella no está dispuesta a casarse con un hombre por conveniencia.

José Luis, por su parte, siente que su noviazgo con Montserrat no va a ningún lado, ya que en el fondo, sabe que la familia Mendoza nunca lo va a aceptar, por no tener un futuro prometedor. Por otro lado, Alejandro, un joven peón trabajador se entera que su padre es Don Benjamín Almonte, un hombre cruel y poderoso.

Montserrat decide cancelar su compromiso con Sebastián, Graciela no piensa darse por vencida y comienza la búsqueda de otro prospecto

principales organizaciones mundiales de investigación (Honomichl Top 25 Global Research Organizations) y es la cuarta empresa brasileña con mayor presencia internacional, según el ranking de las Transnacionales Brasileñas de la Fundação Dom Cabral, la quinta mejor escuela de negocios del mundo, de acuerdo con Financial Times.

El Grupo IBOPE está compuesto por cuatro grandes empresas: IBOPE Media, IBOPE Inteligência, IBOPE Educação y IBOPE Ambiental, además de algunas asociaciones estratégicas. IBOPE Media es el responsable por la investigación de medios, inversión en publicidad y hábitos de consumo en 14 países de latinoamérica.

IBOPE Inteligência ofrece investigaciones de mercado, comportamiento, marca, opinión pública e internet. Además de Brasil, está presente en Argentina, Chile, México y Puerto Rico. (En <http://es.wikipedia.org/wiki/IBOPE>, Fecha de consulta: 14 septiembre 2014)

⁴ <http://foro.univision.com/t5/Comunidad-de-Telenovelas/Ratings-Mexico-OFICIALES-NIELSEN-IBOPE-5-06-LA/td-p/501856892> Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2014.



para su hija, es cuando se entera que aquel peón de nombre Alejandro, es el heredero de Don Benjamín.

Graciela en su desesperación, le pide a Alejandro su ayuda financiera, él acepta apoyarla con la condición de que le permita cortejar a Montserrat, ésta acepta haciéndole jurar que ella no debe enterarse del trato.

Graciela y su hijo Dimitrio le hacen creer a Montserrat que José Luis es un asesino, las autoridades lo culpan de un asesinato que no cometió, es detenido y encerrado. Por eso ella acepta casarse con Alejandro justo cuando José Luis reaparece para comprobarle la verdad sobre la injusticia que sufrió y que realmente la ama. (En el sitio oficial de *Lo que la vida me robó*: <http://www.televisa.com/telenovelas/lo-que-la-vida-me-robo/> fecha de consulta: 10 de agosto de 2014)

El rating de la telenovela condicionó que esta se alargara y que lo que en pocos capítulos podría resolverse, diera varias vueltas y utilizara la reiteración sobre el destino de los protagonistas que, sin duda, fue marcado por el azar, una condición fundamental del melodrama, ya que el azar queda fuera del control de quien queda a la suerte de la buena o mala fortuna, según su destino... Sin embargo, más allá de las formas implícitas en el desarrollo de la trama, de la historia, lo que es notorio para este trabajo, es la manera del cómo se dice y cuáles son las narrativas audiovisuales que se utilizan para reforzar los estereotipos y reproducir los roles de género. Por ejemplo, es de llamar la atención que no sólo en esta telenovela, sino en una gran mayoría de las telenovelas que están al aire hoy en día en el canal 2 de Televisa, las protagonistas obedecen al canon eurocéntrico que perfila mujeres blancas, para nada indígenas y que se ajusten a los patrones de belleza de “bonitas” y “jóvenes”. En el caso de *Lo que la vida nos robó*, el personaje de Montserrat cumple con esos parámetros y además, algo



que constantemente llamó mi atención, es que sólo por el hecho de ser bonita (rubia, delgada y joven), no tenía que hacer nada más para que los hombres se enamoraran de ella. Por ejemplo, durante la telenovela, en los momentos en que ella se encuentra sola, sin gente a su alrededor, ella lo único que hace es estar sentada, cavilando sobre “el amor y desamor” y sus sufrimientos al respecto. Jamás la vemos leyendo, por ejemplo, o haciendo alguna actividad que le impida estar siempre bien arreglada, perfectamente maquillada y con la falda bien planchada. Las mujeres indígenas, aparecen como parte de la servidumbre y como debe de ser, con ello se reproduce el clasismo que en América Latina es el racismo por excelencia. Además, otro elemento implicado en esta representación del estereotipo de la mujer mexicana, es la hipersexualización de las mujeres presentadas y que además, contradictoriamente, están dispuestas al deseo de los hombres y no al deseo propio ya que éste se subyuga al amor. Así, el modelo de la mujer representado en esta telenovela, está construido por estereotipos de mujeres que muestran sus atributos sexuales y sobre todo, que utilizan esos atributos como estrategias de socialización y reivindicación. La televisión, sin duda, crea cultura visual y por ello, naturaliza estos estereotipos como los comunes y los idealmente alcanzables. No en vano en México se consumen millones de tintes de color rubio, o las campañas de “embellecimiento” también repunten el rating.

Por supuesto, esto no es una cuestión que sólo opera hoy en día, es y ha sido el patrón que trató de romper el cine y la tradición propuesta por los posrevolucionarios en aras de construir la identidad mexicana con base en el ideal de la raza cósmica (José Vasconcelos), es decir, el mestizaje, pero que no lo logró porque, desde mi perspectiva, las mujeres representadas en ese cine no eran propiamente las mujeres indígenas prototipo, sino mujeres espectaculares que crearon en el imaginario colectivo una belleza a lo María Félix o Dolores del Río, y en los varones, a un Pedro Armendáriz, personificaciones de una identidad mestiza idealizada.





El ideal de la mujer mexicana se ha construido sobre la base de la blancura étnica que aspira siempre a una “ética de la blanquitud” (Echeverría, 2007), es decir:

Se parte de un modelo de mujer que no es el único, pero es el que predomina y se presenta generalmente en la cultura visual. Un modelo de mujer occidental y blanca que ha sido exportado a otras culturas a través de los medios: cine, arte, televisión, etc., dentro de un sistema dominante androcéntrico y occidental, que inventó un único canon de belleza y un modelo a seguir de forma casi absoluta, suprimiendo a otras identidades femeninas y eliminando las subjetividades. Estos discursos construyen, reproducen, refuerzan y reelaboran continuamente a la «mujer» sobre la base de los arquetipos tradicionales y muy pocas veces dejan entrar en el guión otro tipo de mujeres, es decir, a las mujeres reales. (Herrero, 2013: 7)

Y como una cuestión que hay que tomar en cuenta, las mujeres reales, de rasgos y características más mexicanas, indígenas o mestizas, sólo aparecen en los llamados *reality shows*, o bien, en papeles de trabajadoras domésticas o estereotipos que reproducen un racismo y clasismo naturalizado que, por supuesto, no está en el foco de las telenovelas como prototipo-estereotipo de la mujer ideal.

En el caso de *Lo que la vida me robó*, la madre de Alejandro Almonte, el galán de la telenovela, es una campesina que sufrió una violación por parte del “patrón” y de cuyo abuso nace el protagonista que hereda los rasgos “blancos” y de buen mozo, del padre y no de la madre que, por supuesto, lo distinguirán de los demás peones de la Hacienda. Rosario, la madre, es la personificación de la abnegación y el sufrimiento que, pese al destino trágico que ha tenido, pues ha pasado 30 años encarcelada por un crimen que no cometió, decide en primer momento no revelarle a Alejandro que es su madre pues siente vergüenza de ser una campesina casi indígena, que “no merece” ser



su madre. Sin embargo, Alejandro, que ha heredado sólo de su madre el corazón noble, terminará aceptando a Rosario como su madre sin chistar. Obviamente, la mujer casi indígena que se supone es Rosario, terminará siendo asimilada por el entorno occidentalizado en el que se desarrolla la historia de la telenovela y al poco tiempo, su pasado, que debe ser olvidado, ya no será recordado. Pero en la historia esta otra madre, antagonista de la madre buena, y es el personificado por Daniela Castro, quien ajustándose al patrón de la mujer fatal, es capaz de todo por conseguir lo que sea y llegar hasta donde su inteligencia más bien pragmática, se lo permita. Su destino final, por supuesto, será el castigo y la autoexclusión de la vida de sus hijos: Montserrat y Dimitrio.

Los protagonistas de esta telenovela pasan por una serie de vicisitudes que son afrontadas con pocos elementos reales y donde el amor lo puede todo. La moraleja aleccionadora, como en todos los melodramas, es que las mujeres buenas –blancas y bonitas- terminan venciendo a sus contrincantes, las malas, que son morenas y no tan buenas. En el caso de la antagonista de la protagonista principal, María Zamudio, protagonizada por Grettell Valdez, es una mujer de origen humilde y con un gran resentimiento de clase que se muestra en la serie de maldades que le hace a Montserrat durante la competencia para conseguir el amor de Alejandro.

Cierre

Sin duda lo hasta aquí expuesto sólo muestra una aproximación a la temática de fondo y que es, como lo dije, el papel de las telenovelas y sus melodramas como educadoras sentimentales de los mexicanos y las mexicanas, y la manera en que operan con sus narrativas audiovisuales en la perpetuación de una cultura machista y misógina a partir de los estereotipos de género. Sin embargo, quiero hacer notar que en una parte de esta investigación en específico, se realizaron algunas entrevistas semi-dirigidas que apuntan a mostrar de qué manera el público, tanto mujeres como hombres, reciben los





valores que las telenovelas muestran en su propia educación sentimental. Pese al esfuerzo por disponer de datos empíricos de esta fase de la investigación, en este trabajo no ha sido posible incluirlos por el factor tiempo.

Dichos datos se esperan que comprueben la forma en que el melodrama telenovelerero opera en la construcción de sus relaciones afectivas y amicales, y sobre todo, en su manera de sentir en el plano de las emociones. Asimismo, se espera que arrojen información sobre las identificaciones/no identificaciones en las representaciones que sobre los roles de mujeres y hombres se exponen en ellas.

Una tarea pendiente será la de que en una futura investigación puedan incluirse como elementos fundamentales de los argumentos que esgriman la necesidad de una reeducación sentimental de futuras generaciones sin la sensiblería que oculta de fondo el melodrama telenovelerero.

No obstante, me parece que lo propuesto al inicio de este trabajo se ha cumplido ya que en la medida de lo posible he apuntalado algunos de los elementos que argumentan la necesidad de seguir estudiando la vigencia que el melodrama, en su versión telenovela, tiene en/para la sensibilidad de los/las mexicanas(os). Y apuntar la urgencia de que la transversalidad de género como parte de las políticas públicas, se hagan cumplir y se haga un seguimiento serio y de cerca en la observancia de los principios fundamentales que regulen a las televisoras y no sólo eso, sino que pueda entenderse que pese a contradicciones sobre el tema, la televisión es y sigue siendo un medio de comunicación que educa. Apostemos por nuevas formas y contenidos para deseducar.





Fuentes:

CASTAÑEDA, Marina (2001), *El machismo invisible*. México: Grijalbo.

ECHVERRÍA, Bolívar (2007), “Imágenes de la blanquitud”, en Diego Lizarazo et al. *Sociedades icónicas*, México: Siglo XXI, pp. 15-32.

OROZ, Silvia (1995), *El cine de lágrimas de América Latina*. México: UNAM

OROZCO; Guillermo, et al. (2011), “México: «Mexicanos al grito de guerra...» También en la ficción”, en Guillermo Orozco y Maria Immacolata Vassallo, *Obitel 2011: Calidad de la ficción televisiva participación trasnmediática de las audiencias*. Brasil: Editorial Globo, S.A., pp. 400-438.

PECH, Cynthia (2013), “Arte y Violencia: Apuntes en torno a una estética de lo peor y sus derivas en el arte activismo”, en Marta Rizo y Vivian Romeu (Coords.) *Comunicación, cultura y violencia*. España: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 45-58.

PECH, Cynthia (2013), “Mediatización/contramediatización de la violencia de género”, en Salvador Cruz (Coord.) *Vida, Muerte y resistencia en Ciudad Juárez. Una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*. México: Colegio de la Frontera Norte-Juan Pablos Editores, pp. 281-299.

TUÑÓN, Julia (1998), *Mujeres de luz y sombra*. México: COLMEX-IMCINE.

Consulta en Internet:

HERRERO, Ana María (2013), “La representación de la mujer en la televisión mexicana”, en *Cuadrivio*, México, diciembre. <http://cuadrivio.net/2013/12/la-representacion-de-la-mujer-en-la-televison-mexicana>

Sobre rating de la telenovela *Lo que la vida me robó*:

<http://foro.univision.com/t5/Comunidad-de-Telenovelas/Ratings-Mexico-OFICIALES-NIELSEN-IBOPE-5-06-LA/td-p/501856892>

Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2014.

