

**HACIA UNA RETÓRICA DEL EXCESO EN LA PRENSA POPULAR.
FIGURACIONES DEL ÉXTASIS Y DE LA AGRESIÓN EN LA FOTONOVELA ARGENTINA
DE MEDIADOS DE SIGLO XX¹**

**TOWARDS A RHETORIC OF EXCESS IN THE POPULAR PRESS.
REPRESENTATIONS OF ECSTASY AND AGGRESSION IN THE ARGENTINE
FOTONOVELA OF THE MID-TWENTIETH CENTURY**

Mg. Paula Bertúa
Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires/CONICET
Facultad de Filosofía y Letras
paula.bertua@gmail.com
Buenos Aires. Argentina

Resumen

La fotonovela, género con una fuerte presencia en la prensa popular argentina desde la década del 30, tuvo amplia aceptación entre el público femenino de mediados de siglo, un momento de la modernización caracterizado por la emergencia de un público de masas que —merced a la expansión de la escolarización— accedía al consumo de diarios y publicaciones periódicas. Las fotonovelas de la revista *Idilio* fueron ejemplares de un boom en el consumo del género que se desencadenó hacia finales de la década del 40 y que preparó a un público femenino en el contacto con la temática sentimental y con las imágenes de estrellas cinematográficas. En este artículo se propone estudiar una producción que presenta variables en las figuras narrativas empleadas y que se distingue del resto en la conformación de relatos a partir de la inclusión de nuevos estilos, tópicos e intertextualidades. La fotonovela *Estrella del Circo* incorpora citas, referencias y alusiones a iconografías artísticas canónicas y consolidadas en la historia de occidente. Explora ciertos recursos narrativos cargados de intensidad y complejidad significativa, donde el abordaje del tópico amoroso se problematiza en la articulación de los ejes de seducción, agresión, género y representación.

Palabras Clave: Fotonovela, representación, seducción, agresión, género

Abstract

The *Fotonovela*, a genre with a strong presence in Argentine popular press of the 1930's, had an ample acceptance among mid-twentieth century women, a moment constituting a chapter of modernization characterized by the emergence of an increasingly active readership—due to the expansion of educational opportunities—prompting the consumption of both newspapers and other periodicals. The fotonovelas in the periodical *Idilio* are examples of the consumer boom that this genre unleashed towards the end of the 1940's and that created a feminine readership by placing it in contact with a sentimental subject matter and images of stars of the silver screen. This case proposes a study of one of these *fotonovelas* that presents several variables in the narrative figures employed and is distinguished from the rest in the structuring of their stories employing new styles, topics, and intertextuality. The *fotonovela Estrella del Circo* incorporates citations, references and allusions to canonical artistic iconography that are consolidated in western history. It explores certain intensely charged narrative tools of significant complexity, where broaching upon an amorous topic is problematized in the articulation of the locus of seduction, aggression, gender, and representation.

Key words: Representation, seduction, aggression, gender.

(Recibido el 30 de junio de 2009)

(Aceptado el 8 de abril de 2010)

¹ El presente trabajo forma parte de mi labor de investigación desarrollada como participante del proyecto UBACyT F102 "Imaginarios modernos: subjetividades y cuerpos, saberes y espacios" perteneciente a la programación científica 2008 -2010 (Secretaría de Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires), radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, y conducido por la Dra. Nora Domínguez Rubio (dir.) y los Dres. Adriana Rodríguez Pérsico y Martín Kohan (co-dirs.).

Introducción

La fotonovela, género con una fuerte presencia en la prensa popular argentina desde la década del 30, tuvo amplia aceptación entre el público femenino de mediados de siglo, un momento de la modernización caracterizado por la emergencia de un público de masas que -merced a la expansión de la escolarización- accedía al consumo de diarios y publicaciones periódicas. En este sentido, las fotonovelas de la revista *Idilio*, una revista publicada hacia finales de la década del 40 y dirigida a mujeres de clase media, fueron ejemplares de un *boom* en el consumo del género que preparó al público femenino en el contacto con la temática sentimental y con las imágenes de estrellas cinematográficas (Flores, 1995).

Amor dulce embriaguez, Cadenas, Tormento, Nudo de pasiones, Trágico Romance: son algunos de los títulos de las fotonovelas de *Idilio*, producciones que abrevan en el folletín de novela popular, matriz narrativa característica de la prensa del siglo XIX, y en el melodrama. En cuanto a su estructura, todas ellas se enmarcan en la considerada *fotonovela moderna* (Flores, 1995), género que se apropia de recursos narrativos del cine (formato cuadro por cuadro; relato fragmentado en recuadros; presencia de diálogos con líneas orientadas hacia el personaje que lleva a cabo el acto de habla; empleo de múltiples técnicas fotográficas -picado, contrapicado, primeros planos, planos medios y generales-, entre otros procedimientos discursivos). Las fórmulas melodramáticas y lo sentimental son los pivotes que sostenían al género que, como todo tipo de la industria cultural fuertemente formalizado, también se redefinía y construía a sí mismo a medida que se afianzaba como objeto de consumo en las esferas populares.

El melodrama y sus estructuras y convenciones para el tratamiento de las relaciones amorosas y sociales, y la estructura secuencial son los rasgos definitorios y estables de todas las fotonovelas de *Idilio*. Sucesoras de las novelas sentimentales que habían tenido gran éxito de ventas durante las dos primeras décadas del siglo XX, dichas fotonovelas supieron adaptar las temáticas del género a los nuevos tiempos y tecnologías que desplazaron la lectura y privilegiaron el consumo de otros medios (cine, radio, espectáculo). El predominio del lenguaje visual por sobre el verbal se volvió también evidente en el interior mismo de las publicaciones, donde las secciones de relatos literarios o policiales, las crónicas y las noticias sobre la realidad nacional e internacional iban cediendo paulatinamente espacio a diverso tipo de notas fotográficas (difusión del cinematógrafo, fotografías de astros de Hollywood o páginas de moda, entre otras producciones visuales).

En este trabajo se propone estudiar una fotonovela que presenta variables en las figuras de representación empleadas y que se distingue del resto en la conformación de relatos sobre la mujer a partir de la inclusión de estilos, tópicos y motivos visuales. Gran parte de las imágenes fotográficas que componen la fotonovela *Estrella del Circo*² instala diálogos, evidencia relaciones intertextuales, exhibe filiaciones con relatos, imágenes, representaciones e iconografías altamente codificadas en el sistema artístico. El objetivo que anima este trabajo es desmontar una serie de esas imágenes, que recuperan un imaginario anclado en la memoria iconográfica de las lectoras, y analizar cuál es el funcionamiento y la eficacia simbólica puesta en juego en las reapropiaciones de los distintos motivos visuales, en el contexto del primer peronismo, un momento particular de la cultura argentina caracterizado por la emergencia y consolidación de estereotipos de género que operaron en sintonía en los planos político, social y periodístico.

En *Estrella del Circo*, la reminiscencia de fuentes que se suponen conocidas por las destinatarias permite un doble juego: por un lado, en tanto discursos insertos en una publicación popular activan cierta enciclopedia cultural de sus lectoras, recuperan los saberes latentes sobre historia, arte, mitología que estas adquirieron en la escuela; parten de matrices formales conocidas para lograr identificación y reconocimiento merced a un acervo cultural compartido. Por otro lado, ese primer movimiento es el punto de partida para la relectura y reelaboración de relatos sociales instituidos y para la configuración de identidades,

² *Estrella del Circo* se publicó semanalmente desde el 28 de julio de 1949 hasta el 6 de septiembre del mismo año con Copyright del Sindicato Surameris S.R.L. Fue filmada en los estudios LUMOS FILM.

especialmente de las femeninas. Cabe aquí pensar que si ciertas imágenes persisten se debe a su potencia o poder de proyectarse por fuera del dominio artístico. Esto resulta posible gracias a las prácticas, a los usos sociales, que interactúan, activan y desactivan el poder de las imágenes en tanto artefactos culturales dotados de una densidad significativa. En la fotonovela elegida, las imágenes se perciben como signos latentes pero con gran eficacia simbólica. De este modo, las iconografías cifradas, popularizadas y luego re-inscriptas en la matriz formal de la fotonovela, son objeto de diferentes reapropiaciones y resignificaciones, no sólo como alusión, parodia o pastiche, sino mediante la hibridación con formas de la llamada “alta” cultura, y en operaciones discursivas que abonan una “retórica del exceso” (Brooks, 1974), sustentada en el melodrama en tanto hipergénero que habilita una puesta en escena de las emociones y las pasiones, apelando a lo excesivo y desmesurado como registro de expresión de traumas individuales y colectivos.

En cuanto al enfoque metodológico, dada la proximidad manifestada entre el cine y la fotonovela, se recurrirá, por una parte, a la propuesta analítica de Noël Burch (1970), quien emprende un estudio de las estructuras espacio- temporales de los films y de sus modos de articulación. Uno de los ejes que Burch privilegia en su análisis es la noción de *agresión estética*, es decir la utilización, en el cine, de figuras de distintos grados e intensidades de agresión que tienden a generar un efecto de sorpresa y de molestia o incomodidad en los espectadores. Por otra parte, se tomará como guía el trabajo de Jordi Balló (2000), quien distingue la función de ciertas imágenes arquetípicas en el cine. Balló postula que determinados motivos visuales apelan a la memoria visual e iconográfica del espectador y que dichas imágenes, incorporadas a la trama narrativa de los *films*, animan a la reactualización de sus significados.

Breve sinopsis argumental

En la periferia de la ciudad un circo instala su carpa. En él, una familia será la protagonista de la historia: Fiamma, la gitana, adivinadora y tarotista; su esposo Pedro, el “coloso de los músculos”; y Mirka y Estrella, las dos acróbatas hijas del matrimonio. Esta última será el personaje central alrededor del cual gira una trama narrativa sustentada básicamente en dos problemáticas centrales: la búsqueda de la identidad y el desengaño amoroso³. Estrella es la hija bastarda del matrimonio, descendiente legítima de una dama de alta sociedad, Gina. Ni Estrella ni su madre adoptiva conocen el verdadero origen (incógnita que mantiene la trama): ella fue entregada a Pedro, al nacer para simular que era el bebé de Fiamma, que había nacido muerto. A la heroína, pretendiente de Ciro, el valiente domador de leones, le tocará afrontar las disputas amorosas de su hermanastra y de su madre verdadera (que tampoco sabe que Estrella, la acróbata del circo, es su hija) por el joven. Las desventuras amorosas se completan con el acoso de la protagonista por parte de su padrastro.

Análisis

Estructuras de seducción y de agresión

“La revolución que estamos viviendo está esencialmente contenida en esta simple idea: un argumento puede engendrar una forma y por tanto la elección del argumento es una elección *esencialmente estética*” (Burch: 1970, 172-173)

La cita precedente, que clausura el libro de Burch, permite abonar la idea de que la presencia de motivos visuales en el cine no es en absoluto contingente, muy por el contrario, la imbricación de las formas con el argumento plantea una relación dialéctica entre ambas instancias. El teórico del cine, en el análisis estructural que lleva a cabo de las producciones cinematográficas y de sus componentes, postula un concepto clave para entender los tipos de

³ Estos dos temas pertenecen al espectro de tópicos arquetípicos del folletín heredados por el melodrama moderno. Edgar Morin (1966) señala algunos de estos conflictos insoslayables en el cine: “casualidades providenciales, la magia del doble, aventuras extraordinarias, conflictos edípicos con el padrastro, la madrastra, los huérfanos, el secreto del nacimiento, la inocencia perseguida, la muerte-sacrificio del héroe.” (p.20).

raccords o conexiones explotados por la imagen visual, lo que él denomina *las estructuras de agresión*. Burch deslinda toda la gama de imágenes de agresión que se pueden encontrar en las secuencias fílmicas, en tanto estructuras que transgreden estéticamente lo esperable para una época, clase y sociedad dadas. Dado que la fotonovela, en tanto género, transpone mecanismos o dispositivos del cine, resulta permisible rastrear en ella el recurso expuesto.

Estrella del Circo explora ciertos recursos narrativos cargados de intensidad y complejidad significativa, y aborda el tópico amoroso en la oscilación entre figuras de seducción y de agresión. En efecto, la fotonovela redundante en construcciones que resultan subversivas o cuanto menos inoportunas, aunque finalmente conciliables con el horizonte de expectativas del público al que se dirigen, sentimientos e ideologías moldeados en gran medida por el discurso médico, higienista y psicoanalítico de la época, que funcionaba como dispositivo de control de una sexualidad y vida amorosa acordes a una moral sexual tradicional.

En este sentido, se debe tener en cuenta que la producción analizada, a diferencia de los *films* vanguardistas que examina Burch, pertenece a un espectro de productos culturales con cierta conciencia estética “disminuida”. No obstante, aunque la agresión, en tanto figura del lenguaje, desempeña un papel estructural relativamente modesto, la transgresión de la prohibición en el tratamiento de ciertos temas o en determinadas imágenes tiene una presencia continua en la dinámica narrativa. Siguiendo con la línea de razonamiento planteada, se puede observar que en algunos de los fotogramas, el abordaje del tópico amoroso se realiza a través de escenas en donde la seducción, y su articulación con la agresión, tienen una presencia destacada. Tomando como marco de referencia el trabajo de Georges Bataille (2000) con respecto al erotismo, y sus reflexiones en torno a dicha temática en tanto experiencia del límite y de la transgresión por excelencia, resulta notable cómo muchos de los núcleos narrativos de la fotonovela operan con situaciones en donde se desplaza el abordaje directo de imágenes eróticas a estructuras de agresión que operan como extensión o sustituto de las primeras. En este punto, la fotonovela analizada cuestionaría uno de los planteos de Beatriz Sarlo (2004) en su estudio de las novelas sentimentales de la década del 20 en Argentina, que argumenta que dichas narraciones, con el propósito de constituir de ideales de felicidad poco problemáticos, eludían la tensión que supone la vinculación entre muerte y erotismo postulada por Bataille por dos motivos principales: el intento de conciliación entre el orden moral y el de los deseos, y la primacía de lo sentimental, que tiene al amor como una pasión fundamentalmente privada. No obstante, en *Estrella del Circo*, la tensión aludida existe y se explota como estrategia narrativa a través de un movimiento pendular entre estructuras de seducción y de agresión.

En el número 35 de la revista, *Fiamma* (Fig. 1), celosa, realiza reclamos amorosos e insulta a Pedro al constatar que éste mira embelesado a Estrella, la hijastra de ambos. “¡Baila, bruja, y cállate!”, le responde él. El epíteto admite una doble lectura: *Fiamma* no solo es bruja por ser nefasta, sino que también es capaz de predecir el futuro y practicar el Tarot. Como en las cacerías infernales de brujas en el medioevo, la gitana es empujada hacia las garras de una fiera. Ciertos detalles del motivo -que presentan el cuerpo de la mujer, amenazado por la fiera y la desnudez de su brazo, expuesto a las garras del animal- podrían establecer una filiación con la “desnudez cruel” a la que Didi Huberman (2005: 79-102)⁴ se refiere cuando analiza la secuencia de *Nastagio degli Onesti* (Fig.2) de Sandro Botticelli. Aunque aquí la desnudez martirizada es parcial, más bien sinécdoica, la escena también cumple la función de ficción moralizante y aleccionadora. Los maltratos de *Fiamma* hacia su hijastra conllevan, como consecuencia, no sólo un dolor psíquico, sino físico. La instrumentalización moralizante de la escena del horror resulta operativa a los fines narrativos: luego del espanto sobreviene la reflexión del personaje que, por fin, entiende que hay ciertas demandas o cuestionamientos que no debería hacerle a su esposo, si pretende ser el objeto de su afecto.

⁴ Didi Huberman se detiene a observar la secuencia de escenas correspondientes a la obra de Botticelli señalando, entre otras particularidades, la paradójica condición del objeto, que fue regalo de bodas de una pareja, y que funcionaban como *exempla* para la vida litúrgica de los devotos. Aleccionaba a través del horror.



Fig. 1 (*Idilio* n° 36, 26 de julio, 1949)



Fig. 2 *Nastagio degli Onesti*, Sandro Botticelli (1444-1510) Museo del Prado

En cuanto al ambiente elegido para el desarrollo dramático, este es un elemento fundamental que refuerza las imágenes de violencia desplegadas por la fotonovela. Si el binarismo campo-ciudad, una cuestionada dicotomía asociada al proyecto modernizador de principios de siglo XX, ha sido un tópico que permeó profusamente tanto la literatura “alta” como las publicaciones populares, *Estrella del Circo*, sin embargo, rehúsa operar con sus coordenadas estético ideológicas. Escapa a la representación del ambiente de campo -tanto en la variante regionalista, que procuraba exaltar las tradiciones de las provincias, como en la centralista, que erigía a la naturaleza como espacio alternativo y de confrontación con la ciudad-. Propone, en cambio, una localización de lo popular ligado a la modernidad en el cruce, el mestizaje y la complejidad de lo urbano, que no se agota en los interiores burgueses de las clases media y media alta (como en la gran mayoría de las fotonovelas que emplazan sus narrativas en ambientes estereotipados), sino que se sitúa en un lugar “otro”, que opera de acuerdo a sus propias reglas y que, precisamente por ello, habilita la emergencia de dispositivos, figuras y representaciones ausentes u obliteradas en las demás producciones de la revista *Idilio*. En este sentido, la débil verosimilitud aportada por el ambiente delega validez y fuerza narrativa a convencionalismos del género, que son reconocidos y aceptados como reglas del juego. A su vez, la escenificación del melodrama en el espacio circense genera un clima propicio para el despliegue de la matriz sentimental, típica en el espectáculo popular (Martín Barbero, 1991).⁵

⁵ Jesús Martín Barbero identifica como uno de los orígenes del melodrama el espectáculo de las troupes ambulantes en: el uso de estratagemas escénicas, la dramaticidad apoyada en la puesta en escena y el papel prioritario del espectáculo sobre la representación.

Por otro lado si, según Bataille, no puede haber erotismo sin referencia a uno de sus antecedentes insoslayables, las prácticas dionisiacas, que comenzaron con un carácter eminentemente religioso y que luego viraron hacia un movimiento exaltado y hasta extraviado, interesa analizar la figura de la madre de Estrella, la gitana que se debate entre lo trágico y lo erótico y que oficia de contra-figura de la protagonista (Fig.3). Así, Fiamma representa la ménade que danza en un estado de frenesí y encarna la iconografía de la ninfa, una de los motivos de larga duración en la cultura de Occidente. En la figura señalada, la vuelta a la vida de la experimentación del movimiento corporal, el *pathos* trágico y el *topos* de la danzarina, una *Gradiva* moderna, se conjugan en este personaje cuando baila delante de su esposo, intentando desplegar todo su poder de fascinación. El drapeado de pliegue de su vestimenta y la cabellera refuerzan la idea de movimiento. En la economía narrativa de la fotonovela, la ninfa Fiamma resulta funcional para desatar la potencia de las emociones, la presentación de los sentimientos más elementales, la ostensible revelación del deseo, los celos y la lujuria, cuando intuye que la indiferencia de Pedro se debe a que éste persigue el amor de Estrella.



Fig. 3 (*Idilio* n° 34, 12 de julio, 1949)

Fiamma condensa varios elementos que la convierten en uno de los roles misóginos del melodrama: es la mujer seductora, tentadora y al mismo tiempo destructiva. Introduce el componente gitano, la imagen mental de un *otro* cristalizada en una imagen visual que refuerza el estereotipo, exagerando aspectos ligados al sexo, la crueldad y la ociosidad. Jordi Balló (2000), quien analiza la presencia de cuadros de danza y su genealogía en una serie de *films*, nos recuerda que la escena del baile, como marco de la seducción amorosa por parte de una mujer que intenta someter la voluntad masculina, tiene sus antecedentes en todas las variantes, tanto iconográficas como literarias, de la figura de Salomé, entidad simbólica que encarnó alternativamente, y no sin contradicciones, los tópicos de la mujer judía, bailarina, virgen y prostituta.

Superficies de placer

La narración de las tensiones señaladas se lleva a cabo a través de distintos códigos o redes de sentido, uno de ellos es la semiótica corporal. El lenguaje del cuerpo opera mediante figuras semánticas que lo circunscriben, lo parcelan, y señalan en él zonas significantes densas. Beatriz Sarlo (2004) plantea algunas de las implicancias de esta *focalización diferencial* en las novelas de las primeras décadas del siglo XX, precursoras de la fotonovela que aquí se analiza:

“La semiótica del cuerpo (su representación literaria y gráfica) proporciona una imagen social, trabajada desde la estética y la ideología. Esta imagen social del cuerpo tiene zonas privilegiadas, hipersignificativas, zonas que se esfuman en el claroscuro de su relativa importancia y otras directamente anuladas en el imaginario erótico colectivo. Estas redes semióticas trazan las líneas de posibilidad de una relación entre los sexos” (Sarlo, 2004: 122).

En *Estrella del Circo* una de las zonas privilegiadas es el rostro -entero o fragmentado- y a menudo aparece figurado como una superficie depositaria de tensiones visibles: los rostros problematizan facetas donde el placer y el dolor extremo se unifican y desde donde emerge el éxtasis. A propósito de este eje, resulta pertinente el abordaje de Gilles Deleuze y Félix Guattari, quienes examinan el tema de la “rostridad”, indicando que el rostro no es un valor universal sino un valor propio de la civilización occidental y cristiana. Consideran que el rostro se constituye como una política y que ciertos “agenciamientos del poder” tienen la necesidad de producir rostros mientras que otros no. Consecuentemente, habría una semiótica del rostro subjetiva y otra no subjetiva o colectiva (Deleuze y Guattari: 1994). En *Estrella del Circo* predomina una semiótica no subjetiva del rostro -aunque podamos encontrar inquietantes parecidos de los personajes con figuras reconocidas en el campo de los medios de la política o la sociabilidad local⁶, o con estrellas del cine internacional- basada en la incidencia de recursos cinematográficos (plano detalle, plano secuencia, imitación de los dispositivos fílmicos) y también en el uso de estereotipos genéricos y sus connotaciones: la rubia, joven, bella y angelical (Estrella) versus la morena pasional, exótica, peligrosa (Fiamma).

No resulta fortuito que varios de los rostros que en primer plano son retratados en la fotonovela sean femeninos. Este tópico remite a uno de los principales focos de interés de los movimientos de vanguardia, particularmente del surrealismo: el papel del trastorno psíquico y, fundamentalmente, de la histeria. Son conocidas las reflexiones que Breton y Aragón presentaban en las publicaciones surrealistas a propósito de lo que ellos consideraban un estado pasional más que patológico. Privilegiando un punto de vista erótico masculino, muchos de los surrealistas se abocaron al *topos* de la mujer histérica como punto central de sus propuestas estéticas. El collage de Salvador Dalí sobre el éxtasis, aparecido en la revista *Minotaure* en el año 1933 (Fig.4), por ejemplo, es una prueba de ello. Múltiples rostros de mujeres en pleno trance, en procesos de ensoñación, con los ojos cerrados o con una mirada ciega, las cabezas ladeadas y las extremidades pendiendo. En *Estrella del Circo* dos primeros planos de las antagonistas exhiben el cruce entre placer y dolor, se inscriben en su cesura. Fiamma (Fig.5) luego del proceso del parto, en donde falleció su verdadera hija, despierta extasiada ante la imagen de Estrella, una niña recién nacida que su marido adopta para evitar contarle a su esposa la verdad. La gitana, de acuerdo a la actitud que se espera de una madre, agradece a Dios el alumbramiento y le da un nombre a su hija. La imagen de la maternidad se concentra en un trance, en una expresión suspendida que se debate entre el goce y el sufrimiento. Estos gestos afectados, extasiados, van a ser recurrentes en el caso de este personaje, quien registra un arco de actitudes pasionales que oscilan entre la simulación y una verdadera afición.

En el capítulo siguiente (Fig.6) la protagonista, luego de sufrir un accidente en un número de la función, semi inconsciente después de dicha experiencia traumática, pronuncia frases de amor dirigidas a Ciro; confirma su deber de fidelidad incluso en las situaciones más adversas. Sin embargo, la expresión demasiado contenida y el maquillaje impecable escapan de los excesos de los rostros desencajados de las histéricas: la mesura y el autocontrol son cualidades deseables en una heroína. El paradigma figurativo del que se nutre esta imagen guarda correspondencias con las narrativas del cuerpo difundidas por la prensa y la publicidad. El primer plano de Estrella destaca dos zonas con fuerte carga significativa: los labios y la cabellera. La primera, zona erógena por excelencia, a la vez funciona como vehículo de la

⁶ La protagonista de *Estrella del Circo*, por ejemplo, guarda un parecido físico notable con la figura de Eva Perón - todo un ícono de belleza del momento- por su cabellera rubia, su torso ceñido y la referencia a los comienzos artísticos y teatrales de la que fuera primera dama en el gobierno de Juan Domingo Perón. En 1945 se estrenaría la película *La cabalgata del circo*, con la actuación de Eva Perón, Hugo del Carril y Libertad Lamarque, bajo la dirección de Mario Soffici. Una historia de amores y peripecias de un grupo de actores de circo.

demanda simbólica (amorosa) hacia Ciro. La cabellera, acorde a la moda y efecto del boom cinematográfico, es rubia y radiante. Ambos fragmentos del cuerpo, hiperbolizados, configuran la *presencia* de Estrella en la tira. En este sentido, y siguiendo a John Berger ([1974] 2006), pareciera que la protagonista se contempla a sí misma mientras es mirada, calibra la actitud y la sensualidad que puede desplegar en esa mirada interiorizada que la convierte, en examinante a la vez que examinada, en un objeto visual.⁷

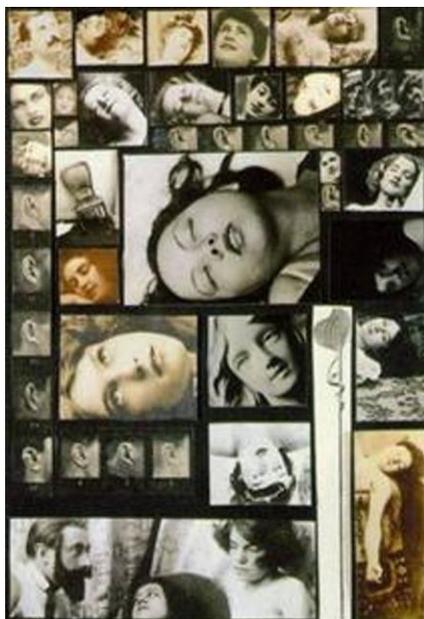


Fig. 4 *Le phénomène de l'extase*, Salvador Dalí, en revista *Minotaure*, n° 3-4, diciembre, 1933



Fig. 5 (*Idilio* n° 35, 19 de julio, 1949)



Fig. 6 (*Idilio* n° 36, 26 de julio, 1949)

Lo sagrado y lo profano

En *Estrella del Circo* podemos detectar la impronta de la iconografía pictórica que caracteriza a las artes o discursos visuales que se nutren de la historia del arte. En este sentido, la fotonovela no sólo echa mano de dispositivos literarios o cinematográficos (particularmente en la implementación de recursos que resuelven problemas visuales tales como la perspectiva, la puesta en cuadro, la iluminación o la composición), sino que recurre a

⁷ John Berger plantea que en toda mujer convive esa dupla y que la presencia, o cómo se exhibe esa mujer, regula lo que es permisible y no es permisible mostrar. Mientras que el supervisor que la mujer lleva adentro es masculino, la examinada es femenina. Es así como se convierte ella misma en objeto de su visión (2006: 53-74).

fuentes preexistentes capaces de generar un impacto emotivo, de presentar un conflicto visual que refuerce el *pathos* de la escena, de nutrir la imagen con sugerencias figurativas. Es así que la fotonovela reanima ciertos motivos anclados en las competencias culturales de las lectoras, imágenes significantes que pueden ser reconocidas, aisladas de la trama y que en sí mismas son portadoras de narrativas propias y de larga tradición.

La iconografía de *La Piedad* (Fig. 9), bastante transitada en el campo artístico y cinematográfico, aparece en la fotonovela como un recurso narrativo con gran efectividad: genera un momento de intimidad en medio de una tragedia, es el clímax dramático de varias escenas. Las dos Piedades que se aprecian en dos momentos diferentes de la trama (Fig.7 y Fig.8) son polisémicas, dinámicas y activas: en ellas aquel que acoge al que desfallece no se detiene en el lamento por el muerto o el herido. Además, a diferencia del motivo originario, los personajes de las dos Piedades invierten la relación genérica de la imagen primigenia, el motivo de origen bíblico. Aquí ya no se trata de la figura de “madre protectora”: en ambas el padre, Pedro, es el que acoge a sus hijas. En la primera de las imágenes, la muerte inminente de Mirka bajo las garras de un tigre -por defender a Gina de un ataque- pone en escena un momento de concentración íntima del personaje y de los seres queridos que lo rodean. La sucesión dramática se completa con el cuerpo de Mirka visto en escorzo (Fig. 10) y tiene como trasfondo paradigmático algunas de las etapas de la pasión y muerte de Cristo. En la segunda de las escenas, Estrella desfallece cuando realiza una prueba riesgosa en la cuerda floja, perturbada por el acoso de su padrastro. Es éste quien asume la iconografía piadosa -pero a la vez ambivalente- al sostenerla en sus brazos y al mismo tiempo tratar de disputar con Ciro el amor (no filial) de su hijastra. Estrella encarna, en cierto sentido, el *ethos* romántico de la heroína expuesta permanentemente a la desgracia, y que por ello es objeto de cuidados y atenciones. En ambos fotogramas, la Piedad es una imagen que permite una síntesis emotiva de la vida de personajes marginales que pareciera que no se pueden comunicar con palabras, pero sí mediante una gestualidad íntima y codificada. Además, el hecho de que los protagonistas de la escena sean seres comunes posibilita cierta “humanización” y el acceso a lo que Jordi Balló denomina:

(...) otra dimensión narrativa, que prolonga el clímax, y crea una inflexión silenciosa que acaba de redondear y dar una plena significación a la situación inmediatamente anterior: la Piedad finaliza la secuencia trágica, la sintetiza y la proyecta hacia el futuro. Actúa como recapitulación del dolor anterior y posterior, despojada como está de cualquier elemento accesorio (Balló, 2000: 41-42).



Fig.7 (*Idilio* n° 41, 30 de agosto, 1949)



Fig. 8 (*Idilio* n° 33, 5 de julio, 1949)

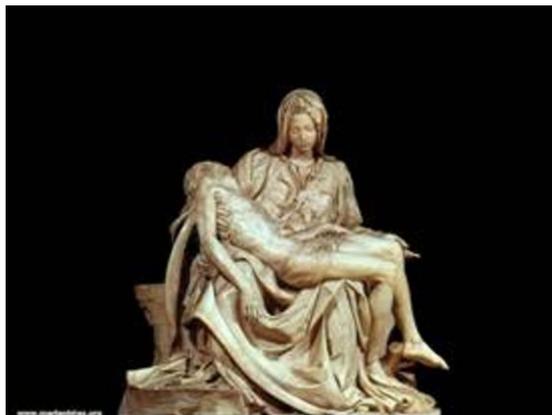


Fig. 9 Pietà, Miguel Angel (1498-1499), escultura en mármol: 174 x 195 cm., Basílica de San Pedro, El Vaticano

En la última entrega se clausura la serie (Fig.10) Mirka, la hermanastra de Estrella, como se ha puntualizado, sale a defender a quien considera su madre verdadera de las garras de un león. La antagonista de Estrella, quien había disputado con ella el amor de Ciro, se martiriza por la causa. En este sentido, la perspectiva en la construcción de la escena no es azarosa, muy por el contrario, remeda a una de las obras más transitadas, aludidas y estudiadas en la historia del arte de Occidente: el Cristo muerto de Andrea Mantegna⁸ (Fig.11). Icono de martirio y sufrimiento esta fuente funciona como intertexto con el cual el fotograma dialoga. La audacia del escorzo exaspera el dramatismo de la escena final, donde se refuerza la polarización maniquea que campea en la estructura dramática de los relatos sentimentales, y el contenido didáctico o aleccionador que condena a los agresores y premia a los bienhechores.



Fig.10 (Idilio n° 42, 6 de septiembre, 1949)

⁸ Especialmente el *Cristo Muerto* de Mantegna ha sido una imagen numerosas veces recreada en la historia del cine: en *El acorazado Potemkin* (1926) de Eisenstein, en la secuencia final de *Aleluya!* (1929), de King Vidor o en la escena final de *Odisea en el espacio* (1968) de Stanley Kubrick.



Fig.11 *Cristo Muerto*, Andrea Mantegna (1480-1490), óleo sobre tabla: 68 x 81 cm., Pinacoteca di Brera.

El primer episodio de la fotonovela inaugura la narración con una imagen sugerente: Estrella, la protagonista, la acróbata adorada y preferida del público, se asoma detrás de un cortinado, mira de modo seductor hacia el objetivo de la cámara y pronuncia: “Ahora que te conozco sé qué es el amor”. En el cuadro siguiente, Pedro, voyeur de la escena íntima del valet femenino, enuncia: “¡Qué rubia y qué hermosa! (Fig.12). El equívoco que el montaje autoriza -a través del movimiento de orientación de los cuerpos hacia los personajes del cuadro lindante-sugiere que establecen un diálogo entre sí. Los cuadros que les suceden se encargan de desambiguar la escena: Pedro es el supuesto padre de Estrella que observa deseante y secretamente cómo se viste su hija. La trama comienza instaurando el misterio de la paternidad; y la especulación con ese secreto va a ser el motor de la acción y del recorrido que va a seguir la protagonista desde el desconocimiento hasta la recuperación de su identidad. La imagen puede remitir, en el imaginario social, a una de las escenas bíblicas de gran pregnancia en la tradición judeo-cristiana: la de *Susana y los viejos*, episodio inspirado en el capítulo 13 del Libro de Daniel, donde se recoge la historia de *Susana y el juicio de Daniel* (Fig. 13). En el relato bíblico, Susana, simbolo de pureza y castidad, es acosada lascivamente por dos ancianos que la desean. En la fotonovela, el personaje es asediado a menudo por su supuesto padre, quien la amenaza para que no entable relaciones con su pretendiente, el domador de leones. Sin embargo, el episodio de voyeurismo elude la puesta en escena de un desnudo completo -aunque la cámara se introduce en la intimidad de la protagonista- y deja al descubierto, púdicamente, un hombro, sugiriendo el resto del cuerpo que permanece oculto bajo una manta. El gesto insinuante y cómplice de Estrella relativiza la antigua escena y le sustrae cierto carácter trágico: ella mira fuera del cuadro y, de ese modo, convierte a los lectores a su vez en *voyeurs* de la escena. La tímida sonrisa de Estrella transgrede el significado original del relato bíblico, denota cierta complacencia frente a la mirada deseante de su padrastro.



Fig. 12 (*Idilio n° 32*, 28 de junio, 1949)



Fig. 13. *Susana y los viejos* (1824-1825) Anónimo *Temple sobre marfil*. 5,5 x 5,5 cm. Colección S. Sebba (Londres, Reino Unido).

Las imágenes precedentes remiten, en mayor o menor grado, a la iconografía judeo-cristiana. Es sabida la importancia que históricamente las imágenes tuvieron para el adoctrinamiento, es decir para popularizar las doctrinas religiosas. Con respecto al uso de la iconografía para usos plebeyos, Jesús Martín Barbero sostiene:

(...) las imágenes fueron desde la Edad Media el “libro de los pobres”, el texto en que las masas aprendieron una historia y una visión del mundo imaginadas en clave cristiana (...) Pero la proximidad del pueblo a las imágenes es paradójica: el mundo que presenta la iconografía es mucho más extraño, exterior y lejano al mundo popular que el que recogen y difunden los relatos escritos (Martín Barbero, 1991: 119).

Y más adelante agrega:

La popularidad de las imágenes no vendrá tanto de los temas –que no tienen orígenes folclóricos salvo en algunas referencias a vestidos y danzas- o las formas, sino de los usos (*Ibíd.*).

Retomando y ampliando la idea anterior, en *Estrella del Circo* la incorporación de motivos visuales que a nivel compositivo pueden aludir a escenas, obras o relatos convencionales dentro de la historia del arte no obedece tanto a la búsqueda deliberada de un reconocimiento puntual de las alusiones, ni siquiera a un uso paródico o satírico de dichas obras, mucho menos al interés de incluir citas pictóricas⁹, sino fundamentalmente a que las imágenes elegidas son estructuras compositivas fuertemente connotadas y por ende su inclusión suspende momentáneamente el hilo narrativo con puntuaciones dramáticas, un recurso conveniente para la economía argumental del género ya que, en comparación con el cine, la fotonovela dispone de menos cuadros para plantear y desarrollar los núcleos narrativos.

Como escenario y a la vez contrapunto profano de las figuraciones anteriores, *Estrella del Circo* incorpora temáticamente la dimensión del espectáculo popular. En este sentido, una de las figuras que se vincula con los personajes populares que hacen su aparición en los géneros teatrales en la *commedia dell'arte*, tales como los arquetipos del polichinela, el bufón o el arlequín, son los payasos. En la segunda entrega de la fotonovela (Fig.14), Estrella debe realizar una prueba riesgosa en la cuerda floja, minutos después de haber sido acosada e intimidada por su padrastro. La emergencia de una dupla de payasos se produce antes de dicha situación de tensión dramática reforzando, con el oxímoron, el efectismo del gesto melodramático. Nora Mazziotti (1997) sostiene que en las telenovelas latinoamericanas, producciones posteriores a las fotonovelas aquí analizadas, las narrativas estuvieron signadas por la predominancia del registro verbal por sobre el visual o gestual y, siguiendo a Aníbal Ford (1991, citado en Mazziotti, 1997), sugiere que dicho fenómeno podría ser el resultante de la influencia de los procesos de alfabetización que se implantaron en América Latina. Cabría, en este aspecto, establecer un contraste con la fotonovela examinada: en *Estrella del Circo* la aparición de los payasos pone en escena a ciertas figuras, con sus respectivas actitudes, que tuvieron una fuerte presencia y codificación en la cultura popular, sobre todo en la instauración de una complicidad con el público espectador. En el caso analizado, dicha connivencia se establece a partir de la mirada de los personajes que, observan de frente a la cámara, con un gesto desacompañado, descompuesto, burlón, que contrasta con el tono dramático que domina la escena. Imagen corporal y estereotipo moral se emparentan: el bobo mina y bastardea la escena dramática, distiende emocionalmente. De esta forma, lo corporal y lo gestual, signados por el exceso, ponen en evidencia la expresividad de una cultura reacia a los patrones burgueses de decoro y buen gusto, y donde la palabra cede sus atribuciones al efectismo de la actuación. La tendencia a definir a los personajes a través de arquetipos fue una constante en la fotonovela, también lo fue la exageración de la gestualidad.

⁹ Hay varios ejemplos, en la historia del cine, de películas que cultivaron cierto “pictoricismo”. Baste recordar algunos films de Pasolini o de Buñuel.



Fig. 14 (*Idilio n° 33, 5 de julio, 1949*)

En cuanto a la construcción de relatos sociales sobre la mujer activos en el momento en que se publicó *Estrella del Circo*, todavía primaba un modelo femenino de larga duración (y que se comenzará a quebrantar recién a partir de avanzada la década del sesenta), proveniente del ideal de “mujer moderna” surgido en los años veinte. Aunque dicho ideal había redefinido las actitudes y los comportamientos femeninos, los cambios operados se referían más bien a transformaciones de estilo (las mujeres cosmopolitas de los sectores medios y altos del ámbito local habían podido acceder a los viajes, las lecturas, el contacto con la cultura europea, la coquetería y la sofisticación en el vestir, el *flirt*, la satisfacción de inquietudes artísticas e intelectuales) pero no modificaban en esencia el confinamiento de la mujer a dos funciones primordiales: los roles de esposa y madre. Así, el espacio doméstico continuaba siendo el ámbito natural de las mujeres y la dedicación al hogar, la atención al marido y la crianza de los hijos los objetivos fundamentales (Nari, 2004). Ahora bien, durante el primer peronismo, este ideal de género adoptó inflexiones particulares y se remodelaron ciertos roles o funciones femeninas. La maternidad, que continuaba siendo un deber glorioso y sagrado, uno de los pilares primordiales para la perpetuación de la familia como célula de la sociedad, se convirtió en una función política impuesta por el estado. Si anteriormente la maternidad y la vida familiar habían sido espacios opresivos, el peronismo los resignificó, connotándolos positivamente (Bianchi, 1993). Las leyes laborales favorecieron a las madres trabajadoras, pero a los fines de que estuvieran más tiempo en el hogar, como contraparte de su aporte reproductivo a la sociedad. De este modo, desde las políticas de estado se procuró conciliar los principales roles desempeñados por las mujeres: madre, esposa y trabajadora.

La cultura visual del régimen peronista tendió a reforzar a través de sus producciones iconográficas y discursivas una peculiar combinación entre abnegación maternal, entrega obediente a los deberes laborales y belleza física. Las vinculaciones entre virtudes femeninas, relaciones de género y poder alcanzaron una de sus formulaciones más potentes en las figuras de las reinas del trabajo, las obreras modernas que se destacaban por su belleza a la par que por su eficiencia y dedicación. Su coronación constituía un espectáculo político, una operación ideológica que dignificaba el trabajo femenino (Lobato, 2005). Asimismo, en los discursos, la propaganda política, las publicaciones oficiales, la gráfica y el cine, ciertos tópicos e imágenes se reiteraban persistentemente, delineando un paradigma de mujer que no discutía las atribuciones convencionales ni las desigualdades de género (tampoco otros sectores políticos u orientaciones ideológicas, como el socialismo o el anarquismo demostraban en ese momento una postura rupturista al respecto). Las escenas domésticas, que describían espacios y momentos de ocio o de la vida cotidiana de familias en actividades recreativas eran

instantáneas habituales que pretendían dar cuenta de un bienestar y calidad de vida alcanzados gracias a las bondades y concesiones del Estado benefactor. En afiches e ilustraciones de diarios y revistas proliferaban imágenes convencionales que representaban a las mujeres asistiendo a los hijos o al marido, como asalariadas en el mundo industrial moderno o haciendo gala de sus recientes derechos adquiridos en materia civil y política en calidad de votantes.

A raíz del proceso de modernización que alcanzó un impacto considerable en la década del 40 y que produjo cambios sociales significativos, el estado buscó modelar e integrar a diversos sectores sociales heterogéneos a través de distintos agentes mediadores, uno de ellos fue la industria cultural. Las revistas dirigidas al público femenino que apuntaban a los sectores medios conservadores o a los estratos medios-bajos (*Para Ti, Idilio, Vosotras* o *Rosalinda*) se insertaban en el mapa de publicaciones que procuraban mantener cierto *status quo* a través de mecanismos de control y gestación de consenso acerca de los ideales femeninos socialmente deseables, prototipos que operaban en consonancia en los planos periodístico, político y cultural. En tales publicaciones, predominaba en general, aunque no sin contradicciones o impulsos modernizadores, el modelo de la “mujer doméstica” (Mary Jo Maynes, 2003) y su constelación de comportamientos, roles y actitudes. *Idilio*, la revista donde se publicó *Estrella del Circo*, fue un producto de su tiempo; en sus páginas convivieron discursos retardatarios, que reafirmaron los estereotipos existentes y formulaciones novedosas que provocaron torsiones en las figuraciones femeninas más tradicionales.

En este sentido, *Estrella del Circo* propone figuraciones un tanto alejadas de los estereotipos convencionales de género. No confirma los papeles tradicionalmente atribuidos a la mujer: madre protectora, esposa, responsable del hogar y de la familia (en las fotonovelas, la casa aparecía a menudo representada como un espacio que anudaba vida familiar y productividad, en un contexto de creciente desarrollo social e industrialización). La fotonovela analizada centra la cuestión femenina en el mundo de los afectos, alejada de las rutinas del mundo del hogar y del trabajo. Pocos escenarios son tan propicios para tal fin como el circo, un espacio con características peculiares: allí la idea de la “gran familia” desdibuja de manera inquietante los contornos precisos de la célula social (precisamente uno de los focos de atención de las políticas sociales en la gestación del Estado de Bienestar durante el primer peronismo), y las ocupaciones que en él se llevan a cabo tampoco son medibles de acuerdo a los parámetros de “productividad” que sí se aplican a otros trabajos en una sociedad en pleno florecimiento urbano e industrial. La fotonovela desnaturaliza la asociación del rol femenino - particularmente para las mujeres de las clases populares- con la casa y con el trabajo. Ni trabajadoras (productivas) ni amas de casa, los personajes femeninos de *Estrella del Circo* aparecen vinculados a una esfera de prácticas artísticas populares, por fuera del horizonte del espacio doméstico, pero también de las aspiraciones de ascenso social o de las formas de espargimiento de las mujeres de clase media o alta.

Es oportuno pensar a las imágenes y a las representaciones femeninas construidas en *Estrella del Circo* a la luz de dos conceptos planteados por Raymond Williams (1980: 146): “lo residual” y “lo emergente”.¹⁰ Frente a la dominación de un relato hegemónico que reforzaba imaginarios femeninos tradicionales y sistemas de representación prototípicos de roles correspondientes a géneros, la fotonovela estudiada logra incorporar algunas imágenes “emergentes” - principalmente las de mujeres con cierto grado de autonomía y desarrollo personal, que realizan las mismas actividades que los hombres- que resultan disruptivas con respecto a las figuraciones convencionales. A la vez, de modo complementario -y tal vez este sea uno de los aspectos más interesantes-, la revisión de diferentes motivos visuales e iconografías da cuenta de la inscripción de lo culturalmente residual, de elementos hipercultos o refractarios al universo de las publicaciones populares, no por ser deliberadamente rechazados o desvalorizados, sino simplemente por no ser reconocidos. Las figuraciones

¹⁰ Para Williams, lo “residual” no debe confundirse con lo arcaico. El crítico cultural plantea que “Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo- y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo movimiento del presente” (1980:144.) Por “emergente” él entiende los nuevos significados, sentimientos y valores, las nuevas prácticas y los nuevos tipos de relaciones.

emergentes, entonces, son construidas y visibilizadas gracias a iconografías canónicas del imaginario occidental.

Conclusiones

Topos, fuentes iconográficas, dispositivos y estéticas provenientes de prácticas de vanguardia, consumo masivo, retórica del exceso, melodrama: todos estos factores, conjugados, conviven en las páginas de *Idilio* en la conformación de relatos sobre la mujer y en la reconfiguración de territorios simbólicos para pensar su papel social durante las décadas del 40 y del 50 del siglo XX.

Desde colocaciones marginales, hasta genealogías artísticas o estéticas afinadas en fórmulas de vanguardia, los efectos de lectura de las imágenes femeninas, de los estereotipos y de los íconos se multiplican. Basándose en una memoria cultural de largo aliento compuesta por experiencias estéticas y simbólicas, las lectoras de *Idilio* pudieron decodificar esas representaciones apelando a dichas competencias. Aunque en la mayoría de los casos no existiese una voluntad consciente u ostensible por parte de los realizadores de operar con un uso evidente de topos o iconografías, el transporte de cadenas significantes funcionó y garantizó una base cultural compartida que ofició de sustento en la legitimación de ideologías de género. La fotonovela *Estrella del Circo* se apropia y reelabora zonas de la iconografía artística y resignifica, mediante la narración o la figuración, las imágenes construidas sobre la mujer. En cuanto a la matriz argumental vimos que si bien el *eros* parece ser el motor de la acción -en tanto no deja de impulsar a los personajes-, la trama de *Estrella del Circo* no está exenta de tensiones internas. Las estructuras de agresión que son a la vez matriz formal y estética de la fotonovela dejan al descubierto relaciones de poder marcadas por desigualdades sociales de clase, de origen y de género e iluminan posibles articulaciones entre las imágenes o representaciones y el contexto social en el que se gestaron.

Puede ser cierto que el alcance “rupturista” de tales desvíos o torsiones respecto de las figuraciones femeninas respecto de otros productos culturales de la época no haya sido muy significativo, y que se haya diluido en la profusa sucesión de títulos que poblaron las páginas de las publicaciones populares de mediados de siglo en Argentina. Sin embargo, es necesario seguir indagando en los relatos contruídos en los medios populares, para advertir matices y variaciones tanto estéticas como ideológicas. Resulta evidente que *Estrella del Circo* exhibe descentramientos de género respecto de las narrativas que circulaban en las textualidades vecinas a la fotonovela. Se apropia de un repertorio de imágenes o atribuciones cristalizadas relativas a funciones y características femeninas socialmente deseables, de estructuras heredadas pero aún activas en la cultura masculino –paterna de la época, para filtrarlas y desestabilizarlas. Si, tal como reza elocuentemente el título de uno de los capítulos de *La razón de mi vida* de Eva Perón, “El hogar o la fábrica”, las elecciones vitales disponibles para las mujeres de la época se ceñían a los polos congelados en la disyuntiva planteada (y optar por la segunda variante en desmedro de la primera significaba una potencial amenaza de renuncia a los deberes maternos), *Estrella del Circo*, en una intervención singular, desacomoda la tensión, hace estallar la fórmula y derriba la falsa dicotomía. Ni el hogar, ni el trabajo parecen ser lugares convenientes o afables para un desarrollo de las potencialidades creativas y productivas de las mujeres. Si hay un espacio para las utopías transformadoras concernientes a la posición de las mujeres en la sociedad, esa zona pareciera situarse, en los excesos o denegaciones de las representaciones sobre los deseos y sueños de las mujeres, y también sobre sus relaciones sociales. En este sentido, puede aventurarse que la fotonovela analizada preanuncia ostensiblemente los síntomas de agotamiento de un régimen en las relaciones de género que comenzará a mostrar sus fisuras ya avanzada la convulsionada década del 60, cuando las profundas transformaciones operadas a nivel social y los movimientos culturales, intelectuales y políticos planteen redefiniciones, entre otras áreas, en las relaciones entre los sexos, la vida familiar, la moral sexual y las expectativas de desarrollo de las mujeres en el terreno profesional, laboral y personal. Es en ese momento cuando la vanguardia cultural se embanderará bajo un ideal de mujer libre y emancipada, modelo aún no visible (o no visibilizado) a mediados de siglo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

-Fuentes primarias

Revista *Idilio* n° 32 - 42 (1949). Buenos Aires: Abril.

-Marco teórico y metodológico:

BALLÓ, Jordi. 2000. *Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine*. Barcelona: Anagrama.

BATAILLE, Georges. 2000. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets.

BERGER, John. 1974. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

BIANCHI, Susana.1993. *Las mujeres en el peronismo* (Argentina, 1945-1955). En Georges Duby y Michelle Perrot (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, Tomo X, *Los grandes cambios del siglo y la nueva mujer* (trad. Marco Aurelio Galmarini).Madrid: Taurus, pp.312-323.

BROOKS, Peter. 1974. *Le mélodrame, une esthétique de l'étonnement*. En *Poétique* Nro.19.

BURCH, Noël. 1970. *Praxis del cine*. Fundamentos: Madrid, 2004.

DELEUZE Gilles y GUATTARI, Félix. 1994. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

DIDI HUBERMAN, Georges. 2005. *Venus rajada*. Madrid: Losada.

FLORES, Roberto. 1995. *Fotonovela Argentina*. Buenos Aires: Asociación Argentina de Edición de Revistas.

LOBATO, Mirtha Zaida (dir). 2005. *Cuando las mujeres reinaban. Belleza, virtud y poder en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Biblos.

MAYNES, Mary Jo.2003. *Cultura de clase e imágenes de la vida familiar*. En David Kertzer y Marzio Barbagli (comps.) *Historia de la familia europea* (vol.2) *La vida familiar desde la Revolución Francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1913)*. Barcelona: Paidós,

MARTIN-BARBERO, Jesús. 1991. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili.

MAZZIOTTI, Nora. 1993. *El espectáculo de la pasión*. Buenos Aires: Colihue.

MORIN, Edgar. 1966. *Las estrellas del cine*. Buenos Aires: Eudeba.

NARI, Marcela. 2004. *Las políticas de maternidad y el maternalismo político. Buenos Aires (1890-1940)*. Buenos Aires: Biblos.

SARLO, Beatriz. 2004. *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Norma.

WILLIAMS, Raymond. 1980. *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.