

La fotonovela: un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer

Alejandra Niedermaier *

Resumen: La presente propuesta trabaja a partir de la interrelación entre la mirada de género y la indagación sobre las imágenes y los medios entre 1940 y 1970 aproximadamente. En este vínculo se pueden hallar, a través de una dialéctica, las condiciones de visibilidad y de representación. La fotonovela, en su interacción texto e imagen, manifestaba un síntoma de los acuerdos y desacuerdos (tanto a nivel de las ideas, de los sentimientos como de los deseos inconscientes). Estas publicaciones aparecieron en un momento en que la prensa, las revistas y el cine se interrogaban y, a su vez, esbozaban un nuevo modelo de mujer. En este dilema se pueden apreciar particularidades muy enraizadas en el modelo anterior pero, también, nuevas complejidades. La fotonovela se convirtió, entonces en una forma de enunciación en la que habitaban aspectos de legitimación del ideario existente pero, a su vez, de proposición y modificación. Se indaga asimismo sobre la relación fotografía/cine en esos años de gran interacción.

Palabras clave: fotografía – cine - narrativa – fotonovela - mujer - representación – subjetividad – imaginario

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 62 - 63]

(*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la UP en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación. Es parte del Cuerpo Académico de la Maestría en Gestión del Diseño. Miembro del Consejo Asesor Académico. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y perspectivas visuales. Coordinadora Académica de la Escuela de Fotografía Motivate y docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual desde sus perspectivas históricas y contemporáneas, así como sus aspectos didácticos.

Introducción

En virtud de que la investigación histórica no es un saber estático, la presente propuesta trabaja a partir de la interrelación entre la mirada de género y la indagación sobre las

imágenes y los medios. En este vínculo se pueden hallar, a través de una dialéctica, las condiciones de visibilidad y de representación. La investigación se desarrolla entre 1940 y 1970 aproximadamente. La fotonovela, en su interacción texto e imagen, manifestaba un síntoma de los acuerdos y desacuerdos (tanto a nivel de las ideas, de los sentimientos como de los deseos inconscientes).

Estas publicaciones aparecieron en un momento en que la prensa, las revistas y el cine se interrogaban y, a su vez, esbozaban un nuevo modelo de mujer. En este dilema se pueden apreciar particularidades muy enraizadas en el modelo anterior pero, también, nuevas complejidades. La fotonovela se convirtió entonces en una forma de enunciación en la que habitaban aspectos de legitimación del ideario existente pero, a su vez, de proposición y modificación. Se encuentra de este modo una suerte de tipificación de personajes y temáticas centradas en intensas peripecias enmarcadas en una retórica del exceso. Pares binarios de todo tipo aparecían en su sintaxis que, a partir de la fragmentación, hicieron surgir continuidades que albergaron nuevos conceptos en torno a la imagen de la mujer, sus cambios, los roles dentro de la familia y la vida “moderna” en general. Se acuerda entonces con Étienne Balibar cuando sostiene que toda identidad es fundamentalmente transindividual, ya que no es (puramente) individual ni (puramente) colectiva. La identidad no es dada ni inmutable. En tal sentido, la fotonovela y su continuidad cinematográfica configuraron una condición de posibilidad de construcción y autoconstrucción diferentes. Así, la famosa frase “Lo personal es político”, popularizada por Carol Hanisch en 1969, resulta absolutamente pertinente ya que no hay experiencia que no se presente sometida a reglas, obstáculos y fuerzas que son del orden de lo público.

Como un producto de la denominada industria cultural¹, varias revistas femeninas acogieron esta modalidad. En ellas, el discurso provenía desde adentro, es decir, propiciaban la lectura de las propias protagonistas que buscaban una nueva forma de autopersonearse subjetivamente. De algún modo, existía un tácito reconocimiento de que se trataba de años fundantes para la conformación del género. A propósito, Hannah Arendt consideraba que la *vida activa*, en tanto experiencia política y sensible, exige visibilidad.

Este escrito se detendrá también en la imagen en movimiento como el resultado de diferentes búsquedas. Por eso, se analizará la incorporación de tiempo, de puesta en escena y de relato en imágenes fijas para interrogar así sobre las tempranas relaciones entre los diferentes dispositivos. El cine y la fotografía se encuentran ligados ontológicamente; la fotografía participó de presentaciones visuales que operaron como antesala del cine.

Las fotonovelas y otras variedades linderas funcionaron como vestíbulo primero y como retroalimentación después del cine. A través de su secuencialidad, dio pie a los géneros dramáticos, melodramáticos, policiales e incluso cómicos del cine silente.

La investigación se centrará en las fotonovelas de producción pero, también, de consumo en América Latina. Constituye asimismo una continuidad con la profunda indagación realizada acerca de la relación entre la mujer, la fotografía y la historia².

Consanguineidad entre los dispositivos

En el cine, cuyo material es fotográfico, la foto (...) es presa en un fluir, es empujada, estirada sin cesar (...) no es ningún espectro. (Roland Barthes)

La fotografía y el cine presentan una consanguineidad en virtud de que ambos se hallan ontológicamente vinculados. A partir de este concepto se puede considerar a la fotografía como el componente molecular que habita en los dispositivos mencionados. Walter Benjamin encontraba en ambos oscilaciones de espacio y tiempo, como así también entre distancia y proximidad ya que estas categorías se reducían y maximizaban simultáneamente. Hacia 1950, André Bazin y Siegfried Kracauer reconocían las conexiones entre ambos medios. Por su parte, Jean Louis Comolli en una conferencia dictada en el 2007 denomina a la foto como “la unidad discreta del cine”. Se puede pensar entonces que si en la fotografía, lo instantáneo se convierte en pose, en una pausa del tiempo, si se detiene el movimiento en el cine se retorna a la imagen despojada, ¿entonces, en esa exploración hacia el interior de cada dispositivo, no surgirá nuevamente el componente molecular fotográfico? Este analista agrega que el cine es un arte híbrido que nace en el cruce de dos tentaciones: de la fiesta espectacular (en tanto rito) y de las reglas técnicas de la fotografía (en tanto forma) (p.390).

Roland Barthes sostenía que “el fotograma nos entrega el interior del fragmento.” (1986, p. 66) En tal sentido el teórico Raymond Bellour observa que la foto conforma el fotograma cinematográfico y el elemento cero del video. Es por eso que, fotogramas y elementos cero, son en definitiva componentes moleculares constructores de fragmentos. A su vez, Giles Deleuze en *La imagen movimiento* señalaba que a estos componentes se les agregó tiempo y así el todo resulta circular al recoger la marcha del universo y el intervalo entre dos movimientos o dos acciones. En este sentido, Bellour considera que no es el movimiento lo que define al cine sino el tiempo.

En el año 1929 en la ciudad de Stuttgart se realizó la muestra, *Film und Foto*, que justamente intentaba poner en relación ambos dispositivos. Se exhibieron aproximadamente 1260 imágenes y unas 60 películas. Con el espíritu y con autores relacionados a las vanguardias, algunos mostraron sus trabajos fotográficos y filmicos como fue el caso de Man Ray. La exposición tuvo el propósito además de subrayar la capacidad de representación de ambos medios, reunirlos alrededor de diferentes temáticas, aplicaciones y estéticas. Lazlo Moholy Nagy (profesor de la escuela de la Bauhaus desde 1923 y curador por Alemania de la muestra) había escrito ya en 1925 textos teóricos que enlazaban pintura, fotografía y cine. Indudablemente tanto la fotografía como el cine modificaron, en esa etapa de la modernidad, el sistema de percepción. A propósito el especialista argentino David Oubiña considera que el cine es la fotografía en movimiento pero la fotografía era ya, desde el principio, el cine en suspenso (2009, p.111).

Por su parte, la teórica de cine Laura Mulvey encuentra, en el detenimiento que se produce durante el montaje, una estética en la cual celuloide y fotografía coinciden.

Es a partir de este componente molecular, elemento cero, unidad discreta del cine o como se lo quiera llamar, en definitiva desde la consanguineidad planteada, que se analizará en detalle la influencia de la fotonovela en el cine.

Primeras aproximaciones

En el interior de cada fotografía también está el comienzo de una historia que empieza con ‘Érase una vez ...’ Cada fotografía es el primer fotograma de una película. (Wim Wenders)

Las imágenes estereoscópicas generaron gran entusiasmo en los años de su aparición y utilización³. Al respecto, Charles Baudelaire opinó que los ojos “se inclinaban sobre los huecos del estereoscopio como sobre las tragaluces del infinito.”(en Cuarterolo, 2012, p.58) Fueron utilizadas también para realizar series en base a piezas teatrales. Esto creó un sistema de producción que además de la toma y su copiado, se relacionaba con la creación, utilización y reutilización de decorados, la elección de los actores y demás elementos que luego formarían parte de la industria cinematográfica. Requerían por otra parte, al igual que el cine, un aparato de visualización. Aparecen así, entre otros, el Taxiphote y un proyector en el que uno de los orificios se eclipsaba alternativamente de manera que cada uno de los ojos sólo pudiera ver la imagen que le correspondía. La fotografía estereoscópica demandaba además una interacción corporal por parte del receptor ya que éste debía sumergirse en las escenas que esta técnica le ofrecía.

A partir de fines del siglo XIX surgieron proto-fotonovelas cuya temática eran obras de teatro, novelas y cuentos “ilustrados” fotográficamente que surgieron en la prensa francesa pero que rápidamente fueron adoptados en el Río de la Plata. La revista *Martín Fierro*⁵, por ejemplo, denominaba “literatura de barrio” a este tipo de producción que entra dentro de los parámetros de la industria cultural.

En los primeros años del siglo XX la *Revista fotográfica ilustrada del Río de la Plata*, entre otras, publicitaba la comercialización de series fotográficas, estereoscópicas, proyecciones y linternas mágicas mostrando la existencia de un verdadero circuito comercial y masivo. Algunos contenidos picarescos aparecieron entre los contenidos elegidos como *Gabinete reservado* o *The french maid* de H.G. White & Co como así también otras realizadas por la empresa productora Underwood & Underwood⁶. En el caso de *The french maid*, la historia fue retomada por el cine en el corto *How the cook made her mark* producido por la American Mutoscope Biograph Company en 1904. En estos casos se puede observar una mirada tradicional acerca de la figura femenina, en la cual aparece el flirteo travieso, aludiendo, en ambos casos, al rol de empleada doméstica y todo el imaginario que circulaba alrededor de esa tarea y su impacto sobre los hogares.

En el número del 21 de mayo de 1904 del magazine *Caras y Caretas* se divulga una reconstrucción de la novela *Amalia* de José Marmol, publicada por primera vez en 1851. El relato es acompañado por dibujos y fotografías de los políticos de la época ya que la novela alude a circunstancias históricas. A su vez se realizaron fotografías que resumían los instantes decisivos de la novela. Esta misma elección de escenas se encuentra en la película muda que, once años más tarde, realizó Enrique García Velloso. Es interesante observar la similitud entre la reconstrucción fotográfica y las escenas de este film silente. En ambos pastiches se puede observar una escenografía y un vestuario muy cuidados. Ya en 1936 Luis Moglia Barth rodó una segunda *Amalia*, esta vez sonora. *Amalia* remite al ideario

romántico de la época en la que fue escrita y en ella aparece, vistas desde la clave de género, la figura de la viuda que tiene empatía con las posibilidades de un cambio socio-político en términos de libertad y justicia, mediados, por supuesto, por el amor que siente hacia uno de los personajes masculinos. Ella es, además, portadora de una belleza, “de cuerpo y alma”, inscritas en los cánones del ideal civilizatorio de la época.

Al mismo tiempo se han hallado distintos avisos publicitarios que por su formato y contenido resultan verdaderas pequeñas fotonovelas. Dirigidos a la figura femenina los avisos del dentífrico Colgate⁷ dan origen a una narración con una moraleja en la cual las bondades del objeto se trasladan al sujeto. El objeto se convierte de este modo en fetiche para solucionar varias aristas en el camino a la felicidad que siempre ocurre a través de la mirada aprobadora masculina.

La fuerza de la idea

A partir de los antecedentes mencionados, es importante tener en cuenta que, en los inicios de los años indicados, existe una convivencia entre lo que se esperaba de una mujer hasta ese momento y la idea de un cambio. Mircea Eliade establece que los “comportamientos míticos” operan sobre los imaginarios, es decir, sobre el entramado simbólico de una sociedad. La función del mito es explicar los modos significativos de las distintas actividades humanas. El mito relata y plasma lo simbólico del pasado lejano para transformarlo, reactualizarlo y desempeñar así un nuevo rol en el presente (1997, p.7). Las fotonovelas actuaban exactamente de este modo: relataban paradigmas instalados alrededor de la figura femenina para esbozar una transformación.

Se puede inferir entonces, tomando el concepto de Idea de Platón y uniéndolo con lo Decible de los estoicos, en tanto condición de posibilidad del conocimiento, que el imaginario de la época propició repensar el sitio de la mujer nombrándolo de forma visual y escrita. El nombre no indica solamente un concepto o lo sensible sino que manifiesta ante todo la decibilidad de la idea (Agamben, 2017, p.95).

En la fotonovela hay planos de inmanencia con diferentes intensidades dramáticas y diferentes perspectivas. En su conjunto elaboran una narración que introduce el nuevo imaginario ya mencionado. En esa introducción, se hallan diferentes temporalidades que visibilizan, de alguna manera, el tiempo que se necesitó para perfilar un nuevo pensamiento. Se considera un tiempo psicológico que acumula y articula un pasado y un presente para aventurar un futuro.

Además la fotonovela perfiló la entrada de dispositivos que referenciaron una modernidad cuyas lógicas se articularon pero, a la vez, entraron en conflicto con las pautas culturales existentes hasta ese momento. De este modo, estos dispositivos asumieron demandas que, al mismo tiempo, debían ser adecuadas al discurso social hegemónico.

Cabe señalar que la fotonovela condensaba un tejido semiótico de identificaciones y, si bien, como práctica de enunciación adhería a una cierta estética de la repetición, en tanto estructura, temáticas, etc., se acuerda con Julia Kristeva cuando establece de que no se debe hablar de un plural sino de “infinitos singulares” (2016, p. 26).

Secuencialidad y Relato

Debajo de la fotografía de un hombre, su historia se encuentra enterrada bajo un manto de nieve. (Siegfried Kracauer)

La fotonovela justamente trataba de realizar un relato visual derritiendo cada capa de nieve con el objetivo de conformar una narración ya que la fotografía propone varias historias posibles. Estos relatos visuales se desarrollaron en torno a configuraciones espaciales en el tiempo de la narración.

En una nota al pie del libro *Lo obvio y lo obtuso* Roland Barthes manifestaba:

Hay otras ‘artes’ que combinan el fotograma y la historia: son la fotonovela y el comic. Estoy convencido de que esas ‘artes’ nacidas en los bajos fondos de la gran cultura poseen una cualificación teórica y ponen en escena un nuevo significante (...) (1986, p.66).

En la fotonovela el significante surge entonces de la interacción texto/imagen. En esa interacción encontramos operaciones que se apoyan alternativamente en figuras retóricas como la metáfora, sustitución, hipérbole y la antítesis entre otras. Los textos operan de anclaje y de relevo de acuerdo a las necesidades de denotación y connotación del guion. Mijaíl Bajtín establecía que ninguna palabra -y ninguna foto/fotograma- están deshabitadas ya que se encuentran teñidos de alguna connotación. En la unión *ver y leer*, los “fragmentos” se constituyen en conformadores de mundos.⁸ Se puede apreciar también el principio dialógico indicado por el mencionado estudioso como un vaivén entre los discursos que, a través de cuerpos, gestos y acciones, construyen la relación con el Otro, especialmente la relación entre los géneros.

Según Joan Costa, el acto de lectura consiste en una decodificación de los signos que el ojo percibe para comprender entonces el significado de las palabras. La velocidad de lectura que una fotonovela requería se encontraba entonces condicionada por la cantidad de palabras que cada viñeta contenía. Inflúan en su legibilidad, la redacción y la puesta en página en tanto dinamismo y énfasis visual. En este caso, el diseño apuntaba no solamente a la comunicación, al aporte de conocimiento sino también a la emoción. Como mensaje bimedia (visual y escrito) su interacción resultaba fundamental. Costa hace hincapié en que la imprenta gutenberguiana y, más tarde, la fotografía aportaban una especificidad comunicacional icónica (en términos de representación) a través de la imagen y del texto (2007, p.36). En tal sentido en la fotonovela estamos ante un flujo de interacciones y contrastes entre ambos lenguajes que se dirigen a un solo canal de percepción: la visión. La complementariedad en la fotonovela aparece ya en la percepción: la imagen es percibida inmediatamente, el texto es recibido secuencialmente y, entre ambos, configuran el relato. Se pueden detectar además, continuidades y rupturas de estilemas entre las producciones, que luego se vuelven a apreciar en las hibridaciones de los distintos dispositivos.

Se encuentran entonces grandes tópicos que ofician de paraguas para que luego sean tomados en cada producción con ingredientes propios. Estos son: melodrama y religión, melodrama y violencia, melodrama y pobreza, melodrama y diferencias de clases. El me-

lodrama en la fotonovela retoma los aspectos prefigurados en el siglo XVIII para convertirse en una versión extática de expresionismo.

Gilles Deleuze en el libro *El pliegue* alude a esa rúbrica de Leibniz denominando uno de sus capítulos “La percepción en los pliegues”. En la fotonovela se transita por el pliegue que se crea entre foto y foto. Lo mismo sucede después en el cine cuando tiempo y movimiento se añan en la percepción del intersticio, del pasaje. Por ello, como indica el autor mencionado, el despliegue no es lo contrario al pliegue sino es el movimiento entre uno y otro. Es en el “entre” que aparece lo sensible y lo inteligible. A su vez, dentro del formato fotonovela se encuentra una perspectiva múltiple, un punto de vista sincrónico que luego se hallará en el cine. Además ambos medios apelan a la función fática para mantener encendida la atención del receptor. Cabe destacar que se trató de un receptor mayoritariamente femenino pero también masculino y perteneciente a grupos y clases sociales diversos.

De acuerdo a Jean Louis Comolli se podría decir que hay fotonovela –y luego cine- cuando la sucesión de imágenes (pensadas para enhebrar una historia) se proyectan “sobre la pantalla mental del espectador” (2007, p.293). Tanto la ilusión fotográfica como la cinematográfica fueron al encuentro del gusto por lo ilusorio pero encajaron al mismo tiempo dentro de lo que se buscaba en materia de percepción visual a través de la reproducción técnica. Existía de algún modo una especie de acuerdo para integrar el artificio para que la ilusión pudiera tener lugar.

Fórmulas del pathos

Cada imagen de una fotonovela trataba de sujetar, agarrar al receptor con el objeto de crear una rapsodia de sensaciones que accionara sobre lo subjetivo y lo objetivo, lo interno y lo externo, lo sensible y lo inteligible al mismo tiempo. Se manifestaba en este sentido una retórica que tendía a hacer “ver y sentir”. Por eso, el formato por entregas aumentaba el efecto de suspenso. Se apelaba también a la seducción, en tanto artificio con ingredientes dramáticos, en los que se hallaba el aparecer/desaparecer, tener fuerza de voluntad o carecer de ella, el pudor, el rechazo temporal, todo vehiculado por ceremonias, ritos y simulaciones. La seducción se convertía así en un trazo retórico hacia adentro de la fotonovela y hacia el receptor.

En este género, además, las tomas delante de un espejo o de una tercera persona mirando a la pareja protagonista solían ser frecuentes. Este recurso absolutamente retórico tenía como objetivo involucrar al lector y autorizarlo en su carácter de voyeur. Un fotograma de la novela *Aventura en Buenos Aires* en el n° 61 de enero de 1950 incluye a un fotógrafo que presencia el accionar de la pareja protagonista. Justamente, a fines de los años '50 comienzan a visualizarse primeros planos de besos románticos que autorizan a la figura del voyeur en instancias más íntimas. En algunos casos el espejo actúa también como representación del accionar de la cámara fotográfica.

A través de diferentes recursos teatrales (gestuales y escenográficos) quedaba configurado un valor intencionalmente comunicativo, artificial y construido para un fin ficcional. Los pensamientos-emociones que proponía la fotonovela cumplen con lo observado por Michel Foucault a propósito de las fotografías de Duane Michals “La emoción es el mo-

vimiento que hace que el alma actúe y se propague espontáneamente de alma en alma” (1982). Para que esto suceda, la puesta en escena debía conjugar, combinar cuerpos, luces, movimientos, es decir configurar un relato a través de las imágenes que luego el texto anudaba.

En la alternancia entre primeros planos y planos generales se encuentra lo que Pascal Bonitzer indica “Las emociones son planos, planos de intensidad” (2010, p. 101). La elección del encuadre en ambos dispositivos conformaba una sintaxis que se asemeja a la escritura. Ambos medios desplegaron una estética de la pasión con puestas en escena de las que formaron parte la ambientación, el vestuario y la luminotecnia. Tomas con un efecto de contraluz, por ejemplo, sirvieron como portada o como momentos de enlace entre una fotografía y otra, entre un momento narrativo y otro. El plano y su contraplano aseguraban que la imaginación del receptor fuese satisfecha incrementando así el efecto de inmersión del receptor. La relación figura-fondo se convirtió también en un elemento indicador. Incluso resulta importante identificar el lugar y la forma en la que aparecía el texto (modalidad a veces heredada de la historieta).

En un parlamento de Hannah Shygulla en la película *Pasión* de Jean Luc Godard la actriz indica que todas las fotos son sentimentales. Es sobre esa característica que se apoyaba la fotonovela, que por otra parte, trabajó sobre matrices que se repetían como ser sencillas historias de amor con sus vicisitudes, (a partir de un largo regodeo en la peripecia) su consumación o su frustración, siempre a través de una cierta desmesura. El sentimentalismo era intensificado por la serialidad, la estructura episódica y las secuencias repetitivas manejadas desde la fragmentación del suspenso. Algunos melodramas mostraban anacronías, ambivalencias y mestizajes de las diferentes identidades. Aparecieron también intentos de normatividad a través de una construcción emocional-sentimental. Sin embargo, en estos mismos intentos por estereotipar, se colaba la tensión que implicaba la interacción entre los propios deseos de la mujer, la posibilidad de una elección libre y las ya mencionadas normativas que la sociedad depositaba en su figura.

En algunas fotonovelas se encuentra la utilización de la asociación del siglo XIX entre una figura femenina apasionada y la histeria, tomada ésta última como representación de la seducción, la actuación y el histrionismo. Aproximadamente en 1860, la fotografía –considerada como un modo de representación objetivo y científico– era utilizada para detectar estos casos. Las fotografías tomadas por Paul Regnard a Augustine para describir su caso y publicadas bajo el título “Attitudes Passionnelles” en *Iconographie photographique* de la Salpetriere en 1880 podrían ser fotogramas de una fotonovela que hablaba sobre los sentimientos de un personaje. Tomado de algún modo también por Salvador Dalí en el collage publicado en la revista surrealista *Minotaure* en 1933 bajo el nombre de “El fenómeno del éxtasis” y que también podemos encontrar al comparar la secuencia de imágenes de la publicidad del aceite Bau.

Por otra parte, la fotonovela apareció en un momento en que la prensa y las revistas junto al cine se interrogaban sobre y, a su vez, esbozaban un nuevo modelo de mujer. En este dilema se pueden apreciar modalidades muy enraizadas en el modelo anterior pero, también, el resultado de nuevas complejidades en virtud de que se incorporaban los sentimientos y los deseos inconscientes. Beatriz Sarlo considera que las mujeres que consu-

mían novelas o fotonovelas por entregas sufrían de una especie de bovarismo (en tanto insatisfacción y puesta en el afuera-temporal, espacial, social- una posible felicidad) (2004, p. 38). Las distintas y complejas capas y pliegues de sentido que aparecen en la novela de Gustave Flaubert y en las diversas versiones cinematográficas (la primera en 1933 dirigida por Jean Renoir) solían aparecer también en las fotonovelas. Lo cierto es que ambos dispositivos se hicieron cargo de interrogaciones acerca del rol femenino, su papel en la familia y sobre ésta en general. Resulta interesante además, detenerse en la asociación de la figura femenina con la cultura de masas (que apareció desde fines del siglo XIX) y que relacionaba a la mujer con la naturaleza al igual que lo hacía con el gusto por la producción masiva de contenidos. Por ende hubo, tal como lo distingue Andreas Huyssen, una alianza entre modernidad, cultura de masas y figura femenina. (2002)

La fotonovela se convirtió entonces en una forma de enunciación en la que habitaban aspectos de legitimación del ideario existente pero, a su vez, de proposición y modificación. Ante una lectura atenta, esta yuxtaposición de enunciados aporta un panorama sobre el universo femenino de esos años. Se parte entonces de la premisa que las condiciones histórico-culturales de una época y sus modos de representación están absolutamente vinculados a las formas en que los individuos se piensan a sí mismos y al modo en que se relacionan con el mundo. En este caso, la fotonovela apeló, además, a una sensibilidad romántica expandida mediante la solidaridad entre texto e imagen. Aparecía así un proceso de subjetivación de una realidad que contenía pares binarios sobre la figura femenina. Por un lado, los modelos morales y las obligaciones sociales que la época le imponía y, por otro, sus pasiones en las que se exponía una interioridad colmada de temas íntimos y de contradicciones entre uno y otro. Estos análisis se desprenden también del gesto, del movimiento y de la colocación del cuerpo. Los gestos se convirtieron pues en signos anafóricos que señalaron una intención de sentido en la lectura del significado global. Así, en la estética expresionista ya mencionada, los gestos faciales y corporales resultaron una estrategia que traducía algunas modalidades del discurso (orden, duda, ruego, flirteo, entre otras). A propósito, resulta interesante detenerse en que la unidad mínima del código gestual (que correspondería al fonema del lenguaje verbal) recibe el nombre de ciné (kine) o cinema (kinema). Ciné es entonces un movimiento corporal mínimo y perceptible. El cuerpo se constituye así en materia significativa al condensar gestos y expresiones destinados a dar cuenta de tensiones y de provocar emociones. Así la fórmula del pathos concebida por Aby Warburg se interpreta no sólo como una característica expresiva sino como una verdadera manifestación de un síntoma en virtud de que cada cuadro de una fotonovela condensaba no sólo las tensiones de los temas que abordaba sino que también manifestaban una cierta impureza, una dialéctica, una especie de sobredeterminación. La sobredeterminación de la cual habla Georges Didi Huberman se relaciona con su capacidad de convertirse en el reflejo del “inconsciente de la representación” (2006, pp. 22-44) y transformarse de este modo en un síntoma.

Eliseo Verón ha explicitado que existen diferentes contratos de lectura según el medio. Así, las revistas que apuntan al público femenino corresponden, desde sus inicios, a un contrato pedagógico. A partir de las nuevas configuraciones del campo cultural, la fotonovela se originó a través del nacimiento de editoriales que manifestaron nuevos enfoques, producto de cierta profesionalización de la escritura y, también, de los hábitos fotográfi-

cos. Sin embargo, no todas las fotonovelas publicadas en revistas argentinas eran de producción nacional. Algunas eran importadas de otros países latinoamericanos (México y Brasil fueron países de intensa realización) y otras provenían de Italia, país en el cual esta modalidad surgió con intensidad en el año 1947.

En Chile por ejemplo, el mítico magazine *Zig Zag* (muy parecido en su concepción a la argentina *Caras y Caretas*) publica la revista de fotonovelas Foto Romance. Se pueden nombrar también *Cine Amor*, *Foto Suspenso* y *Foto Apasionada* entre otras.

En la Argentina, ese mismo año, Cesar Civita funda la editorial Abril y un año después publica la revista *Idilio*. Para esta revista, y más tarde para *Nocturno* (1950) de la misma editorial, se crearon equipos de producción propios, en las que aparecían actrices y actores que luego se destacarían en cine y en televisión. En todas se puede apreciar una puesta en escena tendiente a impulsar una connotación que no siempre es explicitada por el texto.

En la fotonovela por entregas, *Cadenas* de 1949, aparece el dilema de la vida profesional versus la vida privada. La protagonista es una pianista. No era habitual que la mujer tenga una profesión en las fotonovelas, sin embargo, se ha encontrado en *Viboras y corazones* del 9 de agosto de 1955 a una médica y en *El dolor y la esperanza* del 18 de agosto de 1959 una enfermera.

Otra dupla clásica que se podía apreciar en sus páginas era el conflicto entre el hombre perteneciente a la aristocracia urbana y su romance con una muchacha originaria de un pueblo y otra clase social. En este sentido, la ensayista Lauren Berlant sostiene que las fantasías de una movilidad social ascendente constituyen una operación ideológica propia del capitalismo y que no hacen siempre a la felicidad. (2011) Al respecto, la estudiosa del tema, Anna Bravo en su libro *El fotoromanzo* advierte que los comunistas acusaban a la fotonovela de desviar a la clase obrera de su compromiso socio-político y acercarlo a la superficialidad burguesa/capitalista. Al mismo tiempo, voces muy católicas condenaban a la fotonovela por pecaminosa al propagar la inmoralidad y la corrupción. Una interesante anécdota une ambas voces en una: la escritora francesa de origen ruso Elsa Triolet, compañera del surrealista Louis Aragón opinó que la fotonovela atenta contra la moral y desintegra la familia.

En el n° 514 del 18 de noviembre de 1958 ya aparecen dos fotonovelas en cada ejemplar (en los primeros años había una fotonovela y otra dibujada). En *La ruta del destino* el melodrama indica amores encontrados, un compromiso no muy feliz ya que ambos protagonistas no están del todo enamorados. La tercera en cuestión es una mujer que ha perdido a su hijo en un accidente de tránsito perpetrado por el protagonista. El dueño de la empresa de transporte quiere que el protagonista se case con su hija. Sin embargo, él siente sentimientos muy profundos hacia la madre del niño accidentado, que además es socia de la hija mencionada. Ambas tienen un taller de costura que era, por otra parte, una actividad socialmente aceptada para una mujer. En este caso, la fotonovela transcurre dentro de una clase media y en la siguiente, *El reformado*, se aprecia una historia de una clase media baja. Primeros planos de una pelea entre dos hombres, cuchillo mediante, dan fin a esta novela por entregas. Esta producción se inserta en un tema tratado en cuentos escritos por separado pero también en colaboración por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: el de los malevos y cuchilleros. En este ejemplar se encuentran dos novelas más, ambas de origen italiano.

El n° 796 del 14 de abril de 1964 está atravesado por temas médicos y la aparición de sombras del pasado. *Pasado de sombra* utiliza un leve accidente urbano para que la protagonista se dé cuenta de que está enamorada del accidentado. Es interesante que en los títulos se agradezcan dos locaciones.

En *El pico del ángel* un cirujano es compelido a operar a un niño que resulta ser el hijo desconocido de su esposa. Una toma cenital de la sala de operaciones produce un efecto misterioso y primerísimos primeros planos sobre el rostro del cirujano resultan una verdadera indagación psicológica y muestran su conflicto interior. Se inscribe asimismo en el deseo de mostrar progreso y modernidad a través de una impecable instalación hospitalaria.

Este atisbo de modernidad se encuentra también en la ya mencionada *Cadenas* que muestra una producción esmerada con encuadres amplios para exponer el entorno (buenas tomas en el hipódromo) y también primeros planos. Esta misma intencionalidad se encuentra en la decoración. En *Una chica de New York (Idilio)* la protagonista está casada con un exitoso arquitecto y se puede observar claramente en varios cuadritos el sillón BKF creado en 1939 por tres arquitectos argentinos y que fuera considerado como uno de los cien mejores diseños por el MOMA en 1958. Algunos fotogramas de esta novela están coloreados con la misma técnica y estética de la iluminación de fotos que se imponía en esa época.

A su vez, en la revista chilena *Cine amor*, la fotonovela *Olvida tu pasado* se localizó en un nosocomio de la comuna de Providencia y mostraba además, un helicóptero que traía una mujer herida del terremoto sucedido en la ciudad de Valdivia. Así las fotonovelas además de su argumento sentimental se hacían cargo de cierta actualidad social.

El beso robado, fotonovela italiana habla de la desdicha de una mujer que se ha casado con el hermano de su amor, pensando que éste estaba muerto. Clásico tema de dos hombres que aman a la misma mujer, todo mediado por abrigos de visión.

En todos los casos se ha encontrado una suerte de tipificación de personajes y temáticas centradas en intensas peripecias enmarcadas en una retórica del exceso. Pares binarios de todo tipo resultaban centrales en su sintaxis. A partir de la fragmentación hicieron surgir continuidades que albergaron nuevos conceptos en torno a la imagen de la mujer, sus cambios, los roles dentro de la familia y la vida “moderna” en general, todos temas que conmovían por estar sujetos a transformaciones. Se puede apreciar así un circuito que comienza con un relato apegado a un cierto Real seguido por la creación de un Imaginario que debía crear, al aparecer la palabra Fin, un nuevo Real. Así las peripecias en torno a búsqueda de la felicidad constituyeron un motor narrativo.

Idilio fue una revista pionera ya que incluyó en sus páginas un consultorio psicológico de interpretación de sueños (1948-1951) con fotomontajes de Grete Stern ilustrando cada sueño e interpretaciones de Gino Germani y Enrique Butelman bajo el seudónimo de Profesor Richard Rest. Este “consultorio” presenta distintas significaciones. Los textos apuntaban a un simbolismo general, tendientes a una clave interpretativa a modo de consejo, en cambio, las fotografías contenían efectos críticos y ambiguos que los textos acompañantes no manifestaban. La poética de estas escenificaciones estaba absolutamente motivada por su polisemia implícita. Al proponer utilizar fotomontajes para ilustrar la naturaleza fantástica de los sueños, Grete eligió la construcción de un significante asociado a lo onírico en función del significado, mostrando un estilo propio. Las revelaciones de Freud sobre el inconsciente y sobre los sueños forman parte de los ejes centrales del surrealismo. En el

primer número del periódico surrealista denominado *La revolución surrealista* que contiene escritos de André Breton (1896-1966), de Giorgio De Chirico (1888-1978) y otros, se puede leer la siguiente frase: “Solamente el sueño deja al hombre con todos sus derechos a la libertad.”

Grete, conociendo estas disquisiciones de los surrealistas buscó dar a la mujer un espacio de libertad tal que les provocara inferir y fantasmear, llevándolas a la reflexión por un camino que debían recorrer solas al darles el lugar de activas protagonistas y no de pasivas víctimas de su propia situación. Es por eso que en sus imágenes apreciamos interrogaciones en términos dilemáticos.

En números posteriores a 1951 se puede apreciar la sección “Los astros y Ud” (muy común en las revistas femeninas) y “Secreteando” con cartas de lectoras y sus respuestas.

En la ya mencionada revista chilena *Cine Amor* se emprendió un correo de lectores que era respondido por las mismas actrices protagonistas de las fotonovelas y en la que los lectores solicitaban autógrafos, fotos y sugerían temáticas cumpliendo así con un activo rol de receptor.

Interacciones

En el nº 33 de julio de 1949 la fotonovela de producción nacional *Estrella de circo* muestra las desavenencias de una familia (rivalidades, secretos inconfesados y otros ingredientes), temática similar a la de la película *La cabalgata del circo* del director Mario Soffici con Libertad Lamarque, Eva Duarte de Perón y Hugo del Carril en su elenco. Sus personajes femeninos arquetípicos y antagonistas escapaban, sin embargo, a los estándares habituales ya que se situaban dentro de prácticas artísticas populares.

En todas las fotonovelas analizadas de la revista mencionada y en muchas otras aparece, además del nombre del reparto y del fotógrafo, el nombre del director, del productor y del guionista. En algunas se incluye la mención de haber sido realizada en algún estudio cinematográfico como, en 1960, la productora “Astrum”. Especifican incluso la marca del maquillaje utilizado (en su mayoría Max Factor). Además, desde el primer número hasta el último se encuentra un alto caudal de notas sobre cine nacional e internacional. En el número del 11 de febrero de 1958 se ha hallado el resultado del concurso “Idilio de oro” en el que se preguntaba sobre la mejor pareja romántica. Ganaron en esta ocasión Elsa Daniel y Lautaro Murúa (argentinos) mientras que Ingrid Bergman y Yul Brinner salieron segundos con aproximadamente 11.000 votos de diferencia.

La revista *Cinemisterio* de la misma editorial Abril comienza a circular en 1950. En la misma se ha encontrado una fotonovela denominada *Arizona Kid*, proveniente de Italia, que perfila el nacimiento del posterior formato cinematográfico de los “spaghetti western.” En la revista chilena *Romance* de octubre de 1965 la estética de algunas imágenes resulta un pastiche de las películas de Carl Dreyer mientras narra las penurias de una mujer atropellada en la vía pública. En la revista *Foto suspense*, de ese mismo país, en el número correspondiente a agosto de 1966, el protagonista que aparece en la tapa de la revista adopta la misma postura que Sean Connery en la película *Dr. No* en el personaje de James Bond. En *Foto Apasionada* del 4 de octubre de 1966 se ha encontrado una adaptación de la no-

vela de Emily Brontë *Cumbres Borrascosas* llevada al cine en 1939 (con Laurence Olivier y Merle Oberon), en 1992 (con Ralph Fiennes y Juliette Binoche) y en 2011 (James Howson y Kaya Scodelario)

Tanto en las fotonovelas como en el cine se podía apreciar una intención connotativa al impulsar peinados, maquillaje y vestuarios novedosos más allá de su dedicación a la educación sentimental. Además, en la revista *Cine Amor* se ha encontrado un ejemplo del modo en que la fotonovela tendía lazos con otros artefactos culturales como la radio, que por esa misma época incursionaba en el género afín del radioteatro.

En el ejemplar del 20 de noviembre de 1954 de la revista *Cine* se hallan, en formato fotonovela, sinopsis de películas con Tyrone Power, Piper Laurie, Kirk Douglas, Danny Robin y otros, todas provenientes de la industria del cine. Lo mismo en el ejemplar de *Idilio* del 14 de abril de 1959 donde se mostraba en 10 fotogramas la película *La Hoguera* con Gerard Philipe. Este tipo de publicaciones recibió el nombre de cinenovelas. En todas estas revistas había secciones donde se hablaba de los “Amores célebres” del mundo del espectáculo. En 1952 Federico Fellini rueda su primer película cuyo nombre era *El Jeque Blanco*. Este film narra las desventuras de una muchacha recién casada y que, al hallarse en la gran ciudad, decide ir a ver a los personajes de su fotonovela favorita. Este homenaje a la fotonovela demuestra su incidencia sobre el imaginario imperante.

Finalmente

Tanto la fotografía (en este caso a través de las fotonovelas) como el cine, como advenimiento moderno de técnicas de reproducción, se acercaron a lo que Guy Debord denominó “una inmensa acumulación de espectáculos” donde lo que es experimentado directamente es pasible de ser representado. Es decir, la relación social entre las personas es mediatizada por las imágenes (1995, p.10). Ambos dispositivos se hicieron cargo entonces de necesidades, deseos y fantasías (tanto comerciales como de imaginarios individuales y colectivos) que le otorgaron una función social a los aparatos y técnicas en cuestión.

La narrativa laberíntica de la fotonovela ofició de apertura para nuevas asociaciones. Su vaivén posibilitó delinear nuevos imaginarios en torno a lo interno y lo externo en los que los discursos textuales y visuales se fueron constituyendo simultáneamente. Precisamente, creó un *ethos* que organizaba las emociones de acuerdo a un imaginario que permitía alentar, en años venideros una nueva construcción y autoconstrucción de la mujer.

Se debe considerar además que el proceso de recepción se encontraba estrechamente relacionado a las condiciones estéticas de posibilidad de los medios involucrados en este análisis. Los dos medios forjaron un denominador de reconocimiento identitario cultural tanto para las personas que habitaban en zonas urbanas como rurales convirtiéndose, de algún modo, en “dispositivos catárticos” (Barbero, 1991, p.129) de una creciente modernidad que conllevaba una cierta perplejidad.

Así la fotonovela resultó co-constitutiva de un imaginario que proponía ciertos ideales de feminidad a través de discursos tradicionales pero que, al mismo tiempo, sirvieron para aventurar fantasías sobre otros modos de gerenciar el yo femenino.

Las fotonovelas y las películas sembraron, en los años analizados, una demanda que fue cosechada y retroalimentada por ambos. De algún modo, su análisis se inscribe también en el estudio del denominado “giro afectivo” que posibilitó varios estudios feministas posteriores al poner en discusión la arraigada dicotomía entre público y lo privado.

Así, desde el instante o desde la duración, estos dispositivos posibilitaron una pensatividad y una configuración simbólica.

Notas

1. Theodor Adorno y Max Horkheimer describen con el nombre de “Industria Cultural” el momento en que el arte se introduce en el circuito de la mercancía y se asimila a la industria, convirtiéndose en un bien de consumo. Capítulo “La industria cultural” en *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1971. Por su parte, Edgar Morin lo redefine como “los dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario” en *El espíritu del tiempo*.

2. *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de construcción y autoconstrucción de la historia*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 2008 y *La femme photographe en Amérique latine*, Paris, L’Harmattan, 2016.

3. En 1849, Sir David Brewster diseñó y construyó la primera cámara fotográfica estereoscópica para el registro binocular de dos fotos, logrando así una ilusión de tridimensionalidad. Confeccionó también un visor con lentes para observarlas. En 1862, Oliver Wendell Colmes elaboró otro modelo de estereoscopio de mano que se hace muy popular a finales del siglo XIX.

4. Inventado por el francés Jules Richard a comienzos del siglo XX.

5. Revista literaria que se publicó entre 1924 y 1927. Participaron de la misma, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Norah Lange, Raúl González Tuñón y Leopoldo Lugones, entre otros.

6. Underwood & Underwood fue una compañía norteamericana que se especializó en la comercialización de vistas estereoscópicas entre 1882 hasta 1920 aproximadamente, momento en que continuó su labor como agencia de noticias. Compraba y encargaba imágenes a fotógrafos de todo el mundo.

7. Revista *Damas y Damitas* del 16 de mayo de 1945, Revista Para Ti del año 1940 e *Idilio* del año 1958.

8. Tal vez un ejemplo sea la película *Las playas de Agnès* en la que Agnès Varda (1928) crea claramente su mundo a través de un entramado que rinde tributo al parentesco recientemente expuesto entre distintos dispositivos visuales.

Lista de Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2017), *¿Qué es la filosofía?*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
Barbero, M. J. (1991), *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili
Barthes, R. (1989), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós

- Barthes, R. (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós Comunicación
- Bellour, R. (2009), *Entre Imágenes, foto, cine, video*, Buenos Aires, Ediciones Colihue
- Bellour, R. “El despliegue de las emociones” y “Daniel Stern y el plano” en Yoel, G., Figliola, A. (comp) (2010), *Bordes y texturas*, Buenos Aires, Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento
- Berlant, L. (2011), *Cruel Optimism*, Duke University Press
- Comolli, J. L. (2007), *Ver y poder*, Buenos Aires, Nueva Librería
- Comolli, J. L., “Máquinas de lo visible” en Yoel, G., Figliola, A. (comp) (2010), *Bordes y texturas*, Buenos Aires, Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento
- Costa, J. (2007), *Diseñar para los ojos*, Grupo Editorial Design, La Paz
- Cuarterolo, A. (2012), *De la foto al fotograma*, Montevideo, Centro de Fotografía
- Debord, G. (1995), *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca
- Didi Huberman, G. (2007), *La invención de la histeria*, Madrid, Arte Cátedra
- Didi Huberman, G. (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Eliade, M. (1991), *Los mitos del mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto
- Huyssen, A. (2002), *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Kracauer, S. (2008), *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona, Gedisa
- Mulvey, L., “Nueva mirada al espectador reflexivo: el paso del tiempo en la imagen fija y animada” en Green, D. (comp) (2007), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili
- Oubiña, D. (2009), *Una juguetería filosófica*, Buenos Aires, Manantial
- Sarlo, B. (2004), *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma

Bibliografía

- Baudrillard, J. (1981), *De la seducción*, Madrid, Cátedra
- Bajac, Q., “The age of distraction: photography and film”, *Essays MOMA*, Disponible en: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Bajac.pdf> (16.07.2017)
- Berlant, L. (2011), *El corazón de la nación*, México, Fondo de Cultura Económica
- Bravo, A., (2003), *El fotoromance*, Bolonia, Il Mulino
- Cadava, E. (2014), *Trazos de luz*, Buenos Aires, Palinodia
- Didi Huberman, G. (2005), *Venus rajada*, Madrid, Losada
- Gubern, R. (2003), *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama
- Kristeva, J. (2001), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos
- Kristeva, J. (2016), *Mujeres chinas*, Buenos Aires, Capital Intelectual
- Laboranti, M. I. (2012), *El folletín y sus destinos*, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral
- Le Breton, D. (2009), *Las pasiones ordinarias*, Buenos Aires, Nueva Visión
- Mazziotti, N. (comp) (1995), *El espectáculo de la pasión, las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue
- Monsivais, C. (2006), “Se sufre porque se aprende” en Dussel Ines, Gutierrez, D. (comp), *Educación la mirada*, Buenos Aires, Manantial
- Niedermaier, A., “Fusión de instantes” en Niedermaier Alejandra (comp) (2012), *Alquimia de Lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación*, Cuaderno n° 39, Buenos Aires, Universidad de Palermo

- Niedermaier, A., “Introducción” en Aranda Gonzalo, Niedermaier Alejandra (comp) (2017), *Componentes del diseño audiovisual experimental*, Cuaderno n°66, Buenos Aires, Universidad de Palermo
- Pellerin, D. (1995), *La Photographie Stéréoscopique sous le Second Empire*. Paris, Bibliothèque Nationale de France
- Scarzanella, E. (2009), “Mujeres y producción, consumo cultural en la Argentina peronista: las revistas de la editorial Abril” en *Anuario Hojas de Warmi*, Universidad de Barcelona
- Sougez, M. L. (comp) (2007), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Arte Cátedra. Disponible en: <http://www.fotonovelachilena.cl>
-

Abstract: Due that a historical research is not a static knowledge, this proposal works from the interrelation between the gender perspective and the inquiry on images and media between 1940 and 1970 approximately. In this bond it can be found, through a dialectic view, the visibility and representation's conditions. The photo novel in its interaction text and image, showed the symptom of the agreements and disagreements (both at the level of ideas, feelings and unconscious desires). These publications appeared at a time when the press, magazines and film interrogated and also sketched a new model of woman. The photo novel became a form of enunciation of the existing ideology but, at the same time, a proposition of modification. It will be mentioned also the relationship between photography and cinema at those years.

Key words: photography – cinema – women – representation – subjectivity – imaginary

Resumo: Em virtude de que a pesquisa histórica não é um conhecimento estático, a presente proposta trabalha a partir da inter-relação entre a mirada de gênero e a indagação sobre as imagens e os meios entre 1940 e 1970 aproximadamente. Neste vínculo pode encontrar, através de uma dialética, as condições de visibilidade e de representação. A fotonovela, em sua interação texto e imagem, manifestou um sintoma dos acordos e desacordos (tanto a nível das ideias, dos sentimentos como dos desejos inconscientes).

Estas publicações apareceram em um momento em que a imprensa, as revistas e o filmes se interrogavam e, a sua vez, esboçavam um novo modelo de mulher. Neste dilema podem ser apreciado particularidades muito enraizadas no modelo anterior mas, também, novas complexidades. A fotonovela tornou-se então em uma forma de enunciação na que habitavam aspectos de legitimação do ideário existente mas, a sua vez, de proposição e modificação. Encontram-se deste modo, uma sorte de tipificação de personagens e temáticas centradas em intensas aventuras enquadradas em uma retórica do excesso. Pares binários de todo tipo resultavam centrais em sua sintaxe. A partir da fragmentação fizeram surgir continuidades que albergaram novos conceitos em torno da imagem da mulher, suas mudanças, os papéis dentro da família e a vida “moderna” em geral. Lembra-se então com Étienne Balibar quando sustenta que toda identidade é fundamentalmente transindividual, já que não é (puramente) individual nem (puramente) coletiva. A identidade não é dada nem imutável. Em tal sentido, a fotonovela e sua continuidade cinematográfica configu-