

Violencia simbólica y roles de género en los *media*: el caso *The Wire*

Adrián Tarín Sanz - Universidad de Sevilla – tarinadrian@gmail.com

Resumen: A pesar de los avances en la cuestión, son todavía numerosos los roles de género presentes en nuestros imaginarios sociales. Algunas de estas atribuciones son estratégicamente potenciadas por los apéndices de autodefensa de los poderes hegemónicos tradicionales: los cuerpos policiales y militares. Valores como la gallardía, la vigorosidad, la resolución o el patriotismo son patrimonio exclusivo del hombre cultural, por lo que para ser un buen soldado al servicio del ciudadano hay que comportarse como tal.

La feminidad queda ridiculizada hasta identificar al enemigo con la mujer cultural. Los individuos y sus orientaciones sexuales y de género deben adulterarse para salvaguardar el Estado. Estas asignaciones no sólo son propagadas por los organismos de comunicación política, sino que también encuentran un socorrido altavoz en los productos mediáticos de entretenimiento. A través de la serie norteamericana *The Wire* puede llevarse a cabo un análisis de la violencia simbólica mediática desde el género.

Palabras clave: roles de género; *The Wire*; masculinidad; homosexualidad; violencia simbólica; *mass media*.

1. Introducción

Durante las últimas décadas los estudios de género han ocupado un lugar destacado en el ámbito de la comunicación de masas, concluyendo habitualmente que las desigualdades socioeconómicas entre hombres y mujeres son “trasladadas a” y “amplificadas por” los medios. Aunque puede ser plausible que actualmente los estereotipos sexistas más arcaicos han desaparecido de nuestros medios de comunicación (Gauntlett, 2008), son

muchos los investigadores que acreditan la pervivencia del sexismo bajo otras formas o manifestaciones. En la profesión periodística, el lenguaje inclusivo es ignorado y la división sexual del trabajo relega a la periodista a secciones y cargos con menor trascendencia (Vera Balanza y Ballesteros García, 2004; Fainholc, 1993), mientras que en la publicidad comercial la mujer continúa siendo caracterizada bajo los roles del objeto sexual, la consumidora compulsiva de moda o la madre (Dirección General de la Mujer, 2003; Peña-Martín y Fabretti, 1993).

Esta circunstancia –el hecho de que en ocasiones las desigualdades de género pasen inadvertidas para las audiencias- puede tener su fundamento en el hecho de que la sociedad occidental rechaza mayoritariamente las formas individuales de machismo a la vez que padece dificultades para detectar las formas de dominación estructurales, es decir, a oponerse a lo real y a tolerar lo simbólico, en los mismos términos en los que se expresa Zizek (2008). Por lo tanto, “ya no se trata de sumar cuántos son los personajes femeninos y cuántos los masculinos, o de identificar expresiones sexistas en el lenguaje”, sino que actualmente “los elementos de desigualdad se esconden en las cualidades, en los atributos, en las motivaciones en las preferencias de los protagonistas” (Instituto de la Mujer, 2007: 185). Identificar el sexismo en los medios, por tanto, se ha convertido en una labor tan fundamental como esforzada, produciendo fértiles resultados.

Tomando como punto de partida la mencionada observación de los atributos y comportamientos de los protagonistas, y ante la evidencia que resulta afirmar que gran parte de nuestra realidad nos es dada a conocer a través de los medios de comunicación, analizaremos la asignación de roles de género en las teleseries de ficción realista. Más concretamente, utilizaremos como corpus la producción estadounidense *The Wire*, aprovechando su popularidad, excelente crítica y su temática policial. No obstante, y como ejercicio previo al análisis del caso concreto, resulta pertinente la realización de una primera aproximación a los conceptos básicos en los que se expresan las desigualdades de género, con el objetivo de resultar más certeros a la hora de dilucidar su transmisión a través de los medios de comunicación de masas.

2. Los medios de comunicación como instrumento de la violencia simbólica patriarcal

Como todo fenómeno estructural, el sexismo no se manifiesta exclusivamente bajo el manto de la violencia física o la palpable discriminación censora. Las desigualdades de género también son violentas en el plano simbólico, constituyendo una forma de agresión casi invisible y dulce, interiorizada, que apenas es percibida como una agresión (Bourdieu, 1997). El brazo ejecutor es tan difuso y natural que los efectos de la sumisión forman parte de nuestra identidad como hombres y mujeres, entendida esta como:

“an individual’s self-conception as being male or female, as distinguished from actual biological sex. (...). Gender identity is not fixed at birth; both physiologic and social factors contribute to the early establishment of a core identity, which is modified and expanded” (Gender identity, 2013).

A la vista de la definición, y puesto que toda identidad supone “un proceso por el cual el sujeto se constituye y se transforma, asimilando o apropiándose de aspectos, atributos o rasgos de lo que lo rodean” (Frigerio, 2004: 147), podemos afirmar que la autoconcepción de género es relacional; un constructo social cuya consciencia también es individual. La identidad de género, por tanto, está constituida por una numerosa gama de concepciones e interacciones materiales y simbólicas, por “un conjunto de acuerdos tácitos o explícitos elaborados por una comunidad y que influye en los procesos de enseñanza-aprendizaje”, generando una “asignación social de funciones y actividades a las mujeres y a los hombres” (Rodríguez Wangüemert, Matud Aznar & Espinosa, 2008: 577) denominadas roles de género.

Estas expectativas colectivas de comportamiento –o roles- atribuidas a lo masculino y lo femenino, y compartidas en mayor o menor medida por segmentos de la sociedad, son en ocasiones reproducidas como un acto natural y aprendido, e imaginados como una circunstancia biológica inevitable y como patrimonio de cada género. En este sentido, puede sernos útil recordar la noción de *habitus* propuesta por Bourdieu (1991) y definida como esquemas de

pensamiento, sentido y acción vinculados a la situación en la estructura socioeconómica. Hombres y mujeres hemos adquirido algunos roles de género que reproducimos de forma irreflexiva, imbuidos por los valores e imaginarios del sistema. Por tanto, estas esperanzas y conceptualizaciones sociales de cómo debemos ser y actuar no se dan en el vacío, sino que actúan en el marco de “un sistema de relaciones sociales sexo-políticas” instituido “por los varones, quienes como grupo social y en forma individual y colectiva oprimen a las mujeres” y “se apropian de su fuerza productiva y reproductiva, de sus cuerpos y sus productos, ya sea con medios pacíficos o mediante el uso de la violencia” (Fontenla, 2008). Este sistema cultural, denominado patriarcado, determina el material simbólico al que recurrimos para establecer los roles de género.

Las manifestaciones del patriarcado moderno, como sistema dialéctico entre la masculinidad y la feminidad, representan relaciones de poder. Un poder que a diferencia de cómo era entendido por los autores clásicos no es solo restrictivo, sino que también es productor de saberes (Foucault, 1991). De esta manera, el poder ejerce su propio discurso, y tanto su gobierno como el control de los discursos ajenos -algo que Castells (2011) considera capital al asegurar que el poder tiene su base en el control de la comunicación, a pesar de que éste sea algo más que comunicación y la comunicación sea algo más que poder- son fundamentales, puesto que pueden significar su intervención sobre la mente y sobre las opiniones del cuerpo social:

“El control no sólo se ejerce sobre el discurso entendido como práctica social, sino que también se aplica a las mentes de los sujetos controlados, es decir, a su conocimiento, a sus opiniones, sus actitudes y sus ideologías, así como a otras representaciones personales y sociales (...). Quienes controlan el discurso pueden controlar indirectamente las mentes de la gente” (Van Dijk, 2009: 30).

En esta empresa de controlar los discursos, los medios de comunicación se convierten en herramientas clave, no sólo por su potencial alcance masivo o por sus altos índices de consumo social, sino también por su condición de estructuras estructurantes estructuradas. A pesar de que todo poder acarrea su

propia resistencia (Foucault, 1988), y por tanto también los medios de comunicación pueden ser empleados para transmitir discursos que no representen o legitimen las prácticas sociales sino que las transformen (Machin y Van Leeuwen, 2007), mayormente son considerados como instituciones que contribuyen a la construcción del consenso hegemónico. Althusser (1988), por su parte, definió -entre otros organismos- a los medios de comunicación como aparatos ideológicos del Estado, esto es, como canales a través de los cuales se transmite el discurso del poder. Aunque Van Dijk (2012) advierte del determinismo en el que recalcan algunos autores al atribuir al contexto un excesivo condicionamiento del discurso, tampoco podemos dejar de señalar sus efectos e influencias. Ya hemos indicado el peso de la estructura socioeconómica y cultural en la conformación de nuestros hábitos, pero de igual manera, desde una perspectiva de clase, podemos afirmar que, tal y como apunta Louis Althusser, “toda formación social, al mismo tiempo que produce y para poder producir, debe reproducir las condiciones de su producción” (1998: 3).

En definitiva, esta mirada crítica sostiene que los medios tienden a propagar el discurso hegemónico patriarcal, bien como resultado de las creencias aprehendidas de los propios trabajadores (*habitus*), bien como consecuencia de la desigualdad propiedad de los medios de producción (aparatos ideológicos del Estado) o como aceptación y convencimiento social (consenso).

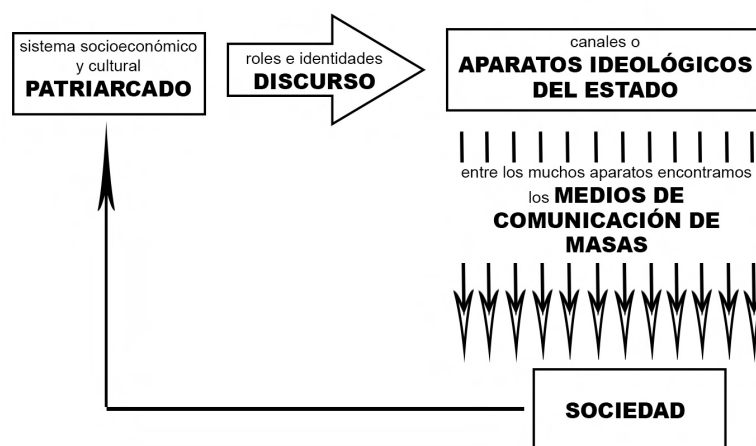


Fig. 1. Transmisión del discurso patriarcal a través de los *media*.

3. Roles de género e identidad policial en *The Wire*

Desde que se popularizara y adquiriera el prestigio que ostenta actualmente –a pesar de que su estreno estuviese marcado por una crítica negativa y bajos índices de audiencia-, la serie de ficción norteamericana *The Wire* (Simon y Burns, 2002-2008) ha despertado el interés de los investigadores en ciencias sociales (Lasierra Pinto, 2012; Atcho, 2011; Sheehan, H. y Sweeney, S., 2009; Soldano, 2008). No obstante y a pesar de la profusa producción científica que inspira la obra de Simons, se echan de menos estudios que aborden su análisis desde la perspectiva de género. Más aún cuando el propio guionista de la serie, Rafael Álvarez (2013), reconoce la importancia de los roles de género en *The Wire*, llamando la atención sobre las particularidades de los personajes femeninos protagonistas, en especial del interpretado por Sonja Sohn (Shakima “Kima” Greggs), agente de narcóticos en la comisaría de Baltimor, mujer y afroamericana. Precisamente, Greggs será el personaje objeto de nuestro análisis dada su continuidad en la serie ejerciendo un papel principal durante las cinco temporadas.

3.1. Shakima Greggs: un hombre con piel de mujer

En el seno de las fuerzas y cuerpos de seguridad del Estado existe un arraigado imaginario -compartido de igual forma por los integrantes de las sociedades patriarcales en las que se desenvuelven- que vinculan la masculinidad y sus expectativas de comportamiento al buen hacer laboral (Tarín, 2013). Para ser un buen soldado o un buen policía se hace necesario “comportarse como un hombre”, circunstancia retratada con insistencia en la ficción mediática. En un estudio realizado en torno a la construcción del perfil colectivo de las mujeres policías en la teleserie española “El Comisario” (1999-2009), Galán Fajardo define a las agentes como

“muy fuertes psicológicamente, intentan hacer un trabajo tradicionalmente masculino para demostrar su capacidad y, para ello, se liberan de cualquier atisbo de sentimentalismo o sensibilidad o, al menos, lo ocultan bajo una máscara de frivolidad. A pesar de ser

femeninas en su manera de vestir, adoptan un rol masculino en su manera de pensar o percibir la realidad” (2007: 120).

En el imaginario masculino uno de los aspectos máspreciados es la virilidad, entendida como la fuerza bruta o la habilidad luchadora por encima de otros valores como la inteligencia o la astucia, presentes en ambos sexos (Aguilera Carrasco, 2007). La masculinidad hegemónica no desprecia el intelecto, pero prestigia la vigorosidad por ser una característica (considerada) biológica del hombre. La detective Shakima Greggs, que combina ambas destrezas, se ha ganado el respeto de sus compañeros hombres gracias a su dominio a la hora de emplear la violencia física. Sirva como ejemplo su reacción ante una agresión sufrida por un compañero: durante una de las redadas de la unidad en el Hoyo (Simon y Burns, 2002-2008, temp. 1, cap. 3), un barrio de Baltimor en el que se distribuía droga, Bodie, un traficante novato, tumbó de un duro golpe a un viejo agente que se encontraba engrilletándole. A pesar de que Carver y Herc, dos de los policías menos resolutivos y más agresivos de *The Wire*, comenzaron a propinarle una paliza al detenido y “controlaron” la situación, Greggs abandonó sus quehaceres en la redada y, con urgencia, acudió hasta la zona para sumarse al altercado, golpeando al traficante con numerosas patadas mientras le recriminaba haber golpeado a su colega. Su rudeza en el lenguaje y su masculinidad vistiendo, completan una imagen de fortaleza preciada en el ámbito policial.

En este contexto laboral donde se prestigia la masculinidad, podemos entender que se ridiculice, por oposición, la feminidad, ya que “se entiende que, desde esa perspectiva, que vincula sexualidad y poder, la peor humillación para un hombre consiste en verse convertido en mujer” (Bourdieu, 2007: 36). De esta manera, cuando fruto de las graves heridas que sufrió Shakima Greggs durante una intervención prometió a su pareja abandonar la acción policial en la calle por un puesto en un despacho, sus compañeros la humillaron utilizando el apelativo “calzonazos” (Simon y Burns, 2002-2008, temp. 2, cap. 14), usualmente empleado entre los hombres para insultar a quienes no logran dominar a su compañera sentimental. Sus colegas hombres percibieron que

Greggs había traicionado su masculinidad –cosa que a ella le avergonzó profundamente. “Si fueras un hombre –y en cierto sentido eres mejor hombre que muchos de los hombres que conozco-, un amigo te llevaría a un bar a tomar una cerveza y te diría la verdad”, aseveró Herc al conocer su decisión de permanecer en la central de policía como petición de su pareja.

Amén de la agresividad o la aversión a la feminidad, Shakima Greggs personifica otro de los estereotipos que suelen representar a la mujer triunfadora en el mundo masculino: la mujer emprendedora que se aleja de sus “responsabilidades naturales” como esposa o madre y es estigmatizada por ello en su ambiente doméstico (González-Fierro Santos, 2011). Durante la tercera temporada, la detective se refugió en su trabajo y en el alcohol para evitar sus compromisos conyugales, acercándose al personaje de McNulty, un autodestructivo policía de homicidios, sexista y alcohólico. Habitualmente, “la mujer emprendedora” se redime cuando acepta la división sexual del trabajo y vuelve a ocupar un rol más familiar, circunstancia que no acontece en *The Wire* puesto que no era necesario explicitarlo tan pobremente. El efecto buscado en el espectador se había logrado aunque no hubiera redención, ya que Simons logra que la audiencia rechace el comportamiento de Greggs y sancione su falta de consideración con su pareja. Las expectativas que hombres y mujeres poseemos sobre cómo debe actuar una mujer en el ámbito laboral y familiar trascienden los medios de comunicación, convirtiéndose en meros altavoces de los imaginarios colectivos del tejido social.

3.2. Homosexualidad policial e identidad de género

Otra de las cuestiones que altera los roles de género y sus identidades, y que se encuentra presente en el personaje de Shakima Greggs, es la orientación sexual. Habitualmente, el arquetipo homosexual es caracterizado en base a una inversión de su identidad de género: el hombre homosexual debe ser femenino, y la mujer homosexual debe ser masculina. Esta inversión de identidades, por supuesto, conlleva asociadas las respectivas expectativas de comportamiento de género. Es por ello por lo que la identidad lesbiana de Greggs, “rather than ostracizing her, situates her as a member of the old boys

club in Baltimore Police Department” (DeClue, 2011: 56). El cliché de la agente de policía lesbiana, masculina, resolutiva y respetada –por ser lo más cercano a un hombre- es tan evidente que a Álvarez, guionista de *The Wire*, no le queda más remedio que reconocerlo:

“Shakima Greggs, la detective de narcóticos interpretada por Sonja Sohn, la mujer más destacada del mundo de *The Wire*. Inteligente, dura y trabajadora, Greggs parecía casi demasiado admirable al principio: ¿Es un pájaro? ¿Es un avión? ¡No, es superlesbiana!” (2013: 55).

La relación entre masculinidad y lesbianismo, así como su vínculo con el buen hacer policial, también se pone de manifiesto durante un diálogo de la teleserie. En una escena al inicio de la trama, los protagonistas McNulty, detective de homicidios, y Shakima Greggs conversaban amistosamente en la sala de operaciones, momento que Kima aprovechó para confesarle su homosexualidad, algo conocido por todo el departamento de narcóticos. Aunque decepcionado –intentaba flirtear con ella-, McNulty admitió que “debería haberlo sabido”, ya que en su mejor experiencia trabajando con una atractiva mujer policía ésta también resultó ser lesbiana, en lo que pretendió ser un halago, vinculando su buen hacer policial a su masculinidad (Simon y Burns, 2002-2008, temp. 1, cap. 3).

4. Conclusiones

La teleserie de ficción *The Wire*, a través de su personaje Shakima Greggs, visibiliza la existencia de unos determinados roles de género asociados a personajes policiales. Parece no ser casualidad el hecho de que la protagonista con mayor peso en la trama, y que con mayor destreza se desempeña, posea unos atributos marcadamente masculinos, así como que haya sido caracterizada como homosexual.

No obstante, la producción de David Simons no parece haber reproducido el estereotipo con un fin político. Los arquetipos han sido utilizados por las artes como mecanismo eficaz de creación de personajes, bajo la creencia de estar

dotándolos de una personalidad reconocible para sus consumidores. Autores de la teoría narrativa (Campbell, 2005; Frye, 1980), distinguen personajes tipos, con unas características definidas, presentes en un gran número de obras literarias. Vladimir Propp destaca entre estos estudiosos al reconocer una serie de “elementos constantes”, “limitados” y “permanentes” en el cuento, a los cuáles denominaría “funciones de los personajes”, independientemente de quiénes fuesen los personajes. Estas funciones, cuya sucesión “es siempre idéntica”, son, además, “las partes constitutivas fundamentales del cuento” (2001: 32-33). Así, pues, parece que la asignación de roles de género realizada por Simons no atiende a un ánimo de desprestigio de un determinado colectivo –en este caso, la mujer-, sino a una cuestión narrativa, psicológica –Carl Gustav Jung (2002) afirma que los arquetipos proceden del inconsciente humano y que son propios de todas las civilizaciones-, u otras motivaciones relacionadas con los imaginarios sociales.

En definitiva, *The Wire* no hace más que mostrar una idea compartida socialmente respecto a las expectativas de comportamiento que poseemos acerca de los hombres y mujeres policía. No muestra un prejuicio o discriminación, sino una normalidad, aceptada y soportada por la sociedad occidental.

5. Referencias bibliográficas

- Aguilera Carrasco, P. (2007): “El cine, una representación patriarcal del mundo”, en Plaza, J. F. y Delgado, C. (Ed.). *Género y comunicación*. Madrid: Fundamentos.
- Álvarez, R. (2013): *The Wire: Toda la verdad*. Barcelona: Principal de los libros.
- Althusser, L. (1988): *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Atcho, A. (2011): “Wired for Destruction?: Understanding the Implications of Michael Lee’s Degeneration, American Individualism, and the Institution of the Hood in HBO’S “The Wire”, en VV.AA., *Previously on: estudios interdisciplinarios sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la*

Actas – V Congreso Internacional Latina de Comunicación Social – V CILCS – Universidad de La Laguna, diciembre 2013

Televisión (Coord., M. A. Pérez Gómez). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.

-Bourdieu, P. (1991): *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.

-Bourdieu, P. (1997): *Razones prácticas: sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.

-Bourdieu, P. (2007): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.

-Campbell, J. (2006): *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica de México.

-Castells, M. (2011): *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza Editorial.

-DeClue, (2011): “Lesbian Cop, Queer Killer: Leveraging Black Queer Women’s Sexuality on HBO’s *The Wire*”, en *Spectator. Race, Sexuality and Television*, 31. Los Ángeles: USC, páginas 53-62; recuperado el 13 de octubre de 2013 de http://cinema.usc.edu/archivedassets/31_2/6_DeClue.pdf

-Dirección General de la Mujer (2003): *La mujer y la publicidad*. Madrid: Publicaciones Dirección General de la Mujer.

-Fainholc, B. (1993): *La mujer y los medios de comunicación social: de como los medios de comunicación social ayudan a conocer o desconocer a la mujer*. Buenos Aires: Humanitas.

-Fontenla, M. (2008): “¿Qué es el patriarcado?”, en Gamba, S. (Ed.), *Diccionario de estudios de género y feminismos*. Buenos Aires: Biblos.

-Foucault, M. (1988). *Un diálogo sobre el poder*. Madrid: Alianza Editorial.

-Foucault, M. (1991): *Microfísica del poder*. Madrid: La piqueta.

-Frigerio, G. (2004): “Identidad es el otro nombre de la alteridad. La habilitación de la oportunidad”, en *Revista Ensayos y Experiencias*, 52. Buenos Aires: Noveduc.

-Frye, N. (1980): *La escritura profana*. Caracas: Monte Ávila.

-Galán Fajardo, E. (2007): *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura.

-Gauntlett, D. (2008): *Media, gender and identity: an introduction*. New York: Routledge.

-“Gender identity” (2013): en *Encyclopedia Britannica*, Reino Unido: <http://global.britannica.com/EBchecked/topic/228219/gender-identity>.

Recuperado el 11 de octubre de 2013.

-González-Fierro Santos, F. J. (2011): *La opresión y la representación de la mujer vista por la historia del cine*. Granada: Cacitel.

-Instituto de la Mujer (2007): *Tratamiento y representación de las mujeres en las teleseries emitidas por las cadenas de televisión de ámbito nacional*.

Madrid: Instituto de la Mujer.

-Jung, C. G. (2002): *Obra completa Vol. 9/I: Los arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.

-Lasierra Pinto, I. (2012): “Nuevos caminos en las estrategias narrativas de una serie dramática de televisión: The Wire (HBO, 2002-2008)”, en *Comunicación: Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 10. Sevilla: Universidad de Sevilla, páginas 150-163; recuperado el 06 de octubre de 2013 de

http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/012.Nuevos_caminos_en_las_estrategias_narrativas_de_una_serie_dramatica_de_television-The_Wire_%28HBO-2002-2008%29.pdf

-Machin, D. y Van Leeuwen, T. (2007): *Global media discourse. A critical introduction*. Nueva York: Routledge.

-Penfold-Mounce, R., Beer, D. y Burrows, R. (2011): “The Wire as Social Science-Fiction?”, en *Sociology Journal. The Journal of the British Sociological Association*, 45, 1. Reino Unido: BSA Publications, páginas 157-167; recuperado el 06 de octubre de 2013 de

<http://soc.sagepub.com/content/45/1/152.short>.

-Peña-Martín, C. y Fabretti, C. (1993): *La mujer en la publicidad*. Madrid: Instituto de la Mujer.

-Propp, V. (2001): *Morfología del cuento*. Madrid: Akal.

-Rodríguez Wangüemert, C., Matud Aznar, P. & Espinosa, I. (2008). “Roles de género en la prensa diaria nacional”, en *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 14. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, páginas 575-580; recuperado el 11 de octubre de 2013 de

http://pendientedemigracion.ucm.es/info/emp/Numer_14/Sum/4-18.pdf.

-Sheehan, H. y Sweeney, S. (2009): “The Wire and the World: narrative and

metanarrative”, en *Jump Cut: A Review of Contemporary Media*, 51. Estados Unidos; recuperado el 06 de octubre de 2013 de

<http://doras.dcu.ie/2459/1/jump-cut-doras.pdf>.

-Soldano, T. M. (2008). *All the Pieces Matter: A Critical Analysis of HBO's "The Wire"*. New Jersey: ProQuest, UMI Dissertation Publishing.

Tarín Sanz, A. (2013): “La masculinidad como propaganda de autodefensa estatal en la sociedad patriarcal”, en *Revista Pangea*, 4. La Laguna: Red Académica Iberoamericana de Comunicación, páginas 149 a 160; recuperado el 23 de octubre de 2013 de <http://revistaraic.files.wordpress.com/2013/10/04-01-08-tarin-149-a-160.pdf>

-Van Dijk, T. A. (2009): *Discurso y poder*. Barcelona: Gedisa Editorial.

-Van Dijk, T. A. (2012): *Texto y contexto: un enfoque sociocognitivo*. Barcelona: Gedisa Editorial.

-Vera Balanza, M. T. y Ballesteros García, R. M. (2004): *Mujeres y medios de comunicación. Imágenes, mensajes y discursos*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

-Zizek, S. (2008): *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.