

Rebecca Weber

Ein Genre in Bewegung. Queere Interventionen in Telenovelas

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/1862>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Weber, Rebecca: Ein Genre in Bewegung. Queere Interventionen in Telenovelas. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*, Jg. 18 (2018), Nr. 1, S. 89–103. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/1862>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:467-13361>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

EIN GENRE IN BEWEGUNG:

Queere Interventionen in Telenovelas

VON REBECCA WEBER

ABSTRACT

Die Telenovelas *Farsantes* (2013-2014) und *Los Victorinos* (2009-2010), die in einer Phase der vermehrten Umsetzung von Gleichstellungsmaßnahmen für nicht-heterosexuelle Menschen in Argentinien und Kolumbien ausgestrahlt werden, zeugen von einem soziokulturellen Wandel, der mit der Jahrtausendwende in Lateinamerika verstärkt an öffentlicher Stimme gewinnt und von den TV-Produktionsfirmen aufgegriffen wird. *Farsantes* und *Los Victorinos* intervenieren in die klischeehaften Darstellungen nicht-heterosexueller Figuren im lateinamerikanischen Unterhaltungsfernsehen, indem sie heteronormative Strukturen und rigide Formen der Zweigeschlechtlichkeit verstärkt in Frage stellen und sie als soziale Konstrukte entlarven.

I. EINLEITUNG

Telenovelas sind tägliche Fernsehserien, die ihren Ursprung in Lateinamerika haben, wo sich bereits um 1940 die sogenannten Radionovelas großer Beliebtheit erfreuen, aus denen ab den 1950er Jahren, mit dem Medienwechsel zum Fernsehen, die Telenovelas entstehen.¹ Im Gegensatz zu den Soap Operas, die aus dem angloamerikanischen Kulturraum stammen und deren dramaturgisches Ende offen ist, haben Telenovelas »einen klaren dramaturgischen Handlungsablauf [...], der sie als Geschichten mit Anfang, Mitte und Schluß konstituiert.«² Die meisten Telenovelas umfassen zwischen 100 und 200 Episoden, die über sechs Monate und mehr ausgestrahlt werden.³ Haupthandlung und Protagonist*innen variieren nicht. Bei einer erfolgreichen Soap Opera hingegen ist es üblich, dass die Besetzung aufgrund des kontinuierlich weitergeschriebenen Plots wechselt.

Die handelnden Charaktere einer Telenovela verorten sich innerhalb heteronormativer Strukturen und rigider Zweigeschlechtlichkeit. Heteronormativität beschreibt eine Weltsicht, die Heterosexualität als soziale Norm postuliert und von einer biopolaren Geschlechterordnung ausgeht, bestehend aus den Kategorien männlich und weiblich.⁴ Der narrative Konflikt in Telenovelas schürt sich zu-

1 Vgl. Große-Kracht: »Die allmächtige Telenovela«, S. 326f.

2 Ebd., S. 327.

3 Vgl. Quitzsch: »Die Entwicklungsgeschichte der lateinamerikanischen Telenovela«, o.S.

4 Vgl. Kleiner: »Heteronormativität«, o.S.

meist um die sog. »Aschenputtel-Thematik«⁵ oder den »Schneewittchen-Plot«,⁶ d.h. den Traum einer jungen Frau vom gesellschaftlichen Aufstieg und der großen Liebe, die sie in einem wohlhabenden Mann findet. Über ein Netz von (Liebes-) Verstrickungen werden Höhen und Tiefen zwischenmenschlicher Beziehungen thematisiert, weshalb das Genre von seinen Kritikern mitunter als zeitgenössische Variante des Märchens betrachtet wird,⁷ das »rücksichtslos literarische Vorlagen, historische Stoffe und exotische Schauplätze plündert, entstellt und vermischt«.⁸

1.1. THEMATISCHE ÖFFNUNG VON TELENVELAS AB DEN 1970ER JAHREN

In den 1970er Jahren wandeln sich Telenovelas zum »Kultur-Exportprodukt Nummer eins«⁹ in Lateinamerika und finden internationale Verbreitung, wie beispielsweise die brasilianische Produktion *Escrava Isaura* (1976), die in 95 Länder verkauft und in Deutschland als *Die Sklavin Isaura* 1986 in der ARD ausgestrahlt wird. Durch ihre mediale Reichweite und Verbreitung bis in die ländlichsten Regionen füllen Telenovelas Lücken im Kultur- und Unterhaltungsprogramm.¹⁰ Dabei nehmen sie immer wieder aufklärerische Funktionen ein, indem sie beispielsweise – je nach Landesfokus – Rassismus, Klassenunterschiede oder Analphabetismus thematisieren.¹¹ Telenovelas gelten als Indikatoren sozialer Vorgänge im jeweiligen Land¹² und erlauben einem breiten Publikum »not only to empathize, but also to reflect about events that took place in their societies, and that in some cases are still little known by the public at large, or controversial«.¹³

Ende des 20. Jahrhunderts baut die Mehrzahl der lateinamerikanischen Länder die sexuellen und bürgerlichen Rechte nicht-heterosexueller Menschen aus.¹⁴ In Telenovelas treten vermehrt offen homosexuelle Figuren in Erscheinung.¹⁵ In deren klischeehafter Darstellung verdichten sich heteronormative Diskurse, die insbesondere männlicher Homosexualität medial Gestalt geben.¹⁶ Die homopho-

5 Michael: Telenovelas und kulturelle Zäsur, S. 242.

6 Große-Kracht: »Die allmächtige Telenovela«, S. 327.

7 Vgl. Armbruster: »Endloses, alltägliches Erzählen«, S. 337; vgl. Große-Kracht: »Die allmächtige Telenovela«, S. 7; Klindworth: »Ich hab' so schön geweint«, S. 100.

8 Große-Kracht: »Die allmächtige Telenovela«, S. 327.

9 Quitzsch: »Die Entwicklungsgeschichte der lateinamerikanischen Telenovela«, o.S..

10 Vgl. Armbruster: »Endloses, alltägliches Erzählen«, S. 331.

11 Vgl. Estill: »The Mexican Telenovela«, S. 170.

12 Vgl. ebd.

13 Waisman: »Preface«, S. viif.

14 Vgl. Corrales: *La Representación y Los Derechos LGBT en Latinoamérica y El Caribe*, o.S..

15 Vgl. Rosas-Moreno: *News and Novela in Brazilian Media*, S. 33.

16 Neben vereinzelt Ausnahmen ab dem Jahr 2000 wie *Culpables* (2001), *099 Central* (2002), der kolumbianischen Telenovela *La venganza* (2002-2003), *La Señora do Destino*

be Vorstellung, dass männliche Homosexualität »untrennbar damit verbunden sei, Frau zu werden [sería inseparable de un devenir mujer]«,¹⁷ drückt sich am Beispiel von feminisierten Männern aus, die als extrovertierte und viel gestikulierende Friseure (*Volver a Empezar* 1994-1995) oder Designer in Erscheinung treten. International bekannt ist die Figur des Hugo Lombardi aus der kolumbianischen Produktion *Yo Soy Betty, La Fea* (1999-2001), deren deutsche Version unter dem Titel *Verliebt in Berlin* (2005-2007) produziert worden ist. Figuren wie Hugo sind von der homosozialen Gruppe heterosexueller Männer ausgeschlossen und bewegen sich stets in weiblichem Umfeld, zumeist als bester Freund und Vertrauter der Protagonistin.

1.2. HYPOTHESE UND VORGEHEN

Die Hypothese nachfolgender Untersuchung lautet, dass in Telenovelas der letzten Dekade gegenüber heterosexistischen Stereotypisierungen widerständige Tendenzen ausgemacht werden können, die ich als queere Interventionen bezeichnen möchte. Im Sinne Halls (2006) vermögen Interventionen, kulturelle Bedeutungen neu zu akzentuieren¹⁸ oder gemäß Butler ihre Konstruktivität zu entlarven.¹⁹ Queere Interventionen in Telenovelas stellen demgemäß Heterosexualität als soziale Norm in Frage und zeigen Lebensentwürfe von traditionellen Ordnungsmustern losgelöst auf.

Am Beispiel der untersuchten Telenovelas *Farsantes* (Argentinien, 2013-2014) und *Los Victorinos* (Kolumbien, 2009-2010) kann gezeigt werden, wie sie der gesellschaftlichen Öffnung für nicht-heterosexuelle Partnerschaften und alternative Familienmodelle in ihren Produktionsländern Folge leisten (Produktion) und sich als kritisches Medium positionieren, das Kommunikationskanäle schafft für eine differenziertere Auseinandersetzung mit Homosexualität und genderqueeren Thematiken (Rezeption), d.h. queere Interventionen vollziehen sich auf Produktions- wie Rezeptionsseite. Die Auswahl beider Telenovelas ist nicht nur aufgrund der Fortschrittlichkeit ihrer Produktionsländer hinsichtlich der Gleichstellung nicht-heterosexueller Menschen erfolgt,²⁰ sondern auch aufgrund der positiven Wahrnehmung von *Los Victorinos* und *Farsantes* seitens transnationaler NGOs

(2004-2005) aus Brasilien, der chilenischen Produktion *El señor de La Querencia* (2008) und der argentinischen Telenovela *Para Vestir Santos* (2010), die lesbische Beziehungen – mitunter nur angedeutet – in Nebenhandlungen thematisieren, ist weibliche Homosexualität im öffentlichen Fernsehen auf dem lateinamerikanischen Kontinent nahezu unsichtbar. Vgl. Mogrovejo Aquise: *Teoría Lésbica*, S. 9.

- 17 Vgl. Perlongher: *Prosa Plebeya*, S. 69. Alle spanischen Zitate sind hier durch die Verfasserin ins Deutsche übersetzt worden.
- 18 Vgl. Hall: »Encoding/Decoding«, S. 167f.
- 19 Vgl. Butler: *Das Unbehagen*, S. 49.
- 20 Vgl. Ottosson: »LGBT World Legal Wrap Up Survey«, o.S.

wie GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation) sowie diversen LGBTQ-Onlineportalen und Foren.²¹

In einem ersten Schritt sollen der Begriff ›queer‹ und einschlägige queer-theoretische Forschungsarbeiten aus Lateinamerika skizziert werden. Im darauffolgenden zweiten Schritt werden die beiden Telenovelas *Farsantes* und *Los Victorinos* vor der Fragestellung analysiert, inwiefern sie als queere Interventionen gewertet werden können.

2. LOS ESTUDIOS QUEER Y DE GÉNERO: WISSENSCHAFTLICHE FORSCHUNG IN ENTWICKLUNG

Menschen, die sich als ›queer‹ bezeichnen, können oder möchten sich nicht eindeutig in den Kategorien lesbisch, schwul, bisexuell, trans* (LSBT oder LGBT) wiederfinden.²² ›Queer‹ räumt ihnen die Freiheit ein, sich außerhalb heterosexueller und cisgeschlechtlicher²³ Normen zu positionieren. Vermehrt wird ›queer‹ auch als Sammelbegriff für sexuelle und geschlechtliche Minderheiten verwendet, was mitunter dem Umstand geschuldet sein mag, dass die Buchstabenblase LSBT bzw. LGBT inzwischen zu LGBTIAQ (Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Intersex, Asexual, Questioning) herangewachsen ist.²⁴ Entscheidend ist, dass queer kein Synonym für lesbisch, schwul oder transsexuell ist. Der Begriff drückt Kritik an diskriminierenden Herrschaftsstrukturen aus und hinterfragt das rigide Zweigeschlechter-System,²⁵ für dessen Festigung Telenovelas in ihrer Tradition bekannt sind.²⁶

Die Queer Theory ist in Lateinamerika eine sich erst entwickelnde Disziplin, in der bisher überwiegend US-amerikanische und europäische Publikationen rezipiert werden.²⁷ Aus der vergangenen Dekade sind aus dem iberamerikanischen Sprachraum vor allem Forschungsarbeiten von Carlos Fonseca Hernández und María Luisa Quintero Soto zu nennen. Beide haben 2008 den interdisziplinären Band *Temas Emergentes en Los Estudios de Género* veröffentlicht, der gender- und queer-theoretische Forschung aus Lateinamerika bündelt. Der Argentinier José Amícola hat diverse Arbeiten mit queer-theoretischem Schwerpunkt im Bereich der Literatur-, Kultur- und Medienwissenschaften veröffentlicht. Einschließlich ei-

21 Vgl. Zovich: »La Homosexualidad en La Pantalla Chica«, S. 20.

22 Vgl. QueerGEIST e.V.: »Was bedeutet ›queer?‹«, o.S..

23 Als cis-geschlechtlich werden Person bezeichnet, die in Übereinstimmung mit ihrem zugewiesenen Geschlecht leben. Im Gegensatz zu trans*geschlechtlich, entspricht Cis-Geschlechtlichkeit der gesellschaftlichen Norm.

24 Vgl. QueerGEIST e.V.: »Was bedeutet ›queer?‹«, o.S..

25 Vgl. Fonseca Hernández/Quintero Soto: »La Teoría Queer«, S. 45f.

26 Vgl. Große-Kracht: »Die allmächtige Telenovela«, S. 327.

27 Im Wesentlichen Butler und Kosofsky Sedgwick neben den Spaniern Óscar Guasch und Rafael Mérida Jiménez. Vgl. Fonseca Hernández/Quintero Soto: »La Teoría Queer«, S. 46f.

ner kritischen Ausgabe zu Puigs *El Beso de La Mujer Araña* (1976),²⁸ deren Beiträge u.a. die Konstruktivität von Geschlecht vor dem Hintergrund der queeren Hauptfigur untersuchen,²⁹ behandelt seine jüngste Publikation (2017) *Queerness* im Werk des österreichischen Schriftstellers Leopold von Sacher-Masoch.³⁰ Neben Romanen von Puig hat Amícola auch Texte Perlonghers (2015)³¹ sowie das Autorenkino Pedro Almodóvars (2013) vor dem Hintergrund queer-theoretischer Fragestellungen betrachtet.³² Ebenfalls an der Schnittstelle von Queer Theory und Populärkultur³³ als Massenkultur verortet sich *El Laberinto Queer* (2008) von Susana López Penedo.³⁴ Dank ihrer kritischen Auseinandersetzung zu Prozessen sozialer Normierung in den Medien gibt die Monografie wichtige Impulse, die bei der Analyse von Telenovelas als Massenprodukt berücksichtigt werden müssen. López Penedo arbeitet vor dem Hintergrund einer zunehmend globalisierten Welt aktuelle Parameter heraus, in denen sich Studien über Geschlecht und Homosexualität des 21. Jahrhunderts bewegen. Dabei betont sie, dass »obgleich die Verteidigung sexueller Praktiken jetzt auf öffentlicher Ebene stattfindet, [...] sie weiterhin zum Bereich des Privaten gehören«. ³⁵ Eine Aussage, die nachfolgend am Beispiel beider Telenovelas reflektiert wird. Obgleich López Penedos Monografie in Spanien veröffentlicht worden ist, hat sie als queer-theoretischer Wegweiser, der »dem spanischsprachigen Leser Lesarten für ein neues kritisches Konzept bietet, das in der angelsächsischen Welt entstanden ist«, ³⁶ damit besondere Relevanz.

Im Bereich des queeren Aktivismus hat in Argentinien allerdings schon Ende der 1960er Jahre eine kritische Auseinandersetzung mit dem Thema Heteronormativität und starren Geschlechtergrenzen begonnen. So setzen sich Arbeiten der Gruppe *Nuestro Mundo* um genannte Autoren Néstor Perlongher und Manuel Puig mit der Konstruktion von Homophobie in der argentinischen Gesellschaft auseinander.³⁷ Insbesondere die kritischen Aufsätze Perlonghers, die 2008 unter dem Titel *Prosa Plebeya* von Cristian Ferrer und Oswaldo Baigorria neu verlegt

28 Amícola/Panesi (Hrsg.): *El Beso de La Mujer Araña*.

29 Vgl. Balderston: »Sexualidad y Revolución«, S. 564ff.

30 Amícola: »Queerness en La Obra de Leopold von Sacher-Masoch«.

31 Amícola: »Coda. Recordando a Néstor Perlongher«, S. 289ff.

32 Vgl. <http://www.fundacionkonex.org/b4826-jose-amicola>, 15.09.2017.

33 Als Populärkultur werden im nachfolgenden kulturelle Erzeugnisse verstanden, die von einem breiten Publikum konsumiert werden und kommerziellen Zielen Folge leisten. Vergleiche dazu den Band *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* (1997) von John Storey, der Definitionen von Populärkultur vorstellt und diskutiert.

34 Vgl. López Penedo: *El Laberinto Queer*.

35 »Aunque la reivindicación de prácticas sexuales se hace ahora en el ámbito de lo público, [...] siguen perteneciendo al ámbito de lo privado.«, ebd., S. 7.

36 »Ofrece al lector de habla hispana unas claves de lectura para un nuevo concepto crítico nacido en el mundo anglosajón«, vgl. <http://www.editorialeslegales.com/libros/el-laberinto-queer/9788488052728/>, 18.09.2017.

37 Vgl. Perlongher: *Prosa Plebeya*, S. 77ff.

worden sind, können für die Analyse der argentinischen Produktion *Farsantes* fruchtbar gemacht werden.³⁸

3. FARSANTES (2013-2014): ZWISCHEN HETERONORMATIVITÄT UND QUEERNESS

Guillermo und Pedro, die in den Medien zu »Guilledro« fusioniert sind,³⁹ leben zu Beginn der in Handlung in heterosexuellen Partnerschaften, aus denen sie sich für ihre gegenseitige Liebe lösen. Die Entwicklung der romantischen Beziehung zwischen beiden und die daraus resultierenden sozialen Schwierigkeiten schüren den dramaturgischen Konflikt von *Farsantes*. Liebe zwischen Männern rückt erstmals ins narrative Zentrum einer Telenovela und ist nicht mehr ausschließlich Nebenhandlung.⁴⁰ Dabei unterscheidet sich die Produktion von anderen Telenovelas aufgrund ihrer authentischeren Erzählweise, die Höhen und Tiefen, Ängste und Zweifel der Verliebten einem breiten Fernsehpublikum zugänglich macht und männliche Homosexualität damit aus dem Schatten vergangener Narrative rückt, die sexuelle Beziehungen zwischen Männern als promiskuitiv und skandalös initiieren.⁴¹ Entgegen den feminisierten Darstellungen männlicher Homosexualität in Telenovelas verdichten sich in den Protagonisten Guillermo und Pedro kulturell gewachsene Vorstellungen von Macht und Virilität, die sie über ihren Beruf – beide werden als erfolgreiche und ehrgeizige Juristen charakterisiert –, ihren Kleidungsstil (*traje negro*) [schwarzer Anzug]⁴² und ihr homosoziales Umfeld repräsentieren.

Farsantes, die drei Jahre nach der Legalisierung der gleichgeschlechtlichen Ehe in Argentinien im Jahr 2010 ausgestrahlt wird,⁴³ unterläuft die stereotype Darstellung männlicher Homosexualität der *pantalla chica* [der kleinen Leinwand]. Stattdessen bedient die Telenovela im Wesentlichen Männlichkeitsentwürfe innerhalb patriarchaler Strukturen, d.h. des »Paradigmas der Mehrheitsmannes [paradigma de hombre mayoritario]«,⁴⁴ der »machistisch, weiß, volljährig [machista,

38 Vgl. ebd., S. 68.

39 Vgl. Zovich: *La Homosexualidad en La Pantalla Chica*, S. 17.

40 Vgl. Respighi: »La Primera Telenovela Gay«, o.S..

41 Vgl. Zovich: *La Homosexualidad en La Pantalla Chica*, S. 11. Dementsprechend werden Guillermo und Pedro eher als rationale denn als leidenschaftliche Typen vorgestellt. Zwischen dem ersten Kuss und der ersten Liebeszene, die sich auf *close-ups* des nackten Torsos beschränkt, liegen ganze 19 Episoden, vgl. *Farsantes*, Episode 38 und Episode 57.

42 Vgl. Söll: »Der Schwarze Anzug«, S. 88.

43 Vgl. das Gesetz 26.618 von 2010 zur Legalisierung der gleichgeschlechtlichen Ehe in Argentinien und das Gesetz 26.743 von 2012, das die amtliche Anerkennung der Geschlechtsidentität gewährleistet.

44 Perlongher: *Prosa Plebeya*, S. 68.

blanco, adulto]«⁴⁵ ist. Es stellt sich daher die Frage, inwiefern *Farsantes* am Beispiel der Ausgestaltung von Pedro und Guillermo heteronormative Ideale bewusst bedient, um die politische Normalisierung homosexueller Lebensstile zu untermauern.⁴⁶ Mazziotti (2006) betont in Bezug auf die gegenwärtige lateinamerikanische Telenovela-Produktion, dass »Standardisierung und Profit die einzig stichhaltigen Anforderungen [an eine Telenovela] zu sein scheinen [Las exigencias de estandarización y ganancia parecen ser las únicas válidas]«⁴⁷ wobei Pluralität, ob sozial, kulturell oder sexuell, zu einer homogenen Masse verschmelze, in der queere Lebensformen weiterhin untergehen.⁴⁸ Wenig überraschend ist daher, dass sich das Coming-Out von Guillermo und Pedro innerhalb der Telenovela zunächst auf einen privaten Mikrokosmos beschränkt und damit privat bleibt [»perteneciendo al ámbito de lo privado«⁴⁹]. Insbesondere Guillermo fällt es schwer, offen über seiner Homosexualität zu sprechen, wie er im Dialog mit seinem Sohn Fabián zum Ausdruck bringt:

-Guillermo: »Ich bedauere aus tiefster Seele, dass du diese für dich und mich so unangenehme Situation erleben musst. Aber es muss gesprochen werden. Setz dich hin und lass uns sprechen«.

-Fabián: »Die Sache ist, dass ich es nicht verstehe. Je mehr ich darüber nachdenke, desto weniger verstehe ich es. All diese Jahre hast du so etwas geheim gehalten? Mama weiß es? Hattest du die ganze Zeit über Geschichten parallel laufen?«

-Guillermo: »Es ist sehr schwer, darüber zu sprechen«.⁵⁰

45 Perlongher: *Prosa Plebeya*, S. 68.

46 Lisa Duggan führt in ihrem Aufsatz »The New Homonormativity« von 2002 analog zur Heteronormativität den kontrovers diskutierte Begriff der Homonormativität ein, um politische Normalisierungen innerhalb der LGBTQ-Community zu kritisieren (vgl. S. 179). Benedikt Wolf betont die Homosexuellenfeindlichkeit des Begriffs. In seinem Aufsatz »Stonewall hieß Angriff. Zur antiemanzipativen Wende in der Queer Theory« (2017) erkennt er, dass der Terminus »unterschwellig in die Richtung einer drohenden Norm der Homosexualität deutet« (S. 144) Diese suggeriere »eine Koalition der »Homonormativen« mit anderen sinistren Kräften, die im Hintergrund des Kapitalismus die Strippen ziehen« (S. 142). Der Begriff hat sich aufgrund seiner Unsachlichkeit als für die Analyse ungeeignet erwiesen.

47 Mazziotti: *Telenovela*, S. 31.

48 Bis heute sind Telenovelas vornehmlich im Mittelklassemilieu von Großstädten angesiedelt. Diese Lebenswirklichkeit, die medial propagiert wird, um nach Große-Kracht »ein einheitliches nationales Lebens- und Verhaltensmodell zu etablieren« (S. 329), teilen jedoch nur die wenigsten Menschen auf dem Kontinent.

49 López Penedo: *El Labertinto Queer*, S. 7.

50 »-Guillermo: Lamento en el alma que tengas que vivir esta situación tan desagradable para vos y para mí. Pero hay que hablar. Sentate y hablemos. -Fabián: Es que no entiendo. Cuánto más lo pienso menos lo entiendo. ¿Todos estos años escondiendo algo así?

Erst nach dem gewaltsamen Tod Pedros in Episode 74 beginnt Guillermo, seinen Arbeitskollegen die Gefühle für Pedro zu offenbaren und sich damit außerhalb des privaten Umfeldes zu outen. Das nicht-genretypische Ende der Romanze zwischen Guillermo und Pedro hat innerhalb der Fan-Gemeinschaft zu Protesten geführt,⁵¹ erhärtet sich in der Entwicklung der Liebesgeschichte zwischen Guillermo und Pedro doch Foucaults These, dass sexueller Befreiung keine positive Bilanz beschieden ist.⁵² Denn die Ermordung Pedros durch seine eifersüchtige Ex-Freundin scheint auf Metaebene zu bestätigen, dass die argentinische Gesellschaft noch nicht bereit ist für ein queeres Happy-Ending,⁵³ »in dem das Subjekt endlich eine vollständige und befriedigende Beziehung erreicht hätte [en la que el sujeto habría alcanzado al fin una relación completa y satisfactoria.]«.⁵⁴

In Onlineportalen und Foren der LGBTQ-Community ist *Farsantes* dennoch positiv rezipiert worden.⁵⁵ Nach Lucía Zovich und Carlos Gustavo Halaburda, die in ihren kommunikationswissenschaftlichen Studien von 2015 Interviews mit *Farsantes*-Fans geführt haben, überzeugt beim Publikum die bedingungslose Liebe zwischen beiden Figuren, die Geschlechterkategorien in den Hintergrund treten lässt und eine Identifikation der Zuschauer*innen mit den Protagonisten über geschlechtliche Ordnungsmuster hinaus ermöglicht: »For the audiences, there is no explanation for true love within the realm of language. For the audiences, love emerges as a subversive category that struggles against prejudices and exclusionary discourses«.⁵⁶ Für mediales Aufsehen hat die queere Intervention einer Gruppe von Guilledro-Fans nach Pedros Ausscheiden aus *Farsantes* gesorgt, bei der die Fans zahlreiche Plakate und Banner vor der *Farsantes*-Produktionsfirma Pol-ka in Buenos Aires anbringen und in verschiedenen Slogan neben Pedros Rückkehr ein

¿Mamá sabe? ¿Tenías historias paralelas todo este tiempo? -Guillermo: Es muy difícil hablar de esto«, *Farsantes*, Episode 29, Min. 46:56.

- 51 Vgl. Zovich: *La Homosexualidad en La Pantalla Chica*, S. 14f.
- 52 Vgl. Fornet-Betancourt u.a.: »Michel Foucault«, S. 96-116, zitiert nach Álvarez-Uría: *Michel Foucault: Hermeneutica del Sujeto*, S. 110.
- 53 Vgl. Mazziotti: *Telenovela*, S. 23.
- 54 Fornet-Betancourt u.a.: *Michel Foucault*, S. 110. Gleichzeitig sensibilisiert *Farsantes* durch die facettenreiche Schilderung des psychischen Haders der Protagonisten für bestehende soziale Hürden und Vorurteile. Denn trotz der rechtlichen Gleichstellungspolitik erfährt Nicht-Heterosexualität innerhalb der Gesellschaft sowie im Kontext bestimmter Berufsfelder nach wie vor Diskriminierung. Connell erkennt dazu, dass »the top levels of business, the military and government provide a fairly convincing corporate display of masculinity, still very little shaken by feminist women or dissenting men«, womit sie auf die Ausprägung von struktureller Gewalt innerhalb bestimmter Berufsgruppen Bezug nimmt, worunter nach wie vor der Beruf des Rechtsanwalts fällt. Vgl. Connell, Robert W.: *Masculinities*, S. 77, vgl. Pérez Perdomo, Rogelio: *Educación Jurídica*, S. 5f.
- 55 Vgl. Zovich: *La Homosexualidad en La Pantalla Chica*, S. 20.
- 56 Halaburda: »We Demand a Happy Ending«, S. 28.

glückliches Ende für beide Figuren fordern. Dabei betonen sie, dass »die Liebe allem widersteht [el amor resiste a todo]«. ⁵⁷

4. LOS VICTORINOS (2009-2010): DIE QUEERE FAMILIE DES VICTORINO PÉREZ

Die vermehrte Darstellung homosexueller Lebensgemeinschaften im lateinamerikanischen Fernsehen, die gesellschaftspolitisch mit der wachsenden Reflexion über Geschlechtlichkeit als Konstrukt und den daraus resultierenden sozialen Zwängen (*Compulsory Heterosexuality*⁵⁸) einhergeht,⁵⁹ verschleiert die Tatsache, dass nicht alle queeren Personen(gruppen) den gleichen Status der Akzeptanz erreicht haben. Meccia (2011) betont den deutlichen Vorsprung homosexueller Gruppen hinsichtlich der rechtlichen Umsetzung ihrer politischen Forderungen (wobei er sich speziell auf Argentinien bezieht), dem andere nicht-heterosexuelle Kollektive nachstünden.⁶⁰

Die kolumbianische Produktion *Los Victorinos* ist als eine von wenigen Telenovelas hervorzuheben, die die Sichtbarmachung geschlechtlicher Diversität ausweitet, indem sie mit der Figur Franchesca eine Transfrau in das zentrale Geschehen der Handlung einführt.⁶¹ *Los Victorinos* basiert auf dem Roman *Cuando Quiero Llorar No Llora* (1970) des Venezolaners Miguel Otero Silva. Die Telenovela erzählt die Geschichte von vier Familien aus unterschiedlichen sozialen Schichten. Über ihre Söhne, die alle den Namen Victorino tragen, werden die Familien von Victorino Gallardo, Victorino Manjarrés, Victorino Mora und Victorino Pérez schicksalhaft miteinander verbunden.

Victorino Pérez wächst in einer queeren Familie – oder »Gaga-Family« nach Halberstam⁶² – auf. Als Baby wird er von Julián und Gloria adoptiert. Julián ist homosexuell und lebt in einer Beziehung mit Francisco. Da es dem Paar rechtlich nicht erlaubt ist, Kinder zu adoptieren, bezahlen Julián und Francisco Gloria, damit sie zusammen mit Julián die Adoption vornimmt. Entgegen der Absprache, sich nach formellen Vollzug der Adoption aus Julián und Franciscos Leben zurückzuziehen, möchte Gloria aufgrund ihrer starken Muttergefühle zu Victorino bleiben. Julián und Francisco lassen sich auf das Experiment ein. Die junge Familie durchlebt in Folge viele Streitigkeiten rund um die Rollenverteilung innerhalb der Fami-

57 Halaburda: »We Demand a Happy Ending«, S. 28.

58 Rich: »Compulsory Heterosexuality«, S. 631-660.

59 Vgl. Meccia: »La Sociedad de Los Espejos Rotos«, S. 144.

60 Vgl. ebd.

61 Während die Figur Franchesca von einem Cis-Mann (Sebastian Boscán) gespielt wird, gibt es in der mexikanischen Telenovela *Amor de Barrio* (2015) die transgender Rolle Sinfrosa. Diese wird im Gegensatz zur Rolle von Franchesca von einer Transfrau (Wendy Cabrera) verkörpert. Sinfrosa ist jedoch nur eine kleine Rolle und weniger durchdacht als die von Franchesca.

62 Vgl. Halberstam: *Gaga Families*, o.S.

lie, die durch die Geschlechtsumwandlung von Francisco, der fortan als Franchesca lebt, zunehmend problematisiert wird. Nach Victorinos Tod, der, bereits erwachsen, Opfer einer Schießerei wird, fühlen sich Julián, Franchesca und Gloria aufgrund ihrer gemeinsamen Liebe zu Victorino so sehr miteinander verbunden, dass sie beschließen, als Ehe-Trio miteinander alt zu werden.

Am Beispiel von Familie Pérez zeigt die Telenovela ein alternatives Familienmodell auf, das Familie fernab heteronormativer Ordnungsmuster denkt. Durch die zugewandte und fürsorgliche Darstellung von Julián, Gloria und Franchesca innerhalb ihrer Rolle als Eltern trägt *Los Victorinos* der Begründung des kolumbianischen Obersten Gerichtshofs zur Legalisierung der Volladoption Rechnung. Demnach sei gute Elternschaft unabhängig von der sexuellen Orientierung eines Menschen,⁶³ eine Meinung, die Julián bekräftigt:

»Es interessiert uns nicht, was die Leute sagen, es interessiert uns nicht, was die Kirche sagt, was die Welt sagt. Das einzige, was uns interessiert, ist es, unsere Liebe zu erfüllen.«⁶⁴

Victorino Pérez ist stolz auf seine Familie und fühlt sich bei Julián, Gloria und Franchesca geborgen.⁶⁵ *Los Victorinos* stellt am Beispiel der Familienkonstellation und der Figur Franchesca stärker als *Farsantes* Heteronormativität als »die Naturalisierung und Privilegierung von Heterosexualität und Zweigeschlechtlichkeit in Frage«.⁶⁶ Gegenüber klischeehaften Darstellungen, die Transsexualität mit Prekariat und Sexarbeit verbinden,⁶⁷ ist Franchesca Teil der bürgerlichen Mittelschicht. Sie lebt ihre sexuelle Identität offen und selbstbewusst, wodurch sie innerhalb ihrer Familie Akzeptanz und innerhalb der LGBTQ-Community sogar an Popularität gewinnt, indem sie den Wettbewerb »El reinado gay« für sich behauptet.⁶⁸ Janet Arelis Quezada von *GLAAD* sieht die geringe Auseinandersetzung mit Transgender in den Medien vor allem in Unsicherheiten begründet. Ihrer Meinung nach haben »[d]ie Medien [...] nicht immer verstanden, Transgender Frauen und Männer zu

63 »Die Amerikanische Akademie der Kinderheilkunde hat bei unterschiedlichen Gelegenheiten empfohlen, dass das Kindeswohl von der Legalisierung der Ehe zwischen gleichgeschlechtlichen Personen und der Adoption durch bereitwillige Paare, die dieser Aufgabe unabhängig ihrer sexuellen Orientierung fähig sind, einen Nutzen ziehen würde. [L]a Academia Americana de Pediatría ha sugerido en varias oportunidades que el bienestar de los menores de edad se beneficiaría de la legalización de los matrimonios de parejas del mismo sexo y la adopción de parejas dispuestas y capaces para esa tarea, independientemente de su orientación sexual«, vgl. Sentencia C-683/15, o.S.

64 »No nos importa lo que diga la gente, no nos importa lo que diga la iglesia, lo que diga el mundo. Lo único que nos interesa es arpar nuestro amor«, *Los Victorinos*, Episode 9, Min. 28:32.

65 Vgl. *Los Victorinos*, Episode 24.

66 Kleiner: »Heteronormativität«, o.S.

67 Vgl. Rubio Arribas: »Aspectos Sociológicos«, S. 364.

68 Vgl. *Los Victorinos*, Episode 138.

besetzen und deshalb hat es wenig Sichtbarkeit gegeben, [stattdessen] Sensationsgier, Fehler und oft vollkommen beleidigende Berichterstattung«. ⁶⁹

Die kolumbianische Telenovela *Los Victorinos* wird zu einer Zeit gedreht, in der die Forderungen nach rechtlicher Gleichstellung von homo- mit heterosexuellen Lebensgemeinschaften verstärkt Einzug in die Gerichtssäle des Landes finden. Fünf Monate nach Zusage des Obersten Gerichtshofs Kolumbiens von 2009, die Rechtsansprüche in homosexuellen Lebensgemeinschaften *de iure* mit denen von verheirateten heterosexuellen Paaren gleichzustellen, ⁷⁰ bringt *Los Victorinos* am Beispiel von Familie Pérez das Thema Kinderwunsch und Volladoption in gleichgeschlechtlichen Partnerschaften in den öffentlichen Diskurs ein, womit die Telenovela bis dahin noch offene Forderungen zur Gleichstellung anspricht. Inzwischen haben in Kolumbien Regenbogenfamilien seit 2015 das Recht auf Volladoption. Seit 2016 ist die gleichgeschlechtliche Ehe verfassungsmäßig. ⁷¹ Die formulierte Eingangsthese, dass Telenovelas Indikatoren sozialer Vorgänge ihres Produktionslandes sind, findet Bestätigung. Im Juni 2017 wurde in Kolumbien schließlich die erste Dreierehe notariell beglaubigt. ⁷²

5. FAZIT

Entgegen dem Ruf von Telenovelas als klischeeverhaftete TV-Märchen zeigt die Analyse von *Farsantes* und *Los Victorinos*, dass beide Produktionen sozialkritische Auseinandersetzungen mit heterosexistischen Vorstellungsbildern und gesellschaftlichen Ordnungsmustern anregen. Das Potential einer undogmatischen Heteronormativitätskritik auf Produktionsseite erweist sich jedoch als begrenzt. Das liegt vor allem an den Produktionsbedingungen des Genres selbst. Denn Telenovelas sind stets vom Gusto des Publikums abhängig, der sich an den Einschaltquoten misst und darüber entscheidet, ob eine Telenovela im Wettbewerb um das höchste Ranking mithalten kann. ⁷³ D.h. Telenovelas leisten kommerziellen Zielsetzungen Folge und verorten sich dadurch innerhalb der homogenisierenden Ideologie des freien Marktes. Die thematischen und gestalterischen Spielräume der Drehbücher sind deshalb eingeschränkt. ⁷⁴

Farsantes und *Los Victorinos* zeigen exemplarisch, wie die Liberalisierungen von Sexualität und nicht-binären Partnerschaftsmodellen in Argentinien und Kolumbien medial aufgearbeitet werden können.

69 »Pero los medios no siempre entendían como cubrir las mujeres y los hombres transgénero y por eso ha habido poca visibilidad, sensacionalismo, errores y muchas veces reportaje plenamente ofensivo«, Arelis Quezada: *Los Medios y Las Personas Transgénero*, o.S.

70 Vgl. Sentencia C-029/09, o.S.

71 Vgl. Sentencia C-683/15; vgl. Sentencia SU214/16, o.S.

72 Vgl. o.A.: »Erste ›Dreier-Ehe‹ in Kolumbien«, o.S.

73 Vgl. Mazziotti: *Telenovela*, S. 31.

74 Vgl. Ebd.

Während in der facettenreicheren und weniger schablonenhaften Repräsentation von Homosexualität in *Farsantes* viele queere Lebensformen weiterhin unartikulierte bleiben, ist *Los Victorinos* als eine von wenigen Telenovelas zu nennen, die die mediale Sichtbarwerdung sexueller Diversität am Beispiel der Transfrau Franchesca ausweitet. Die gelebte Dreierbeziehung zwischen Julián, Gloria und Franchesca thematisiert zudem queere Familienmodelle, die innerhalb der Gesellschaft immer präsenter werden. Jedoch wahrt bei der Ausgestaltung der Figuren- und Situationsebene auch *Los Victorinos* das heteronormative Identifikationspotential. Dementsprechend verortet sich die Familie Pérez innerhalb der Mittelschicht und diskutiert am Beispiel von Haushaltsführung, Kindererziehung, Eifersucht und Selbstverwirklichung Thematiken, die auch heterosexuellen Zuschauer*innen vertraut sind. Die dramaturgische Ausgestaltung von Guillermo und Pedro sowie den vier Pérez deckt einerseits die Schnelllebigkeit queerer Interventionen auf, denn »queer« soll entsprechend seiner Begriffsdefinition »verstören, anstatt [...] Sicherheiten zu schaffen«, ⁷⁵ andererseits rücken genannte Figuren Gemeinsamkeiten im Denken, Fühlen und Handeln von Menschen in den Vordergrund, die von sozialen und geschlechtlichen Kategorien losgelöst sind.

Es bleibt spannend zu beobachten, welche Interventionen in zukünftigen Produktionen wahrgenommen werden können und wie diese auf Seite der Rezipienten Denkprozesse über gesellschaftliche Normen in Bewegung setzen.

TELENOVELAS

099 Central. Dirección Nisco, Jorge/Pivotto, Sebastián. Pol-ka Producciones. 2002. Televisión.

Culpables. Dirección Barone, Daniel. Pol-ka Producciones. 2001. Televisión.

El Señor de La Querencia. Dirección Barriga, Germán/López de Lérica, Claudio. Productores López, Patricio/Campos, Mauricio. 2008. Televisión.

Farsantes. Dirección Barone, Daniel/Bechara, Jorge. Pol-ka Producciones. 2013-2014. Televisión.

La venganza. Dirección Posada, David u.a.. R.T.I. Producciones. 2002-2003. Televisión.

Los Victorinos. Dirección Meneses, Ramiro/Mitrotti, Mario. Telemundo. 2009. Televisión.

Para Vestir Santos. Dirección Barone, Daniel. Pol-ka Producciones. 2010. Televisión.

Senhora do Destino. Dirección Maya, Wolf u.a.. Rede Globo. 2004-2005. Televisión.

Volver a Empezar. Dirección Garcini, Salvador/García, José Ángel. Televisa. 1994-1995. Televisión.

75 Degele: *Gender/Queer Studies*, S. 11.

Yo Soy Betty, La Fea. Dirección Ribero Ferreira, Mario. Productores Pilar Fernández, María del/Tinjacá, Raúl. 1999-2001. Televisión.

LITERATURVERZEICHNIS

- Álvarez-Uría, Fernando: Michel Foucault: Hermeneutica del Sujeto, Madrid 1994.
- Amícola, José: »Queerness en La Obra de Leopold von Sacher-Masoch«, in: *Descentrada*, Jg. 1, Nr. 1, 2017, <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe009>, 15.09.2017.
- : »Coda. Recordando a Néstor Perlongher«, in: *Ders.: Una Erotica Sangrienta. Literatura y Sodomismo*, La Plata 2015, S. 289-300.
- Amícola, José/Panesi, Jorge (Hrsg.): *El beso de La Mujer Araña. Edición Crítica*, Barcelona 2002.
- Arelis Quezada, Janet: *Los medios y Las Personas Transgénero*, <https://www.glaad.org/blog/los-medios-y-las-personas-transg%C3%A9nero>, 16.09.2017.
- Armbruster, Claudius: »Endloses, alltägliches Erzählen in der brasilianischen Telenovela«, in: *Rundfunk und Fernsehen*, Jg. 34., Nr. 3, 1986, S. 331-350.
- Balderston, Daniel: »Sexualidad y Revolución: En Torno a Las Notas de El Beso de La Mujer Araña«, in: Amícola, José/Panesi, Jorge (Hrsg.): *El Beso de La Mujer Araña. Edición Crítica*, Barcelona 2002, S. 564-573.
- Bourdieu, Pierre: *La Domination Masculine*, Paris 1998.
- Butler, Judith: *Das Unbehagen der Geschlechter* [1991], Frankfurt a.M. 172014.
- Connell, Robert W.: *Masculinities* [1995], Berkeley CA. 2005.
- Corrales, Javier: *La Representación y Los Derechos LGBT en Latinoamérica y El Caribe: La Influencia de Las Estructuras, Los Movimientos Sociales, Las Instituciones Políticas, y La Cultura*, https://lgbtqrightsrep.files.wordpress.com/2016/05/lgbt_report_latam_spanish_v4.pdf, 18.09.2017.
- Degele, Nina: *Gender/Queer Studies*, Paderborn 2008.
- Duggan, Lisa: »The New Homonormativity: The Sexual Politics of Neoliberalism«, in: Nelson, Dana D./Castronovo, Russ (Hrsg.): *Materializing Democracy: Toward a Revitalized Cultural Politics*, Durham 2002, S. 175-194.
- Estill, Adriana: »The Mexican Telenovela and Its Foundational Fictions«, in: Castillo, Debrah/Paz Soldán, Edmundo (Hrsg.): *Latin American Literature and Mass Media*, New York NY. 2001, S. 169-189.
- Fonseca Hernández, Carlos/Quintero Soto, María Luisa: »La Teoría Queer: La De-construcción de Las Sexualidades Periféricas«, in: *Sociológica (Mex.)*, Jg. 24, Nr. 69, 2009, S. 43-60.
- (Hrsg.): *Temas Emergentes en Los Estudios de Género*, México 2008.

REBECCA WEBER

- Fornet-Betancourt, Raúl u.a.: »Michel Foucault. La Ética del Cuidado de Uno Mismo Como Práctica de La Libertad«, in: Revista Concordia, Nr. 6, 1984, S. 96-116, zitiert nach Álvarez-Uría, Fernando: Michel Foucault: Hermeneutica del Sujeto, Madrid 1994.
- Große-Kracht, Herrmann-Josef: »Die allmächtige Telenovela: der grenzenlose Erfolg eines lateinamerikanischen Fernsehgenres«, in: Communicatio Socialis, Jg. 25, Nr. 4, 1992, S 322–351.
- Halaburda, Carlos Gustavo: »We Demand a Happy Ending for Pedro and Guillermo: Love, Society and The Queer Politics of Latin American Telenovela«, in: Sojourner, Nr. 6, 2015, S. 23-29.
- Halberstam, J. Jack: Gaga Families, <https://www.youtube.com/watch?v=1FwIRTq0ofc>, 24.09.2017.
- Hall, Stuart: »Encoding/Decoding«, in: Durham, Meenakshi Gigi/Kellner, Douglas M. (Hrsg.): Media and Cultural Studies. Key Works, Malden MA. u.a. 2006 [1973], S. 163-173.
- Kleiner, Bettina: »Heteronormativität«, in: Gender Glossar 2016, <http://gender-glossar.de/glossar/item/55>, 31.08.2017.
- Klindworth, Gisela: »Ich hab' so schön geweint«: Telenovelas in Mexiko, Saarbrücken 1995.
- López Penedo, Susana: El Laberinto Queer. La Identidad en Tiempos de Neoliberalismo, Barcelona 2008, <https://programadddsrr.files.wordpress.com/2013/05/lopez-penedo-susana-el-laberinto-queer.pdf>, 19.09.2017.
- Mazziotti, Nora: Telenovela: Industria y Prácticas Sociales, Bogotá 2006.
- Meccia, Ernesto: »La Sociedad de Los Espejos Rotos, Apuntes para Una Sociología de La Gaycidad«, in: Revista Latinoamericana, Nr. 8, 2011, S. 131-148.
- Michael, Joachim: Telenovelas und kulturelle Zäsur. Intermediale Gattungspassagen in Lateinamerika, Bielefeld 2010.
- Mogrovejo Aquise, Norma: Teoría Lésbica, Participación Política y Literatura, México 2004.
- o. A.: »Erste ›Dreier-Ehe‹ in Kolumbien«, <http://www.zeit.de/news/2017-06/13/gesellschaft-erste-dreier-ehe-in-kolumbien-13165404>, 24.09.2017.
- Otero Silva, Miguel: Cuando Quiero Llorar No Lloro, San Juan, 1970.
- Ottosson, Daniel: »LGBT World Legal Wrap Up Survey«, https://www.gaylawnet.com/ezone/crime/ilga_2006.pdf, 16.09.2017.
- Pérez Perdomo, Rogelio: Educación Jurídica, Abogados y Globalización en América Latina, <http://www.sistemasjudiciales.org/content/jud/archivos/notaarchivo/428.pdf>, 20.09.2017.
- Perlongher, Néstor: Prosa Plebeya, Buenos Aires 2008.
- QueerGEIST e.V.: »Was bedeutet ›queer?‹«, <https://www.queergeist.com/2013/06/17/was-bedeutet-queer/>, 29.09.2017.

- Respighi, Emanuel: »La Primera Telenovela Gay«, in: *Página12*, 23.08.2013, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/8-29653-2013-08-23.html>, 24.09.2017.
- Rich, Adrienne: »Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence«, in: *Journal of Women in Culture and Society*, Jg. 5, Nr. 4, 1980, S. 631–660.
- Rosas-Moreno, Tania: *News and Novela in Brazilian Media: Fact, Fiction, and National Identity*, Lanham MD. u.a. 2014.
- Rubio Arribas, Javier: »Aspectos Sociológicos de La Transexualidad«, in: *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Jg. 21, Nr. 1, 2009, S. 361–380.
- Sentencia C-029/09, <http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2009/c-029-09.htm>, 24.09.2017.
- Sentencia C-683/15, <http://www.corteconstitucional.gov.co/RELATORIA/2015/C-683-15.htm>, 24.09.2017.
- Sentencia SU214/16, <http://www.corteconstitucional.gov.co/relatoria/2016/su214-16.htm>, 24.09.2017.
- Söll, Anne: »Der Schwarze Anzug: Verlust und Restauration autoritativer Männlichkeit im Männerporträt der Neuen Sachlichkeit«, in: *Regards Croisés*, Nr. 6, 2016, S. 85–96.
- Storey, John: *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction* [1997], Harlow 2006.
- Waisman, Carlos: »Preface«, in: Jonas Aharoni, Gabriela: *Argentinian Telenovelas: Southern Sagas Rewrite Social and Political Reality*, Sussex 2015.
- Wolf, Benedikt: »Stonewall hieß Angriff. Zur antiemanzipativen Wende in der Queer Theory«, in: *L'Amour Lalove*, Patsy (Hrsg.): *Beissreflexe*, Berlin 2017.
- Zovich, Lucía: »La Homosexualidad en La Pantalla Chica. Representaciones Mediáticas en Ficciones Argentinas Contemporáneas«, in: VIII Seminario Regional (Cono Sur) ALAIC »Políticas, Actores y Prácticas de La Comunicación: Encrucijadas de La Investigación en América Latina«, 27 y 28 de agosto 2015, http://www.alaic2015.eci.unc.edu.ar/files/ALAIC/EJE7/alaic-_7-36.pdf, 24.09.2017.