Paternidades en Telenovelas de Telefe: Continuidades y Estereotipos de género entre “¡Grande, Pá!” y “100 días para enamorarse”

FRANCISCO MUÑOZ

Fatherhood in Telefe Telenovelas: Continuities and Gender Stereotypes between “¡Grande, Pá!” and “100 días para enamorarse”

Francisco Muñoz. Licenciado en Comunicación Social (FCC-UNC) Adscripto en Programa de Investigación: “Estudios sobre Cultura Pop. Formas locales, diseños globales y semióticas de lo popular” (CEA-UNC). Argentina fmunoz@mi.unc.edu.ar

Como citar: Muñoz, F. (2025). Paternidades en Telenovelas de Telefe: Continuidades y Estereotipos de género entre “¡Grande, Pá!” y “100 días para enamorarse”. Revista Argentina De Comunicación, 13(16), 116-143.

CC BY NC SA

Fecha de Recepción: 30/06/2025 - Fecha de aprobación: 22/08/2025

Resumen

Este artículo analiza las continuidades narrativas y audiovisuales sobre las paternidades a partir de dos casos de estudio, ¡Grande, *Pá!* (1991-1994) y *Cien días para enamorarse* (2018), desde la perspectiva de los Estudios Culturales y los Estudios de Género y Masculinidades. El objetivo fue observar si han habido cambios en las formas y modos de construir los personajes de padres entre las telenovelas teniendo en cuenta sus diferentes períodos históricos de emisión. Para este trabajo se realizó visionado de los programas televisivos y se seleccionaron escenas características de los personajes interpretados por los padres. Existen una serie de continuidades de ciertas prácticas dominantes en estas ficciones audiovisuales (una de la década del 90 y otra del 2018) en las formas y modos de construir las paternidades. Entre los principales hallazgos se destaca que los padres son emparentados con tres estereotipos de género: la preferencia de clase social por las profesiones y la galantería masculina, la incapacidad en las actividades domésticas y la demostración de la autoridad paterna mediante el uso de algún tipo de violencia. Este artículo brinda información sobre cómo los productos culturales audiovisuales de la televisión continúan construyendo la paternidad en las telenovelas en base a estereotipos y busca generar conocimiento sobre los roles paternos y su incidencia en las narrativas de ficción audiovisual televisivas.

Palabras clave: paternidad, telenovelas, lo dominante, estereotipos de género, televisión argentina

Abstract

This article analyzes the narrative and audiovisual continuities regarding fatherhood based on two case studies, ¡Grande, Pá! (1991-1994) and Cien días para enamorarse (One Hundred Days to Fall in Love) (2018), from the perspective of Cultural Studies and Gender and Masculinity Studies. The objective was to observe whether there have been changes in the forms and modes of constructing father characters between telenovelas, taking into account their different historical broadcast periods. For this study, the television programs were viewed, and characteristic scenes of the characters played by fathers were selected. There are a series of continuities of certain dominant practices in these audiovisual fictions (one from the 1990s and another from 2018) in the forms and modes of constructing fatherhood. Among the main findings, it is highlighted that fathers are associated with three gender stereotypes: social class preference for professions and masculine gallantry, incompetence in domestic tasks, and the demonstration of paternal authority through the use of some form of violence. This article provides information on how audiovisual cultural products on television continue to construct fatherhood in telenovelas based on stereotypes and seeks to generate knowledge about paternal roles and their impact on audiovisual fiction narratives on television.

Keywords: fatherhood, telenovela, the dominant, gender stereotypes, Argentine television

Paternidade nas novelas da Telefe: continuidades e estereótipos de gênero entre “Grande, Pá!” e “100 Dias para Enamorarse”

Abstract

Este artigo analisa as continuidades narrativas e audiovisuais em torno da paternidade a partir de dois estudos de caso, ¡Grande, Pá! (1991-1994) e Cien días para enamorarse (Cem Dias para Apaixonar-se) (2018), sob a perspectiva dos Estudos Culturais e dos Estudos de Gênero e Masculinidade. O objetivo foi observar se houve mudanças nas formas e modos de construção da figura paterna entre as telenovelas, considerando seus diferentes períodos históricos de exibição. Para este estudo, foram assistidos os programas de televisão e selecionadas cenas características das personagens interpretadas pelos pais. Há uma série de continuidades de certas práticas dominantes nessas ficções audiovisuais (uma da década de 1990 e outra de 2018) nas formas e modos de construção da paternidade. Entre os principais achados, destaca-se que os pais estão associados a três estereótipos de gênero: preferência de classe social por profissões e galanteria masculina, incompetência em tarefas domésticas e demonstração de autoridade paterna por meio do uso de alguma forma de violência. Este artigo apresenta informações sobre como os produtos culturais audiovisuais na televisão continuam a construir a paternidade em novelas com base em estereótipos e busca gerar conhecimento sobre os papéis paternos e seu impacto nas narrativas de ficção audiovisual na televisão.

Palavras-chave: paternidade, novelas, o dominante, estereótipos de gênero, televisão argentina

Introducción

En el siguiente artículo se analizan las continuidades narrativas en los modos de construir las paternidades presentes en dos telenovelas argentinas de gran popularidad en audiencias pertenecientes al canal televisivo, Telefe: ¡Grande, *Pá!* emitida entre 1991 y 1994 y *Cien días para enamorarse*[1] del año 2018. Nuestra hipótesis orientadora es que existen una serie de continuidades de ciertas prácticas dominantes paternas en estas ficciones audiovisuales (una de la década del 90 y otra del 2018). A partir de la observación de capítulos de ambos programas nos interesa identificar las continuidades dominantes de las paternidades teniendo en cuenta los contextos históricos particulares de cada una de las telenovelas (década del 90 y 2018). Entre los objetivos específicos, se busca describir los momentos de participación paterna en actividades domésticas o de cuidado y, además, caracterizar los modos narrativos y audiovisuales en que son construidas las paternidades por parte de las dos producciones. En el caso de *¡Grande, Pá!*, analizamos un padre llamado Don Arturo interpretado por Arturo Puig y, en el caso de *Cien días para enamorarse*, un total de cuatro padres: Diego realizado por el actor Luciano Cáceres, Gastón interpretado por Juan Minujín, Coco representado por Pablo Rago y Gino ejecutado por Osvaldo Laport.

El fundamento de la elección de estas telenovelas radica en la construcción que realizan ambos programas sobre las paternidades permitiéndonos observar las prácticas de cuidado, la crianza de las/los hijas/hijos, la participación de los padres en distintas actividades y, por último, analizar si ha habido cambios entre las formas y modos de estos padres entre la telenovela realizada en la década del 90 y la emitida en el año 2018.

La selección de estas dos telenovelas argentinas tiene tres motivos particulares, por un lado, la gran popularidad de ambos programas en sus períodos históricos de emisión con altos números en rating. Sumado también a las premiaciones obtenidas[2] y

---

1 En el siguiente artículo utilizaremos para distinguir las telenovelas analizadas acrónimos. Para ¡Grande, Pá!, *GP* y para Cien Días para Enamorarse, *100 días*.

2 El programa televisivo, Cien días para enamorarse, fue ampliamente galardonado en los Premios Martín Fierro del año 2019 otorgado a ficciones y productos de la televisión argentina. En dicha entrega obtuvo: la máxima distinción de la premiación, el Martín Fierro de Oro, junto a las siguientes estatuillas; Mejor Ficción Diaria, Mejor Actriz Protagonista de Ficción Diaria para Carla Peterson, Mejor Actor Protagonista de Ficción Diaria para Juan Minujín, Mejor Actriz de Reparto para Maite Lanata, Mejor Autor/Libretista para Ernesto Korovsky, Silvina Frejdkes y Alejandro Quesada. También obtuvo distinciones de la Legislatura Porteña por ser la Mejor Ficción de Interés para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos.

las numerosas adaptaciones en otros países de Latinoamérica[3] de ambos programas.

La segunda razón de la elección es por la narrativa ficcional que poseen estas telenovelas. En ambos casos nos posibilitaron la identificación de modelos y tipos de paternidades. Esto se debe a que son programas con temática familiar donde, además, de las historias romántico-afectivas de los adultos, podemos analizar los vínculos padre-hija/o, o bien actividades donde los padres dan cuenta de acciones de crianza y cuidado con su familia.

El tercer motivo es la importante tradición que tienen las telenovelas o melodramas en Latinoamérica como región productora y exportadora de este tipo de programas televisivos (Mazziotti, 1991; M.V. Bourdieu, 2009). Además, de remitir a los cuantiosos estudios realizados en Latinoamérica con foco en los productos culturales realizados por la televisión como medio de comunicación que llega a grandes audiencias y es adoptado por la cultura popular (Martín Barbero, 1987).

Si bien en la década pasada, las telenovelas han sido desplazadas por el contenido audiovisual de las plataformas *on demand* (como *Netflix,* entre otras) y la televisión -a nivel nacional e internacional- apuesta por otros formatos para su programación como *reality shows*, entretenimiento o chimentos (Aprea y Kirchheimer, 2019).

El recorte temporal de las telenovelas nos remite a períodos históricos donde la televisión, durante la década del 90, gozó de un lugar privilegiado en audiencias entre los medios de comunicación. Este período, retomando a Bizberge (2021), se denominó *narrowcasting* y se caracterizó por la explosión de la televisión por cable y satelital. Mientras que, en 2018, nos encontramos con un ecosistema de medios digitalizado con nuevos actores y servicios. En este sentido, nos encontramos con un escenario que se presenta con dos modelos en el sector audiovisual televisivo. Por un lado, el *webcasting* surgido entre el 2000 y el 2005 y distinguido por la convergencia entre el audiovisual y el Internet (YouTube, entre otros). Y, por otro lado, por las plataformas de contenidos a demanda, también llamadas *Video On Demand* o *VoD*. Estos dos nuevos modelos audiovisuales cambiaron la centralidad de la parrilla televisiva por la elección individual del público del contenido que consume.

---

3 Ambas telenovelas tuvieron una destacada repercusión internacional. En el caso de "¡Grande, Pa!", fue retransmitida la lata argentina en algunos países latinoamericanos como Chile, Uruguay, Perú, Ecuador, Colombia y Paraguay. Y, además, se realizaron varias adaptaciones como "¡Grande, Pai!" en Brasil, "Super Pai" en Portugal y "Super Papá" en Colombia y Ecuador. En el caso de "Cien días para enamorarse" tuvo adaptaciones en tres países: en Chile, en Estados Unidos producida por Telemundo para el público hispanohablante con un pequeño cambio en el nombre original, "Cien días para enamorarnos". Y, por último, en México realizada por Televisa.

Por este motivo, consideramos que el análisis de las telenovelas de 1991 -primer año de emisión al aire de *Grande Pá*- y 2018 es adecuado porque nos permite identificar las continuidades en los sentidos y las construcciones narrativas de los productos culturales de ficción como las telenovelas que hasta hace poco tiempo se producían en el país y la región en grandes cantidades (Rivero, 2018). Y, además, porque entre estos dos momentos históricos la televisión y sus contenidos, en este caso programas de ficción familiar, ha tenido cambios en su interior y en su forma de distribuir y producir contenidos por lo que ante las transformaciones nos interesa poder observar las continuidades narrativas en la construcción de los padres.

A propósito de la producción de las ficciones por parte del canal televisivo Telefe es una característica a destacar porque el medio se enuncia desde el inicio al aire en 1989 como: "El canal de la familia". Incluso conserva el slogan tras varias adquisiciones por empresas extranjeras, como Telefónica -realizada en el año 1999- y Viacom-CBS (Paramount Global, multimedio, canal y plataforma de contenidos audiovisual) -en el año 2016-. Este tipo de telenovelas de temática familiar posibilitaron la pertinencia del análisis de padres ficcionales en uno de los medios de comunicación más importantes del país. Y, además, nos permitió observar cómo en dos períodos históricos distintos se construyen continuidades dominantes en narrativas, personajes, conversaciones y actividades; en las paternidades exhibidas en las pantallas.

Los estudios que, con anterioridad, tuvieron como temática el análisis de las telenovelas del presente artículo son: el libro *Pasión, heroísmo e identidades colectivas. Un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina* de María Victoria Bourdieu editado en el año 2009 y el artículo "La televisión que era de los argentinos" de Paulina Emanuelli publicado en 1998. Ambos trabajos mencionan en sus estudios históricos de la televisión y las telenovelas el lugar ocupado por *Grande Pá* como programa destacado de la programación de los años 90. En el caso de *100 días*, se encuentra la tesis final de grado llamada "Presentes: representaciones sociales de las identidades juveniles en una ficción televisiva" de Federico Gil García realizada en 2019, la misma se dispone a analizar la novedad narrativa de Juani, personaje que durante el programa realiza un proceso de transición de género a varón trans.

De esta manera, el artículo se organiza en los siguientes apartados. En primer lugar, se encuentra el marco teórico de estudio donde definimos la paternidad, sus principales definiciones y nos detendremos en los modelos de paternidad (tradicional e igualitario-participativo) para describir sus particularidades. En el próximo apartado, detallaremos la metodología, la técnica de análisis y el corpus que utilizamos para observar los padres de las telenovelas. A continuación, sumamos sinopsis de las historias narrativas

de las telenovelas y, además, imágenes ilustrativas de las familias y sus respectivas distribuciones familiares. Por último, están los resultados divididos en tres secciones que reúnen las continuidades entre *GP* y *100 días*, por un lado, los estereotipos asociados a algunos padres como mujeriego, exitosos, de buena posición económica. En segundo lugar, la participación en las actividades domésticas y la elaboración de comidas de los padres. Y, por último, las características del modelo tradicional de paternidad que tienen continuidad entre los padres de ambas telenovelas.

Paternidades, definiciones y modelos

Como afirma De Keijzer (2003), en lugar de hablar de la paternidad como una forma única de relación universal y predeterminada de padres con hijas/os, es más adecuado hablar de paternidades en plural porque hay diversas formas y modos de ejercer la paternidad. En este sentido, ¿Qué es la paternidad? ¿Cómo es definida? La paternidad, para Norma Fuller (2000), es un "campo de prácticas y significados culturales y sociales en torno a la reproducción, al vínculo que se establece o no con la progenie y al cuidado de los hijos" (p. 36).

A su vez, María Victoria Castilla (2018a) suma en relación a lo que Fuller llama los significados culturales y sociales una consideración sobre el ejercicio de la paternidad considerándola, por un lado, como "interpretaciones que los padres realizan de su paternidad, asentadas en un caudal de experiencias, normas, discursos e imaginarios determinados por el momento histórico" y, por otro lado, en relación a "los modelos que las sociedades forman de la paternidad y que se explican a partir de los sentidos y normativas morales atribuidos a los padres" (p. 116). De esta manera, tenemos en las paternidades tanto las interpretaciones personales de los padres como también los modelos que las sociedades definen.

En relación a los modelos de paternidad definidos por las sociedades contemporáneas capitalistas, podemos caracterizar dos grandes modelos. En primer lugar, el modelo de *padre tradicional* caracterizado por la asignación de la función proveedora y la distancia emocional del padre con su familia (Mander, 2004). Sumado a la provisión económica, elemento central en el modelo tradicional, De Keijzer (2003) agrega que el padre o patriarca tradicional hace uso y ejercicio completo de la autoridad en la familia sin participación en el cuidado de los/as hijos/as ni en las tareas domésticas.

Para Badinter (1993), el horizonte normativo moral como decía Castilla se distingue por un padre que debe ser serio, protector, proveedor, preñador, fuerte, que muestra y

ejerce su autoridad y que es distante y poco expresivo. En resumen, estas definiciones exponen los principales rasgos del modelo tradicional de paternidad, como explicamos anteriormente, vinculados tanto a prácticas, interpretaciones y modelos sociales asignados a los padres.

Los modelos más recientes de paternidades se diferencian del modelo tradicional, según Oiberman (1998), porque se caracterizan por la accesibilidad, la responsabilidad, la interacción, la participación en el cuidado, la limpieza y el orden del hogar y la elaboración de comidas. De esta manera, el padre ausente o autoritario del modelo tradicional pasamos al *padre democrático* (Olavarría, 2001) o *igualitario-participativo* (Bonino, 2003). Estos padres, define Castilla (2018a), se distinguen por establecer relaciones familiares basadas en la afectividad profunda, la democracia, la autonomía y la responsabilidad en realizar las tareas hogareñas, de crianza, educativas y afectivas en igualdad de condiciones que las madres.

Sin embargo, para Castilla (2018), estos padres definidos por Bonino y Olavarría prácticamente no existen y se manifiestan más en un plano discursivo idealizado que en las prácticas reales de las paternidades. Ninguno de estos modelos se presenta de forma total o completa, para Castilla (2018), "por lo general los padres viven las experiencias de sus paternidades en un entramado de continuidades y cambios" (p. 196).

En este punto, queremos destacar la relación dialéctica que existe entre el modelo tradicional de paternidad y los nuevos modos o formas de ejercer la paternidad. Por este motivo, debido a la diversidad de experiencias paternas y las particularidades de acuerdo a la generación, contexto de clase, cultura de los padres; Castilla (2018) señala que las paternidades se viven y experimentan como una superposición o coexistencia de modelos de paternidad que algunas veces retoma elementos, rasgos o características del modelo tradicional y en otros momentos puede remitir a una paternidad modelo más igualitario-participativo. Esto va a depender de las características particulares de cada padre como expusimos anteriormente.

Este posicionamiento de Castilla ante las paternidades nos lleva a definir el modo en el que pensaremos las paternidades más recientes, para la cual utilizaremos un concepto propio para el artículo, *paternidades alternantes*. Utilizamos esta noción en consonancia con lo argumentado por la autora hasta aquí y, además, para distanciarnos de los discursos popularizados en los últimos años que hablan de *nuevas* paternidades desconociendo de alguna manera el trabajo de alternancia, codependencia y correlación que existe entre los modelos de paternidad. Es por eso que consideramos más adecuado referirnos a una alternancia entre modelos antes que nuevas paternidades que referirían

a que se superaron o abandonaron el modelo tradicional, como pudimos argumentar existe en un plano idealizado. De esta manera, cuando hablemos de las modalidades actuales o alejadas del modelo tradicional nos referiremos con este concepto y con las definiciones aquí expresadas a los casos de padres que analizaremos en las telenovelas.

Cuestiones metodológicas

Este estudio es de carácter cualitativo. Retoma los conceptos teóricos del libro *Marxismo y Literatura* (1977) del autor, Raymond Williams. De esta manera, este trabajo se encuadra dentro de los estudios culturales y para el diseño de nuestra matriz de análisis, en relación con el análisis de los padres, retomamos el concepto de lo dominante correspondiente a una de las interrelaciones dinámicas que se manifiestan cuando pensamos en la cultura como un proceso total.

La dinámica interrelacional son las tensiones de cada uno de los elementos que forman parte de la cultura, los cuales se superponen y disputan entre sí la hegemonía cultural, es decir, "un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades" (Williams, 1997, p. 134). Y, además, tiene contacto con la tradición conocida como la fuerza activamente configurativa que selecciona una/s -o algunas- versión/es del pasado para reconectarla con el presente y ratificarlas en el proceso de definiciones e identificaciones culturales y sociales que se manifiestan en la cultura como proceso.

En este entramado de elementos culturales que buscan imponerse y se disputan un lugar en la cultura es que utilizamos para analizar las paternidades de las telenovelas el concepto de lo dominante de Williams en particular. Para respetar la extensión del artículo y, a modo de avance de investigación, exponemos únicamente lo dominante en este artículo. Sin embargo, en futuras instancias incluiremos los características residuales y emergentes de los casos analizados.

De esta manera, lo dominante es lo hegemónico de la cultura, es decir, aquello que ocupa un lugar legitimado en ella, pero tiene sus límites y presiones específicas -de lo residual y lo emergente-. Con ello nos referimos a los significados, prácticas, valores y relaciones que forman parte de la cultura dominante. En este sentido, es importante señalar que las telenovelas seleccionadas tienen una doble importancia no sólo por sus narrativas para identificar significados, prácticas y valores dominantes sobre las paternidades, sino, también por el espacio hegemónico que ocuparon estos dos programas en la cultura audiovisual de la televisión argentina a raíz de sus respectivos éxitos en rating durante sus emisiones particulares.

A partir de poner en foco lo dominante, es que observamos las construcciones narrativas de los padres en las telenovelas y analizamos aquellos elementos -culturales, sociales- que se presentan en ambos programas como parte de la cultura dominante. Con ello nos referimos a las prácticas, relaciones y significados que se mantienen legitimadas y aceptadas a nivel cultural por las dos telenovelas seleccionadas.

La técnica de recolección de datos es el visionado de capítulos y la transcripción de diálogos entre padres y otros personajes (hijas/os, amigos o pares masculinos, tías, abuelas, empleadas domésticas, parejas o esposas). Para encuadrar estos momentos audiovisuales donde se presentan los padres, utilizamos un elemento derivado del lenguaje formal del cine llamado escena. La escena es una unidad básica del texto audiovisual, es decir, una parte del guion audiovisual que se caracteriza por desarrollarse en un mismo espacio físico -living, comedor, bar, cocina, habitación- por lo que puede contener varios planos (ej.: varios planos medios cortos de personajes teniendo una conversación en el living) siempre realizados en la misma locación. A partir de las escenas reuniremos la información tanto de diálogos de la ficción como observaremos y describiremos aspectos visual-sonoros si el caso lo amerita (tipo de plano, utilización de recursos sonoros como música). La utilidad de la descripción de las escenas tiene dos razones, en primer lugar, porque a nivel visual podemos observar las imágenes y analizar gestos, miradas, proximidades o distanciamientos en el espacio entre personajes, a modo de ejemplo. En segundo lugar, porque no sólo nos interesa lo observable a nivel visual sino, también, lo hablado por los personajes atendiendo a elementos o palabras particulares de los diálogos, tonos de voz, música o sonidos que incidan en las escenas paternas y sus personajes. Con esta técnica de recolección de datos nos interesa la descripción detallada de estos diferentes aspectos particulares de las telenovelas, enmarcados en escenas, para poder realizar ejercicios interpretativos/reflexivos posteriores en relación a las modalidades y formas que tienen los personajes paternos con las prácticas de cuidado, crianza, acompañamiento de las/los hijas/os.

En el visionado se priorizaron las escenas de diálogo intrafamiliar, domésticas y de cuidado y crianza que tenían por protagonistas al padre y a sus hijos/as o, en su defecto, a algún familiar o par masculino. De esta manera, en el caso de *GP*, se observaron un total de 600 minutos (10 capítulos en total) de los cuales se recopilaron 23 escenas. En relación a *100 días*, fueron visualizados 2700 minutos (45 capítulos) y se recogieron un total de 12 escenas. La razón de la diferencia en la cantidad de capítulos analizados de las telenovelas se debe a las distintas narrativas de cada una de las ficciones. En *GP*, los capítulos están principalmente interesados en el seguimiento de la relación y experiencias que suceden entre Arturo y sus hijas. Por otro lado, 100 días se centra en la

amistad de las protagonistas de la telenovela, Laura y Antonia, y en las historias romántico-afectivas de los adultos. De esta manera, para *100 días* aumentamos el número de capítulos con la intención de recolectar mayor cantidad de escenas paternas o referidas a la paternidad.

El ordenamiento y clasificación de los capítulos observados se caracteriza, en primer lugar, por el número de capítulos aplicado por Telefe, medio que emitió los programas. En segundo lugar, mediante una sistematización propia que nos permite ordenar las escenas paternales de los capítulos observados a partir de frase característica de diálogos en una escena y así titular cada caso particular. De esta manera, en el caso que en un capítulo tengamos varias escenas de uno o varios padres, posean un título identificatorio particular que también sirva de comprensión y anticipatorio de por dónde se dirige el contenido del mismo.

Sinopsis de las telenovelas

Para la comprensión de las tramas narrativas de los programas, a continuación, brindamos las sinopsis de las historias de los personajes paternos y una breve introducción a los vínculos y hechos acontecidos en las telenovelas. Además, incluimos dos imágenes donde se muestra la distribución familiar y se destacan los padres que son analizados de cada programa.

En primer lugar, la historia de *GP* tiene como protagonista a Arturo. Él recientemente enviudó de la madre de sus tres hijas, Jose, Angie y Flor. Es un padre soltero que debe hacerse cargo del cuidado y la crianza. Pero, después de ver que no puede realizar las tareas domésticas, decide contratar una empleada doméstica, María. A su vez, la casa familiar es frecuentada por la Tía Norma, hermana de la madre de las hijas de Arturo. Ella supervisa y observa atentamente cómo están criando a sus sobrinas. Tiene una conflictiva relación con Arturo porque lo considera un mal padre por salir con muchas mujeres y vivir de noche. Un último personaje destacado en la telenovela es el Tío Teo que es amigo de la familia y tío adoptivo de las hijas de Arturo. Es el par masculino al cual Arturo consulta y pide consejos usualmente en el bar donde Teo trabaja.

El contexto histórico correspondiente a *GP* se caracteriza por insertarse en el primer período presidencial de Carlos Saúl Menem que se extendió desde 1989 a 1995. Este gobierno estuvo marcado por el envío al Congreso de un conjunto de leyes, destacamos la Ley de Reforma del Estado 23.696, que permitieron la privatización de los canales del Estado entre ellos el Canal 11 perteneciente a Telefe. Por otro lado, para Califano (2014),

se facilitaron las actividades a los empresarios de diferentes rubros, en especial, para la concentración y cambios de propiedad entre los medios de comunicación gráfica y audiovisuales facilitando la concentración mediática.

De este modo, una de las consecuencias ante la reforma gubernamental, según María Victoria Bourdieu (2014), se observa en la proliferación y éxito de tiras semanales como Amigos son los amigos (Telefe) de 1990, La Banda del Golden Rocket (Canal 13) y ¡Grande, Pá! (Telefe), ambas de 1991. El motivo del éxito de las tiras semanales era que estos programas eran priorizados por el modo y el tiempo que demoraba la producción de los mismo, lo que beneficiaba en la disminución de los costos económicos por cada capítulo y, además, permitía mayor espacio para la pauta publicitaria al estar en la grilla durante toda la semana. De alguna manera, este período tiene su impacto en la narrativa de *GP* en la correspondencia laboral de Arturo como empresario siendo un momento histórico caracterizado por numerosas políticas neoliberales y beneficios a las actividades empresariales nacionales e internacionales. Y, además, la década del 90 está representada en la telenovela por diferentes prejuicios, imaginarios y formas de ver el mundo provistos por los personajes que muestran algunos pensamientos o comentarios conservadores y patriarcales en los diálogos. Esto lo podremos observar en el análisis particular de *GP* realizados, a continuación, en la sección de resultados.

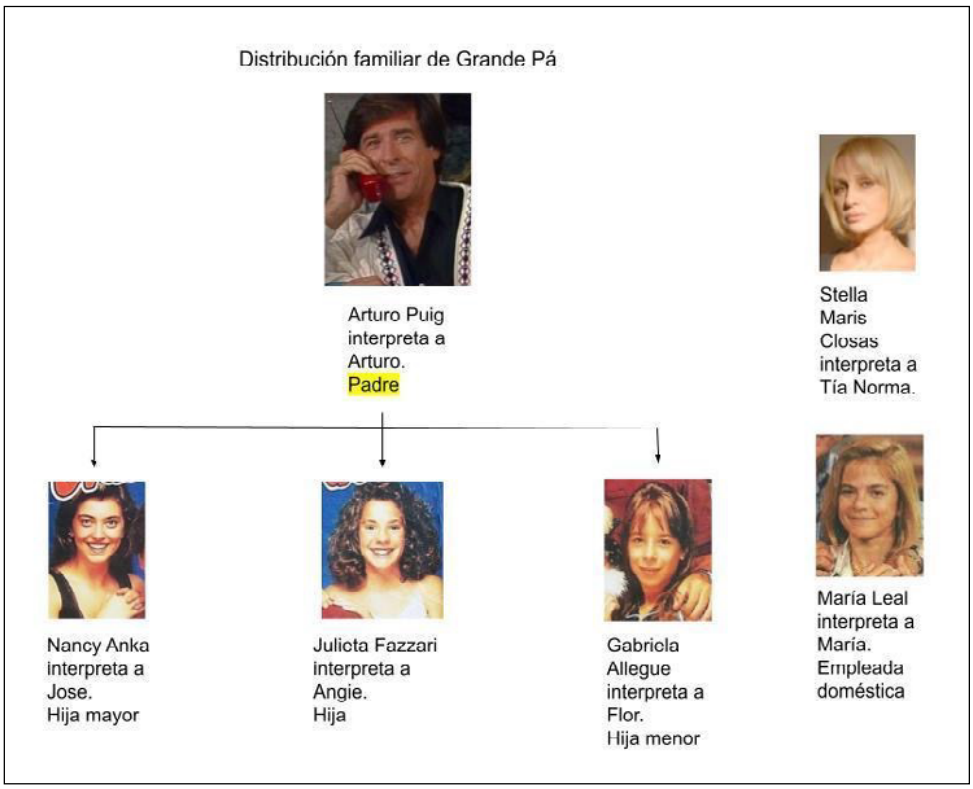


Figura 1 Distribución familiar de Grande Pá. (Fuente: Elaboración propia, 2024).

Por parte de *100 días*, la trama de la telenovela se centra en los personajes de Laura y Antonia porque son las protagonistas de la historia y su vínculo de amistad es el que dirige la narrativa. En el caso de Laura, ella está casada con Gastón y tienen dos hijos Rodri y Santi. Por el lado de Antonia está en pareja con Coco y criaron a Juani. Coco es el padre adoptivo -o del corazón- de Juani. Su padre biológico es Diego que volvió a Argentina luego de 15 años y descubrió en esta visita que tienen una hija con Antonia. Ella nunca le comunicó esta noticia por lo que su vínculo con la paternidad comienza con su llegada al país. Su hija, Juani, está pasando por un momento de cambio de identidad de género porque se autopercibe como varón, por lo que durante el desarrollo de la telenovela observamos la transición de género del personaje. Por último, Gino, es el padre de Antonia y abuelo de Juani, tiene dificultades para aceptar este cambio de género de su nieto a quien seguirá por un tiempo llamándolo como mujer.

Es importante señalar, en este sentido, el contexto histórico y social de Argentina previo y correspondiente al año 2018. En primer lugar, la década del 2010 se caracteriza por una gran movilización y participación política de dos colectivos, las agrupaciones feministas y el colectivo LGBTQ, quienes fueron protagonistas y partícipes de avances a nivel legal en derechos humanos y sexuales (Felitti, 2011, Tabbush et al., 2016). Las leyes, a las que nos referimos son la de Matrimonio Igualitario aprobada en el 2010 y la de Identidad de Género del año 2012. Unos años más tarde, debido a la divulgación *on-line* en redes sociales y la cobertura mediática de varios femicidios en el año 2015 se realizó la primera marcha del *Ni Una Menos* organizada por el movimiento de mujeres con un amplio apoyo público a nivel nacional (Cabral, P. y Acacio, J. A., 2016). Y, de algún modo, esta primera movilización impulsó las posteriores debates públicos y leyes que se discutieron en el Congreso. Una de ellas fue la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo en el año 2018 que no fue sancionada, pero que tuvo una notable relevancia y repercusión en la opinión pública social de la época (Felliti, K. y Prieto S., 2018). Por estos motivos, creemos que la inclusión de temáticas como la identidad de género, orientación sexual y transición de género en las historias de *100 días* pudo incluirse a la narrativa en este periodo histórico.

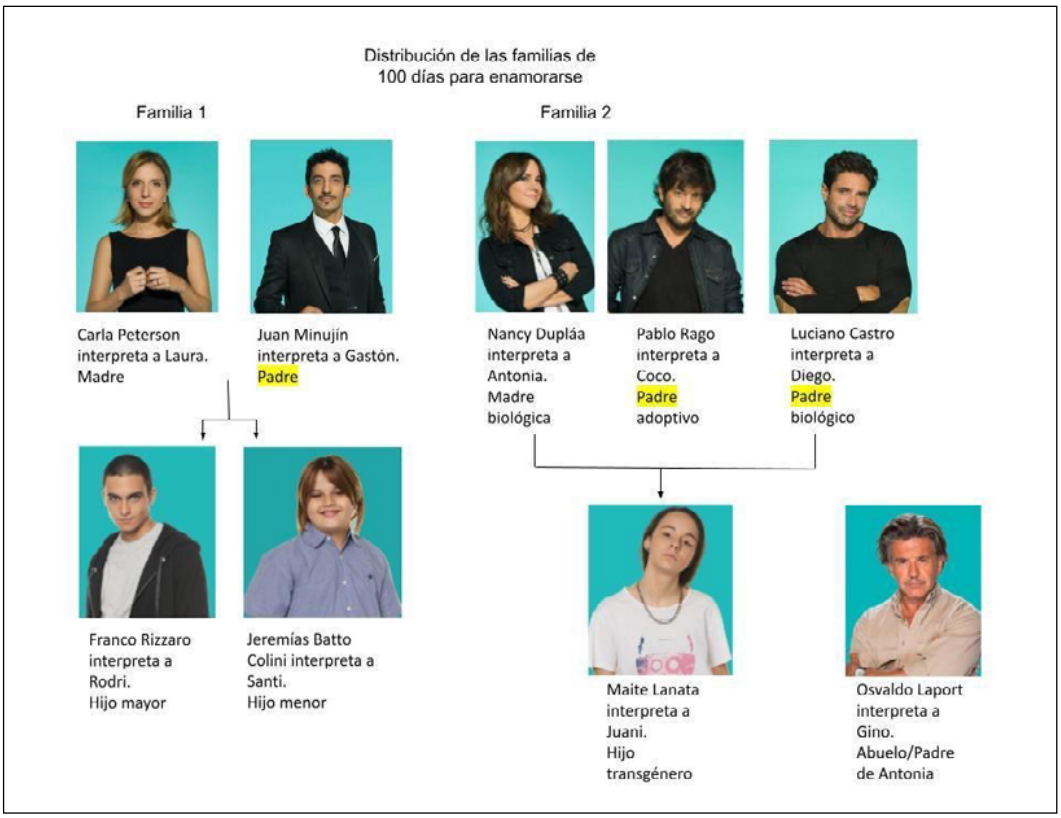


Figura 2 Distribución familiar de Cien días para enamorarse. (Fuente: Elaboración propia, 2024).

Clase social, trabajo y galantería masculina de los padres

A partir de la observación de las telenovelas y, además, de las descripciones realizadas por Telefe en su página oficial, Mi Telefe[4], sobre los padres de ambas ficciones nos encontramos con dos elementos que tienen una continuidad en los programas y se enmarcan dentro de la cultura dominante. En este sentido, entendemos por dominante a las formulaciones, caracterizaciones y modos de exponer los padres en relación a sus profesiones y sus vínculos afectivos-románticos.

En primer lugar, los trabajos con los que se vincula a los padres protagonistas de las historias se corresponden con empleos y profesiones investidos en las narrativas y en el imaginario social de las telenovelas como labores con determinado prestigio social y económico. De este modo, es que pensamos en las construcciones propias de los programas y sus guiones sobre las percepciones propias de las producciones sobre los

4 La página web oficial de Telefe tiene por nombre Mi Telefe y en ella podemos encontrar ambas telenovelas aquí analizadas. También, podemos observar en cada caso las descripciones utilizadas por el propio canal para describir a los padres. En este trabajo recuperamos estas caracterizaciones para el análisis. Link a la página: https://mitelefe.com/

trabajos realizados por los padres. En el caso de *GP*, Arturo es empresario de una industria textil de ropa interior femenina. La vestimenta que utiliza usualmente son trajes compuestos por pantalón de vestir, saco, camisa y corbata. Estas prendas de ropa dan a Arturo una apariencia de persona con cierta distinción de clase social particular. No sólo la indumentaria refuerza esta idea, sino que la casa donde habita con sus hijas, de dos plantas o pisos con habitaciones para cada miembro, el living, la cocina y los espacios comunes dan un estatus a Arturo y su familia. Esta forma de caracterizar los padres con ciertas profesiones tiene una continuidad en el caso de *100 días* donde está Gastón, abogado y viste trajes como Arturo. Utiliza una camioneta de automóvil y vive con su familia en el barrio porteño de Puerto Madero, preferido por la clase alta de la Ciudad de Buenos Aires y con uno de los costos de vida y de renta más elevados. Por último, Diego ejerce como médico ginecólogo de gran prestigio porque su personaje estuvo trabajando en el exterior. La vestimenta que utiliza fuera de su trabajo no es la vinculada a los padres descriptos anteriormente, sin embargo, no deja de tener una forma de vestirse distinguida, moderna y atractiva. La casa donde vive, también, posee amplios espacios, diseño minimalista e innovador, con dos pisos y espacio para un gimnasio. Por último, este personaje se moviliza con una motocicleta de grandes dimensiones.

Estas descripciones realizadas de los personajes las podemos relacionar con los textos escritos por Telefe en su página web donde, en el caso de Gastón y Diego de *100 días*, mencionan definen estos personajes y sus empleos como “exitosos” y “de buena posición económica”5 (Mi Telefe, 2023).

La contraposición es notoria cuando describimos el personaje de Coco como padre. De profesión músico, es caracterizado en la telenovela con una vestimenta juvenil y rockera, sus atuendos son remeras con nombres de bandas musicales, jeans, camisas a cuadros que lleva sin abotonar y zapatillas. Hay cierta construcción, por parte del programa, que lo representa como adolescente o como una persona desprejuiciada por su apariencia a diferencia de los anteriores padres. De esta manera, nos encontramos con un contraste y una preferencia de parte del canal y las productoras de los programas por la distinción diferencial entre los padres. Estos son indicios sobre las diferencias de clase, de empleos, de vestimentas que aquí quedan representados en estas descripciones realizadas por el canal como en la propia narrativa audiovisual. Se mantiene como dominante la construcción de padres que poseen trabajos de mejor salario y considerados exitosos, en lugar de otros empleos y eso lo podemos observar en la continuidad

5 Descripciones de personajes realizadas por el canal en su página web, Mi Telefe. En la misma se pueden las caracterizaciones de Diego, Gastón y Coco que mencionamos en el artículo. https://mitelefe.com/100-dias-para-enamorarse/personajes/

en padres como Arturo (personaje caracterizado en la década de 1990) y en Diego y Gastón (padres ficcionales del 2010). Sin embargo, un elemento que elegimos señalar sobre la paternidad de Coco, es que su caracterización diferenciada no impacta en su relación y acompañamiento que realiza como cuidador de Juani. En este sentido, su condición laboral no impide verlo como un padre responsable de sus tareas de cuidado y crianza como en la participación y compañía afectiva de su hijo cuando este necesita hablar. Si bien para este trabajo comentamos que no abordaremos aquellos aspectos emergentes de las paternidades, Coco se presenta en *100 días* como un ejemplo de la paternidad democrática o igualitaria-participativa donde la cercanía afectiva es una de sus características centrales de la misma.

Otra característica dominante entre los padres de las dos telenovelas seleccionadas es la continuidad del padre mujeriego o galán. En este caso, los padres caracterizados de esta manera son Arturo y Diego. En el caso de Arturo, se lo empareja reiteradas veces durante el desarrollo de la tira con mujeres y se arman lazos afectivos con ellas por algunos capítulos que tienden a presentarse en espacios diversos como su trabajo, lugar donde por su trabajo vinculado a la ropa interior femenina se lo vincula con mujeres que asisten al despacho de la empresa como modelos de las prendas. Además, del bar y la casa familiar donde también es visitado por mujeres interesadas románticamente en Arturo. Una de las escenas que expone esta característica se llama “No sos un buen ejemplo para las chicas” del capítulo 6 de la telenovela, en donde la Tía Norma le comenta a este padre su preocupación el estilo de vida que lleva en la crianza de sus sobrinas dando a entender el posible embarazo de sus hijas por las repetidas ausencias de la casa. Un comentario que Norma le hace a Arturo se centra en el problema de “volver a cualquier hora y salir con mil mujeres”, revelando los prejuicios de ella sobre la vida sentimental y nocturna del personaje paterno. Además, esta escena nos revela un pensamiento característico de la época, la década de los 90, sobre la vida de los hombres y sus actividades tanto públicas como sentimentales donde los protagonistas eran representados de estos modos. Por otro lado, en *100 días*, el personaje caracterizado como galán es Diego. En este caso, las descripciones realizadas por el propio canal en su sitio web llamado Mi Telefe, retrata a este padre como un “seductor nato” que “aún con los 40 sigue teniendo el atractivo de hace años” (Mi Telefe, 2023). Diego durante el desarrollo de la telenovela al igual que Arturo mantiene vínculos románticos afectivos con numerosas mujeres que algunos de ellos son más formales y otros más ocasionales. Sin embargo, como podemos observar en las diferentes descripciones y las narrativas audiovisuales los dos padres siguen siendo caracterizados de los mismos modos. La acumulación de relaciones con gran cantidad de mujeres, la condición de soltería de ambos padres, la facilidad de estos varones para relacionarse y mantener vínculos afectivo-románticos

con ellas y la construcción por parte de las narrativas como padres seductores, mujeriegos, atractivos, con empleos de gran prestigio y buen ingreso salarial es una de las características dominantes centrales entre las telenovelas familiares observadas.

Incompetencia en las tareas domésticas y asistencia femenina

Las tareas domésticas son presentadas en el caso de *GP* en dos escenas particulares que definen la forma en la que el programa de los años 90 asigna los roles de los miembros de la familia de modos diferenciados de acuerdo al género de los mismos, en particular, estableciendo que las encargadas de las tareas del hogar deben ser realizadas por mujeres. Esto queda demostrado en dos escenas de *GP* que describiremos brevemente a continuación.



Figura 3 Escena "24 horas al día no me alcanzan". (Fuente: Telefe, 2013).

La primera se llama "Si estuviera mamá esto no pasaría" del capítulo 1, Arturo recorre la casa vestido con ropa de cama, encuentra el living desordenado con objetos de sus hijas. Se dirige a la cocina para abrir la heladera y encuentra sólo una bolsa de pan lactal y el resto del interior vacío. En un plano donde se ve una rodaja de pan quemada comenta preocupado a sus hijas el siguiente enunciado: "tengo tres mujeres en la casa y voy a necesitar una más para que ordene todo esto" (Telefe, 2013, minuto 4:45).

En otra escena, denominada “24 horas al día no me alcanzan” del capítulo 1, durante el desayuno Arturo manifiesta que no pudo dormir en toda la noche y que está muy cansado. Argumenta que las tareas domésticas son “demasiado trabajo para un solo hombre” y para solucionar esta situación propone: “¡Vamos a contratar una mujer con cama adentro!” (Telefe, 2013, minuto 15:00).

En estas dos escenas advertimos la construcción diferenciada en la asignación de tareas domésticas para los varones, argumentando sobre la base de la imposibilidad o el cansancio de Arturo. A su vez, revela la sobrecarga de tareas y actividades para las mujeres como las encargadas del hogar, según la narrativa de esta telenovela, siendo una combinación de trabajos remunerados y no remunerados como la crianza, el cuidado y las tareas hogareñas en su totalidad. En este sentido, es importante señalar el rol estereotipado de su comentario para llamar “una mujer” para que lo ayude y, además, la carga de valor negativa hacia sus hijas en otra de las escenas donde les asigna el orden del hogar a ellas por ser mujeres. Recordemos que esta telenovela fue emitida en los años 90s por lo que estos comentarios recuperados de las escenas manifiestan las visiones patriarcales y machistas que existían en esos momentos sobre quiénes se encargaban de las tareas domésticas como el orden, la preparación del desayuno o la reposición de alimentos en la heladera. Estas tareas por lo que pudimos ver en las escenas son actividades adicionales y ajenas a Arturo como padre y hombre. En suma, esto se relaciona con la división sexual del trabajo y la asignación de roles generizados experimentados a partir de la conformación de la familia nuclear en los inicios de la época industrial y la designación de los hombres como proveedores económicos, protectores, trabajadores (Izquierdo, 2003; Burin, 2007). De esta manera, consideramos a Arturo como un hombre padre que inserta su subjetividad y sus responsabilidades dentro de estas lógicas de género diferenciadas ante las tareas del hogar por eso sus comentarios reforzando la atribución a las mujeres como las encargadas de tales actividades.

En relación a la elaboración de comidas, nos encontramos con las siguientes dos escenas de *GP*, la primera de ellas se llama “Me maté cocinando” del Capítulo 7, donde se puede observar a Arturo con un delantal atendiendo el teléfono mientras tiene una panquequera en la mano para hacer unos canelones. En un plano picado -de arriba hacia abajo- podemos observar toda la cocina ocupada de panqueques y ollas. Arturo se retira de la cocina y empieza a conversar con sus hijas cuando de repente recuerda que estaba cocinando los canelones y en un corte de edición vemos un plano detalle -cercano- de una pizza sobre la mesa familiar. En una escena posterior denominada “Pizza…y comprada” del mismo capítulo, la Tía Norma se suma al almuerzo familiar, cuando entra y advierte que están comiendo pizza comienza a reprocharle a Arturo que no pueda

hacerse tiempo para cocinarle a sus sobrinas un domingo, también se enoja con María -empleada doméstica-. De esta manera, decide retirar la pizza de la mesa con todos los miembros de la familia disgustados por los comentarios y la decisión de llevarse la pizza de la Tía Norma. Ella comenta, finalmente, que va a hacer unos fideos para "chuparse los dedos".

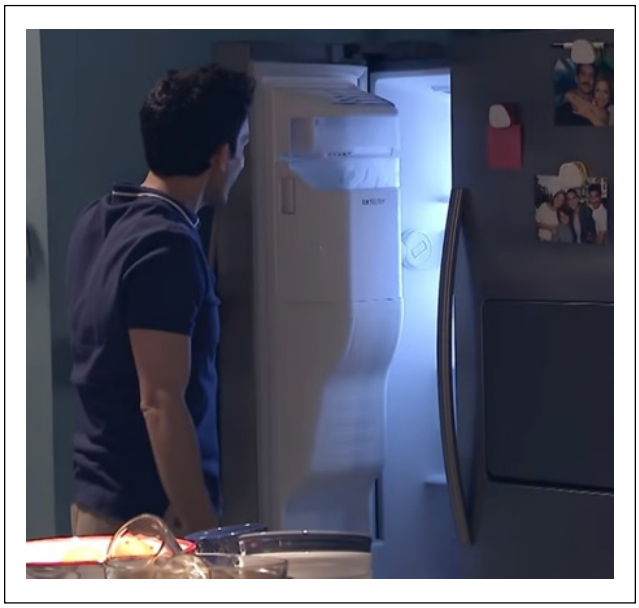


Figura 4 Escena "Ayudalo también a papá". (Fuente: Telefe, 2021).

En *100 días*, también, encontramos la misma sucesión de escenas donde un padre intenta elaborar una comida y, posteriormente, por alguna eventualidad que impide la finalización del proceso es ayudado o asistido por una mujer de la familia para finalmente alimentar a las/los hijas/os. Las escenas en cuestión son: "Ayudalo también a papá" del capítulo 4, en este caso, Gastón tiene que preparar la cena y en una consecución de varios planos observamos al personaje abriendo la heladera y fijándose los alimentos que hay. Como no encuentra nada para cocinar en la heladera, abre los brazos con resignación. La escena continúa con Gastón sobrepasado por las insistentes demandas para comer de sus hijos varones. Para resolver el problema con la cena y la falta de alimentos para realizarla, en una escena del mismo capítulo llamada "Papá tengo hambre", encontramos a Santi insistiendo a su padre por la comida, éste ya agotado y preocupado por no saber cómo resolverlo espera que su hijo se retire del living y saca el celular para llamar a su suegra, la abuela de sus hijos para pedirle ayuda inmediata con la cena. Posteriormente, su suegra llega a la casa con varias bolsas cargadas de alimentos, en un

tupper que saca observamos unas milanesas que rápidamente uno de sus nietos come de un mordisco después de la larga demora para poder comer esa noche.

Las escenas sobre elaboración de comidas y asistencia de mujeres de la familia expuestas evidencian una continuidad en las narrativas televisivas que interpretamos como dominante en ambos programas. En primer lugar, es importante considerar que hay una repetición de padres intentando cocinar para sus hijos y acto siguiente ser sustituidos en sus responsabilidades por mujeres. Estas escenas, en particular, presentan las características dominantes en la cultura audiovisual y en las narrativas de las telenovelas por dos motivos. Por un lado, la permanencia en la narrativa por exponer a los hombres-padres de las ficciones como sujetos ajenos y perdidos en la cocina, ya sea porque se olvidan una comida en el horno o porque desconocen si hay alimentos suficientes para preparar la cena. Este reforzamiento es comprobable tanto en la reiteración de las dos telenovelas de eventos similares (preparación fallida y luego ayuda de una mujer para cocinar) como en la lógica de género que atraviesa estos ejemplos con la asignación diferenciada de las tareas hogareñas a las mujeres como las principales responsables. La cocina es un espacio desatendido y deshabitado por los hombres en las telenovelas y esto lo podemos ver en los casos exhibidos con ciertos elementos cómicos o humorísticos -a nivel narrativo y de edición-. Sin embargo, viendo la continuidad de estas escenas pensamos que solidifican la división de género en la casa con las mujeres como las únicas encargadas y, además, consolidan el imaginario del hogar como su espacio naturalizado, como dice Burin (2007). También consolida las significaciones de las mujeres como las "cuidadoras y nutrices" en palabras de Izquierdo (2003) relegando a los hombres como "protectores y proveedores".

Por otro lado, el segundo motivo de las características dominantes en las escenas sobre preparación de comidas es la asistencia salvadora y resolutiva de las mujeres en los dos casos. Tanto la Tía Norma como la abuela de los hijos de Gastón colocan a la mujer, como argumenta Izquierdo (2003), como el "ángel del hogar" pensando en la asignación exclusiva de los trabajos domésticos y en la disposición a la asistencia y a las necesidades de los miembros de su familia por parte de las mujeres. El estereotipo sobre la mujer y la carga de actividades domésticas como también a la asistencia de cualquier necesidad de su familia está presente en ambos programas. Sigue siendo para las narrativas televisivas una forma de construir no sólo el lugar de los padres y los cuidados, que en estos casos es accidentada y fallida, sino el de las mujeres como únicas responsables del cuidado, la crianza, la elaboración de comidas.

Demostración y ejercicio de la autoridad paterna

Uno de los elementos que presenta una continuidad en las telenovelas y es una característica central del modelo tradicional de paternidad es la demostración y el ejercicio de la autoridad (Badinter, 1993, De Keijzer, 2003). En referencia a este rasgo de la paternidad tradicional reconocemos en las telenovelas manifestaciones y momentos de los programas donde los padres hacen uso de su dominio y de su mando en tanto hombres en la familia. En estas escenas podemos observar la imposición del poder del modelo tradicional desde el uso elevado del tono de voz, gritos e insultos hasta las agresiones físicas o violencia hacia miembros de su familia. De esta manera, en las escenas podemos ver el vínculo cercano que existe entre autoridad y violencia verbal o física por parte de los hombres.



Figura 5 Escena "Papá, vos me pegaste". (Fuente: Telefe, 2013).

Una de las escenas de *GP* se llama "Papá, vos me pegaste" del capítulo 9. En este caso, Arturo entra a su casa y en el living de la casa encuentra a Flo, su hija menor. Ella quiere mostrarle un dibujo, mientras su padre pregunta por una de sus hermanas. Cuando Arturo observa el dibujo luego de ignorarlo, se da cuenta que el dibujo de Flo es en realidad un importante contrato. Le comenta enojado que es un desastre y toma a su hija del brazo, la sube a su falda de espaldas y con la mano abierta le pega varias veces golpes en la cola. Finalmente, Flo se levanta decepcionada y le dice que le pegó.



Figura 6 Escena "No me desautorices frente a los chicos". (Fuente: Telefe, 2021).

En el caso de *100 días*, la escena es "No me desautorices frente a los chicos" del capítulo 40. En ella, Gastón y Laura se encuentran discutiendo enfáticamente en la habitación. Santi, su hijo menor entra al cuarto y les pide que dejen de discutir y arreglen el internet porque necesita descargar un video para el colegio. Gastón le responde enojado e irritado que está hablando con su mamá, con un tono alto de voz, y que más tarde solucionan el tema. Santi sigue hablando y su padre grita "déjate de romper las pelotas, andá a tu cuarto y no interrumpas" (Telefe, 2021, minuto 2:32). Laura dice que no le hable así a Santi. Gastón le responde a Laura que no lo desautorice frente a los chicos. Toma el celular de mal modo y constatando que no hay internet, insulta. En ese momento, se le cae el celular de Santi al piso y el aparato se rompe. La escena finaliza con Santi llorando y retirándose de la habitación con el celular dañado.

Estas escenas nos ponen en contacto con dos dimensiones del ejercicio de la autoridad en los padres. En primer término, con el uso de la agresión física por parte de Arturo. La escena expone que el único modo de expresión del enojo para este padre es la sumisión agresiva del cuerpo de su hija y la violencia física para aleccionar a Flo por haber dibujado en un papel importante de su trabajo. Los golpes son una forma de castigo y una demostración del lugar central que tiene el padre tradicional como figura de autoridad. En este sentido, el personaje de Arturo expone cómo el castigo físico y la violencia utilizada por el modelo tradicional, estaba presente y naturalizada en la narrativa de esta telenovela emitida en los años 90s.

En segundo término, otra dimensión de la autoridad paterna la podemos analizar de la escena de Gastón y su reacción con los miembros de la familia presentes (hijo y madre/

ex pareja). En este caso, creemos que la autoridad del padre no deja de estar presente pero con una metodología distinta. El lugar de autoridad es objetivado por este padre en el enojo, la furia, los insultos, la rotura del celular y, además, en el comentario hacia Laura a quien le recuerda que no lo desautorice con sus hijos presentes. Este aspecto refleja, por un lado, una continuidad en el vínculo del enojo con la autoridad y, por otro lado, su reacción y uso de la autoridad no llega a ser demostrada en la agresión física de su hijo. Sin embargo, nos parece importante señalar el comentario de Gastón hacia su ex pareja resalta la importancia para los hombres-padres de ser considerados los dueños del poder, el mando, la autoridad cuando ellos se enojan o piden a sus hijos que se controlen o dejen de molestar.

Conclusiones

En este artículo nos propusimos el análisis de las paternidades en dos telenovelas realizadas en momentos históricos diferentes (la década del 90 y el año 2018) y nuestro objetivo fue observar si hubo cambios en las formas y modos de construir los personajes paternos en los programas. A partir de esta observación encontramos que hay tres hallazgos centrales sobre las paternidades que se presentan, en las ficciones audiovisuales, como dominancias narrativas.

En primer lugar, la preferencia narrativa de las telenovelas por construir personajes paternos con determinadas profesiones. En general, emparentadas con imaginarios de éxito económico y prestigio social. Esta caracterización viene emparentada, a su vez, con la galantería paterna como otra continuidad entre los padres protagonistas. De esta manera, estos estereotipos dominantes nos permiten señalar, por un lado, la importancia narrativa que dan estos programas a la clase social de los padres en relación a sus profesiones y, por otro lado, el vínculo que presentan estas ficciones y sus modos de construir el personaje paterno con el concepto de masculinidad hegemónica. Algunas de las características que establece para los hombres son: los roles de género tradicionales, la búsqueda de estatus y poder, la competencia y la competitividad entre varones, la exclusión de lo femenino, entre otras.

En segundo lugar, la incapacidad de los padres para realizar tareas domésticas que tiene continuidad en los dos casos televisivos y señala la forma naturalizada por presentar a las mujeres como las únicas responsables del hogar. Esta caracterización, como

pudimos observar, forma parte de la cultura dominante de la televisión argentina y demuestra una marcada estereotipación de género sin interpelaciones a los hombres por ocupar y realizar actividades domésticas de cuidado y crianza.

En tercer lugar, el ejercicio de la autoridad paterna a través del uso de la violencia en sus diversas formas es el tercer hallazgo de este artículo.

De esta manera, podemos concluir que la televisión argentina a través de las telenovelas de temática familiar, en este caso de Telefe y en comparación dos períodos históricos distintos, presentan una relevancia destacada para el análisis de género de las narrativas ficcionales. Además, la observación crítica y reflexiva de estas formas de construir las historias y sus personajes puede ser un espacio para continuar explorando los estereotipos de género que persisten o se transforman en relación a las paternidades y las masculinidades de la cultura audiovisual dominante. En este sentido, en futuras investigaciones nos interesa ampliar el análisis hacia las construcciones emergentes y residuales de estas telenovelas.

Referencias

Aprea, G. y Kirchheimer, M. S. (2019) *Del Plan Operativo de Fomento a Netflix. Transformaciones de las narraciones seriadas argentinas en la última década*. Toma Uno, (7), 15-29.

Badinter, E. (1993) *XY. La Identidad Masculina*. Alianza Editorial.

Bizberge, A. (2021) *Capítulo 1. El audiovisual en Internet y las tensiones para regular el ecosistema digital*. En El Audiovisual Ampliado II Tradiciones, estrategias, dinámicas y big data en Argentina. Editorial Universidad del Salvador.

Bonino, L. (2003) *Las Nuevas Paternidades*. Cuadernos de Trabajo Social.

Bourdieu, M. V. (2009) *Pasión, heroísmo e identidades colectivas: un recorrido por los últimos veinticinco años de la telenovela argentina.* Universidad Nacional General Sarmiento.

Bourdieu, M. V. (2014) *El relato de ficción y el respaldo normativo en Argentina en la transición de siglo*. En XII Congreso Latinoamericano de investigadores de la Comunicación (ALAIC). PUCP.

Burin, M. (2007) *Trabajo y parejas: impacto del desempleo y de la globalización en las relaciones entre los géneros*. En Reflexiones sobre masculinidades y empleo. UNAM.

Cabral, P. y Acacio, J. A. (2016) *La violencia de género como problema público. Las movilizaciones por "Ni una menos" en la Argentina*. Revista Questión - UNLP.

Califano, B. (2014) *Hacia los orígenes de la concentración mediática en Argentina*. Íconos: Revista de Ciencias Sociales.

Castilla, M. V. (2018a) *La construcción de la "buena paternidad" en hombres jóvenes residentes en barrios pobres de Buenos Aires*. Revista Punto Género.

Castilla, M. V. (2018b) *Experiencias de paternidad en barrios pobres y vulnerables de Buenos Aires*. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

De Keijzer, B. (2003) *Los hombres ante la salud sexual reproductiva: una relación contradictoria*. En Salud reproductiva: Temas y debates. Instituto Nacional de Salud Reproductiva.

Emanuelli, P. (1998) *La TV que Era de los Argentinos*. Revista Latina de Comunicación Social.

Felitti, K. (2011) *Estrategias de comunicación del activismo católico conservador frente al aborto y el matrimonio igualitario en la Argentina*. Sociedad y religión.

Felitti, K., y Prieto, S. (2018) *Configuraciones de la laicidad en los debates por la legalización del aborto en la Argentina: discursos parlamentarios y feministas (2015-2018)*. Salud colectiva, *14*, 405-423.

Fuller, N. (2000) *Significados y prácticas de paternidad entre varones urbanos de Perú*. En N. Fuller (Ed.), Paternidades en América Latina. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú.

Gil García, F. (2019) *Presentes: representaciones sociales de las identidades juveniles en una ficción televisiva*. Tesis Final de Grado, Universidad Nacional de La Plata.

Izquierdo, M. J. (2003). *Del sexismo y la mercantilización del cuidado a su socialización: Hacia una política democrática del cuidado*. En Cuidar cuesta: costes y beneficios del cuidado. Emakunde.

Mander, R. (2004) *Men and Maternity*. Routledge.

Martín-Barbero, J. (1987) *De los medios a las mediaciones*. Editorial Gustavo Gilli.

Mazziotti, N. (1991) *Intertextualidades en la telenovela argentina. Melodrama y costumbrismo*. En El espectáculo de la pasión. Las telenovelas latinoamericanas.

Mi Telefe (2023, 4 de diciembre) https://mitelefe.com/

Muñoz, Francisco (2024) *Paternidades en Telenovelas Argentinas*. Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita).

Oiberman, Alicia (1998) *Padre-Bebé. Inicio de Una Relación*. Editorial de la UNLP.

Olavarría, José (2001) *Hombres E Identidades: Crisis Y Globalización*. En Hombres: Identidad/es Y Violencia, José Olavarría. Editorial FLACSO-UAHC.

Rivero, E. (2018) *La ficción televisiva en Argentina 2011-2016: el fomento estatal y la crisis de la producción privada*. Comunicación y medios.

Tabbush, C., Díaz, M. C., Trebisacce, C., y Keller, V. (2016) *Matrimonio igualitario, identidad de género y disputas por el derecho al aborto en Argentina. La política sexual durante el kirchnerismo (2003-2015)*. Sexualidad, Salud y Sociedad (22), 22-55.

Williams, R. (1997) *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.

Capítulos y escenas de las Telenovelas

Telefe (8 de octubre del 2013) *Capítulo 1 – Grande Pá*. Escena "Si estuviera mamá esto no pasaría". YouTube. https://youtu.be/mm0iaumNlsw?si=2bfs4gSEbt8vjBkx&t=285

Telefe (8 de octubre del 2013) *Capítulo 1 – Grande Pá*. Escena "24 horas al día no me alcanzan". YouTube. https://youtu.be/mm0iaumNlsw?si=2bfs4gSEbt8vjBkx&t=900

Telefe (8 de octubre del 2013) *Capítulo 6 - Grande Pá*. Escena "No sos un buen ejemplo para las chicas". YouTube. https://youtu.be/kj012Jq_500?si=VqJzjE0-sBcRSFvP&t=2880

Telefe (8 de octubre del 2013) *Capítulo 7 – Grande Pá*. Escena "Me maté cocinando". YouTube. https://youtu.be/J-5sBA_EdYI?si=8CGrUPTAsgn2hBWq&t=110

Telefe (8 de octubre del 2013) *Capítulo 7 – Grande Pá*. Escena "Pizza...y comprada" YouTube. https://youtu.be/J-5sBA_EdYI?si=Eup4Hc5bNSRpvguU&t=530

Telefe (8 de octubre del 2013) *Capítulo 9 – Grande Pá*. Escena "Papá, vos me pegaste" YouTube. https://youtu.be/T4sceNrH0-0?si=ssRccNDD36VOqwzE&t=562

Telefe (11 de febrero del 2021) *Capítulo 4 – 100 Días Para Enamorarse*. Escena "Ayudalo también a papá". YouTube. https://youtu.be/W5vrfzV9t_8?si=V0_fFjJp7bKxg8tf&t=2155

Telefe (11 de febrero del 2021) *Capítulo 4 – 100 Días Para Enamorarse*. Escena "Papá tengo hambre". YouTube. https://youtu.be/W5vrfzV9t_8?si=8TOGhKNMpBbMAROG&t=2278

Telefe (2 de abril del 2021) *Capítulo 40 – 100 Días Para Enamorarse*. Escena "No me desautoricés frente a los chicos". YouTube. https://youtu.be/kFmf_LqS7Sc?si=ncEVPmUtabJjafrv&t=152