

Título: Melodramas de papel: historias de la fotonovela en México

Autor(es):

Fecha de publicación: 2021

Primera edición electrónica en pdf: 2023

ISBN edición impresa: 978-607-30-4360-1 [Versión impresa]

ISBN de pdf: en trámite

Forma sugerida de citar: Melodramas de papel: historias de la fotonovela en México. Serie Historia Moderna y Contemporánea 75. México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Históricas, 2021. <http://hdl.handle.net/20.500.12525/3349>

D.R. © 2024. Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México

Entidad editora: Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México
Correo electrónico: departamento.editorial@historicas.unam.mx

“Excepto donde se indique lo contrario, esta obra está bajo una licencia Creative Commons (Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional, CC BY-NC-SA Internacional, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es>)”



Para usos con otros fines se requiere autorización expresa de la institución: departamento.editorial@historicas.unam.mx

Con la licencia CC-BY-NC-SA usted es libre de:

- **Compartir:** copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- **Adaptar:** remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- **Atribución:** debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- **Compartir igual:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



REPOSITORIO
INSTITUCIONAL
HISTÓRICAS
UNAM



MELODRAMAS DE PAPEL

Historias de la fotonovela en México

Coordinadores

Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetina

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO



MELODRAMAS DE PAPEL

Historias de la fotonovela en México

Decenas de millones de fotonovelas se imprimieron semanalmente en México desde la década de 1960 hasta los inicios de los años noventa. En 32 páginas se plasmaron historias de amor, heroísmo, humor, misterio, violencia, criminalidad y erotismo. Algunas eran protagonizadas por reconocidos actores y actrices de las telenovelas o del cine, pero en la gran mayoría de las fotonovelas aparecían sujetos desconocidos que aspiraban alcanzar la fama posando para estas revistas. El elemento central de estas historias sencillas y con final predecible, fue el melodrama: una matriz cultural que moldeaba narraciones signadas por la exaltación de las emociones, la oposición radical entre buenos y malos, el destino como demiurgo que define el rumbo de la historia, la omnipresente tragedia y, al final, una aleccionadora moraleja. Los nueve ensayos que componen este libro analizan el amplio y diverso mundo de las fotonovelas desde la historia cultural.

De manera particular, abordamos la forma en que estas publicaciones masificaron representaciones de género, clase y raza en el marco de una pedagogía de las emociones estructurada bajo la lógica melodramática. Lejos de ser una diversión inofensiva, proponemos que el análisis de estas manifestaciones de la cultura de masas fue un espacio para la circulación de ideas que normalizaban el clasismo, la violencia de género, el machismo y el racismo. Estas lacrimógenas historias enseñaron a sus lectores cómo amar, odiar, sufrir y hacer sufrir en el México durante la segunda mitad del siglo pasado.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

www.historicas.unam.mx





INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

MELODRAMAS DE PAPEL
HISTORIAS DE LA FOTONOVELA EN MÉXICO



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
Serie Historia Moderna y Contemporánea / 75





INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

MELODRAMAS DE PAPEL HISTORIAS DE LA FOTONOVELA EN MÉXICO

Coordinación

ANDRÉS RÍOS MOLINA Y SAYDI NÚÑEZ CETINA

María Teresa Canto • Diana Correa
Nadia Garrido García • Julia Elizabeth Martínez
Roberto Martínez González • José Antonio Maya González
Rebeca Monroy Nasr • Saydi Núñez Cetina • Gabriela Pulido Llano
Andrés Ríos Molina • Susana Sosenski



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
MÉXICO 2021



Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Ríos Molina, Carlos Andrés, 1975- , editor, autor. | Núñez Cetina, Saydi, editor, autor. | Canto, María Teresa, autor. | Correa, Diana, autor. | Garrido García, Nadia, autor. | Martínez, Julia Elizabeth, autor. | Martínez, Roberto (Martínez González), 1975- , autor. | Maya González, José Antonio, autor. | Monroy Nasr, Rebeca, autor. | Pulido Llano, Gabriela, autor. | Sosenski Correa, Susana, autor.

Título: Melodramas de papel : historias de la fotonovela en México / coordinación, Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetina ; María Teresa Canto, Diana Correa, Nadia Garrido García, Julia Elizabeth Martínez, Roberto Martínez González, José Antonio Maya González, Rebeca Monroy Nasr, Saydi Núñez Cetina, Gabriela Pulido Llano, Andrés Ríos Molina, Susana Sosenski.

Otros títulos: Historias de la fotonovela en México.

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2021. | Serie: Serie Historia Moderna y Contemporánea ; 75.

Identificadores: LIBRUNAM 2101485 | ISBN 978-607-30-4360-1

Temas: Fotonovelas – México – Historia. | México – Vida social y costumbres – Tiras cómicas, historietas, etc. | México – Historia – Siglo XX.

Clasificación: LCC PN6790.M48.M45 2021 | DDC 741.5972—dc23

Esta obra fue posible gracias al financiamiento del Fideicomiso Felipe Teixidor y Monserrat Alfau de Teixidor

Primera edición: 2021

D. R. © 2021 Universidad Nacional Autónoma de México
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS
Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria
Coyoacán, 04510. Ciudad de México

ISBN 978-607-30-4360-1

Portada: Rebeca Bautista Gómez

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio
Sin autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Impreso y hecho en México



Melodramas de papel
Historias de la fotonovela en México

editado por el Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM,
se terminó de imprimir bajo demanda el 31 de marzo de 2021
en Master Copy, Plásticos 84, Local 2, Ala Sur,
Fraccionamiento Industrial Alce Blanco, Naucalpan de Juárez,
Estado de México. Su composición y formación tipográfica,
en tipo Calisto MT de 11:13.5, 10:12.5 y 9:10.5 puntos,
estuvo a cargo de F1 Servicios Editoriales.

La edición, en papel Book Cream de 60 gramos,
consta de 300 ejemplares y estuvo al cuidado de
Rosalba Alcaraz Cienfuegos



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



ÍNDICE

PRESENTACIÓN	7
INTRODUCCIÓN <i>Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetina</i>	11
Luchadores, boxeadores y otros héroes de fotonovela <i>Gabriela Pulido Llano</i>	35
<i>Amigos de la Pobreza. Infancia y ciudad en una fotonovela mexicana (1961-1965)</i> <i>Susana Sosenski y Diana Correa</i>	67
México inexplicable. Imaginarios mediáticos y principios morales en una fotonovela de terror de inicios de la década de 1970 <i>Roberto Martínez González</i>	99
Amor de papel. El laberinto de las emociones en las fotonovelas románticas <i>María Teresa Canto y Julia Elizabeth Martínez</i>	137
La India María y la representación humorística de la feminidad indígena <i>Nadia Garrido García</i>	177
Espacio, conflicto y melodrama en la fotonovela <i>Dramas de Mi Barrio, 1977-1979</i> <i>José Antonio Maya González</i>	221



Pedagogía de la violencia, el crimen y la fatalidad. La fotonovela roja en los años setenta <i>Saydi Núñez Cetina</i>	267
<i>Casos Reales!</i> Benjamín Escamilla, erotismo melodramático y censura durante el ocaso de las fotonovelas <i>Andrés Ríos Molina</i>	311
La entraña visual en la fotonovela <i>Rebeca Monroy Nasr</i>	347



PRESENTACIÓN

Los ensayos aquí reunidos son fruto del trabajo de un grupo de investigadores y de estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, que durante poco más de dos años conformamos el Seminario “Las fotonovelas en México” en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

El seminario se organizó con el propósito de examinar el fenómeno fotonovelístico que surgió en la Ciudad de México en la segunda mitad del siglo XX y su trascendencia mediática, así como recuperar las fotonovelas como fuente para la investigación histórica. Para ello, el grupo se avocó a la tarea de buscar y seleccionar las revistas del catálogo general de historietas, cómics y fotonovelas con el que contaba en 2018 la Hemeroteca Nacional, y el cual ofrecía un inventario de aproximadamente 600 publicaciones de ese tipo. De este registro, escogimos cerca de 60 títulos de sólo fotonovelas que nos permitieron vislumbrar el universo de publicaciones, las temáticas, su circulación y su permanencia.

La sistematización de este material a partir de los temas que trataban y los ejemplares hallados en ese fondo nos llevó a seleccionar una muestra de 15 tipos de revistas que clasificamos en fotonovelas de amor, violencia y criminalidad, misterio y terror, erotismo y humor picante, para la familia y de héroes populares, así como también aquellas que centraban su contenido en dramas sociales de la Ciudad de México. Con base en su especialidad e intereses, cada uno de los miembros del seminario seleccionó un grupo de fotonovelas entre las que se encuentran: *Santo, el Enmascarado de Plata* (1952-1954), *Ratón Macías* (1954), *Diario de un Corazón* (1959), *Fiesta de Novelas de Amor* (1974), *Cita de Lujo* (1975-1977), *Amigos de la Pobreza* (1961-1965), *La India María* (1970-1971), *Lo Inexplicable* (1972-1978), *El Campeón Mantequilla Nápoles* (1975), *Carnaval de Risa Loca* (1975) y *Telón* (1977); *Dramas de mi Barrio* (1977-1979), *Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!* (1971-1985); y *Casos*

Reales! (1985-1996), para abordar las diferentes narrativas y los diversos públicos que existían para ese tipo de publicaciones.

Lógicamente, la selección que se hizo no agotó el conjunto de fonovelas que existió en el país en las últimas décadas del siglo xx. Sin embargo, las temáticas y los ejemplares elegidos nos permiten aproximarnos a una parte significativa del escenario narrativo melodramático signado por la cultura de masas, en un periodo donde el amplio consumo fue posibilitado por el incremento de la población alfabetizada y urbana.

Tampoco se agotaron los contenidos de esas publicaciones, aunque la muestra ayudó a identificar los aspectos centrales que inquietaban, erotizaban o hacían reír a la sociedad mexicana entre 1950 y 1996, y que, a partir del melodrama, los editores representaban como estereotipos del amor romántico y las emociones, la pobreza, la sexualidad, la violencia y el crimen, lo inexplicable o sobrenatural, las aventuras de los deportistas famosos o los infortunios de los grupos oprimidos.

Parte de los resultados de esta investigación se presentó en el coloquio organizado el 7 de noviembre de 2019 en el Instituto de Investigaciones Históricas y que permitió integrar las sugerencias y recomendaciones de los comentaristas, así como afinar los argumentos de la obra. Agradecemos a Marjolein Van Bavel, Estela Roselló Sobrón, Raquel Mosqueda y Ana Laura Zavala por sus valiosas recomendaciones. El resultado es este libro que entregamos al lector y en el cual se destaca, además de las contribuciones de sus autores, la participación de un grupo de estudiantes de la licenciatura en Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, quienes abrevaron de las reflexiones, participaron de los debates y retroalimentaron su propia experiencia formativa. Por anterior, podemos afirmar que esta obra es producto de la colaboración conjunta entre estudiantes y profesores que integraron un proyecto con miras a la docencia y a la investigación académica.

Finalmente, agradecemos el apoyo del Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, tanto en la difusión del Coloquio como en la edición del libro. Damos las gracias también al doctor Fernando Curiel, quien, como precursor en el estudio de este género, alentó al colectivo con sus consejos para realizar la investigación. Una especial gratitud va dirigida a Verónica Luján, por su



generosidad al compartir recuerdos y abrirnos las puertas de su casa para conocer el archivo personal de su esposo Benjamín Escamilla, y a Karina Escamilla, por su entusiasmo para desarrollar este proyecto y facilitarnos la información clave sobre la empresa editorial que construyó su padre. Jesús Plácido fue un gran apoyo a la hora de tomar fotografías en diferentes acervos.

No queremos dejar de lado nuestro agradecimiento al personal de la Hemeroteca Nacional de México, en especial a Fernando Lezama, por su buena disposición para el préstamo del material gráfico y su reproducción; sin su valiosa colaboración el trabajo que aquí presentamos habría sido imposible.

Rosalba Cruz y Rosalba Alcaraz hicieron un cuidadoso trabajo editorial para producir este libro; para ellas nuestro reconocimiento y gratitud.

LOS AUTORES
Ciudad de México, noviembre de 2020



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



INTRODUCCIÓN

Las fotonovelas fueron una gran industria editorial que en sus años de mayor esplendor, la década de 1970, alcanzó a imprimir casi cuatro millones de ejemplares semanales. Por ejemplo, *Cita de Lujo*, una de las fotonovelas románticas más leídas, alcanzó un tiraje de 700 000 ejemplares por semana y la muy conocida y amarillista *Casos de Alarma!* llegó al millón de unidades. Es más, fueron numerosas las fotonovelas mexicanas que llegaron a Estados Unidos y a Sudamérica. Sin embargo, carecemos de una biblioteca o un archivo donde se conserve una muestra representativa de tan prolífica industria editorial. Si bien el *Fondo Historietas* de la Biblioteca Nacional conserva aproximadamente 80 títulos, resulta ser mínimo en función de la gran cantidad de publicaciones que hubo. Así, quien se interese en estos temas tiene que acudir a coleccionistas particulares y a vendedores de libros antiguos que conservan algunos ejemplares. De manera que la paradoja reside en que, pese a la existencia de una gran cantidad de fotonovelas publicadas, hay una notable dificultad para acceder a ellas. En ningún momento se consideró que este tipo de revistas, las cuales fueron calificadas de morbosas, vulgares y amarillistas, signadas por argumentos sencillos, predecibles y repetitivos, pudiera convertirse en fuentes para la investigación histórica. Por consiguiente, quienes pretendemos analizar este tipo de publicaciones debemos operar como una suerte de “pepenadores” que, en lugar de visitar organizadas bibliotecas, tenemos que ir a tianguis, a bodegas atiborradas de todo tipo de publicaciones, a vendedores por internet y a cualquier sitio donde podamos encontrar fotonovelas que nos permitan reconstruir un capítulo importante tanto de la industria editorial como de la cultura de masas en México. Esta paradoja tiene su correlato en la producción historiográfica: pese a que fue una avasallante industria editorial de incuestionable protagonismo en la cultura popular mexicana, son pocas las investigaciones que se han abocado al estudio de las fotonovelas en México desde un punto de vista histórico, y más aún, para explicar por



qué estas publicaciones tuvieron tanto éxito en el país y en el conjunto de América Latina.

Pero ¿qué son las fotonovelas? Se trata de un género literario de carácter masivo que tuvo sus orígenes en la Europa de los años treinta del siglo pasado a partir de la cinenovela, un tipo de revista en la que se promocionaban espectáculos cinematográficos a través de argumentos resumidos de exitosas películas, cuyas fotografías fungían en calidad de portada.¹ Basados en ese formato, en 1946 los hermanos Alceo y Domenico del Duca lanzaron en Italia una propuesta de novela ilustrada con dibujos, inspirada en la serie estadounidense *Gran Hotel*. El éxito de esta edición hizo que un año más tarde los productores Stefano Reda y Giampaolo Callegari publicaran la primera fotonovela con el título *Nel Fondo del Cuore* protagonizada por Gina Lollobrigida en la revista *Il Mio Sogno*, formato que después copió la revista *Bolero Film* donde se publicaron *Catene* y *Tormento*.² Hacia los años cincuenta, este género se difundió en Francia a través las revistas *Festival* y *Nous Deux* de Editions Mundiales, las cuales alcanzaron un tiraje de 350 000 ejemplares. En 1957 Jean-Jacques Bourgois abrió la agencia de prensa Art Presse Productions para la publicación de fotonovelas, temas publicitarios y de moda, que alcanzaría a imprimir durante su vigencia alrededor de quinientos títulos.³

Por esos mismos años, las fotonovelas comenzaron a difundirse en Bélgica, Reino Unido, Alemania, Suiza, España y Portugal. En España, por ejemplo, las fotonovelas se popularizaron con la zaga de novelas de Corín Tellado que surgieron desde finales de los años cuarenta y se caracterizaron por ser cortas, de menos de cien páginas, con escenarios románticos donde tenían lugar historias de amor con un final feliz.⁴ Pero la producción y la comercialización de las fotonovelas en Latino-

¹ Fernando Curiel, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 11-12.

² Para un análisis sucinto, véase Juan Miguel Sánchez Vigil, “La fotografía en las fotonovelas españolas”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, v. 35, 2012, p. 34, DOI: https://doi.org/10.5209/rev_DCIN.2012.v35.40445.

³ *Ibidem*, p. 35.

⁴ Marcela Amaya, “Análisis discursivo de la construcción identitaria femenina y masculina en fotonovelas de Corín Tellado”, *Revista Sociedad y Equidad*, n. 2, 2011, p. 103-122, <https://sy.e.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/15284/15729> (consulta: 20 de julio de 2019).

américa no tuvieron comparación. Inspirados en el modelo de Corín Tellado, muchos productores en Argentina, Chile, Venezuela, Colombia y México ampliaron la difusión de un tipo de revistas que trascendió los relatos de amor para ofrecer temáticas muy variadas dirigidas al entretenimiento de un amplio público, alcanzando un éxito rotundo a partir de los años setenta.

En México, parte del éxito se debió a la diversificación de las empresas editoriales y al tratamiento que daban a sus contenidos. Aunque desde los años cincuenta ya había antecedentes de este formato, como el fotomontaje *Santo* (1952), y en los años sesenta los mexicanos conocieron las primeras fotonovelas italianas como *Rutas de Pasión* (1965) e *Ilusión* (1966), fue hasta la década de 1970 cuando esta empresa editorial alcanzó su esplendor.⁵ En el caso de *Santo*, por ejemplo, se imprimieron 900 000 ejemplares semanales y entre la variedad de historietas y fotonovelas que circuló en el país en 1976, según Irene Herner, se llegaron a editar 70 millones de ejemplares mensuales (56 millones de cuentos y 14 millones de fotonovelas), es decir, más de un ejemplar por habitante considerando la población del país en ese año.⁶

De acuerdo con Juan Miguel Sánchez Vigil, en este *boom* fotonoveler se destacaron empresas como EDAR, que lanzó al mercado las colecciones *Tuya y Amiga*; la Editorial Argumentos, que desde 1962 publicó *Lágrimas, Risas y Amor*; ELE, que editó *Cita, Ternura y Cita de Lujo*; Editormex Mexicana que imprimía *Sinfonía, Cariño, Lolita y Fascinación*; Publicaciones Herrera, llamada después Novedades Editoriales, que ofreció la colección *Lo Inexplicable*, y Ediciones Llergo y Escamilla, que editaron *Casos de Alarma!, Valle de Lágrimas!* y *Casos Reales!*, sólo por mencionar las que produjeron mayor tiraje. Para dar una idea del alcance de estas publicaciones, revistas de corte romántico, como *Lágrimas, Risas y Amor*, llegó a imprimir alrededor de 4.8 millones de ejemplares en 1976; *Cita de Lujo* tuvo un tiraje de 2 864 000 ejemplares mensuales; *Ternura*, 230 000 ediciones a la semana, y *Chicas*, 240 000 semanales entre 1976 y 1977; y la revista *Las Estudiantes*, de Editormex

⁵ Sánchez Vigil, “La fotografía...”, p. 36-37.

⁶ Vale la pena mencionar que la propia autora señala que no hay cifras confiables acerca del número de ejemplares publicados por lo que su valoración cuantitativa es aproximada. Irene Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979, p. IX.

Mexicana, contó con 56 000 copias mensuales durante los mismos años. En el caso de aquellas cuya temática estuvo basada en criminalidad, locura, violencia y erotismo, como fueron *Casos de Alarma!* y *Casos Reales!*, se imprimieron entre 150 000 y 1.5 millones de ejemplares semanales entre 1971 y 1985. Estas cifras nos hablan de millones de lectores de fotonovelas durante las décadas de 1960 y 1980, lo cual nos pone frente a un objeto de singular relevancia en la cultura popular. Una investigación que aborde la totalidad de las fotonovelas que se imprimieron en México es simplemente imposible; por esta razón hicimos una selección que nos permitió definir varios tipos y, a partir de éstos, tomar una muestra que osciló entre los 12 y los 70 ejemplares.

Lejos de ser un mundo de narrativas homogéneas, encontramos que las hubo románticas, de nota roja, eróticas, de humor, de terror, de héroes populares e infantiles. Este libro busca, justamente, abordar dicha diversidad ¿Cómo analizar este tipo de publicaciones y bajo qué referentes historiográficos? Antes de exponer los principales lineamientos que guiaron esta investigación y presentar brevemente el contenido de cada capítulo, expondremos los antecedentes historiográficos.

Antecedentes historiográficos

Un primer aporte lo constituye el ya clásico estudio de Fernando Curiel *Fotonovela rosa, fotonovela roja* de 1978, obra que reflexiona sobre las características, difusión e impacto que tuvieron tanto las historias románticas como aquellas basadas en crimen, violencia y sexo inspiradas en la nota roja y contadas a partir de imágenes y globos. Los aportes de este texto se sustentan en el análisis de los orígenes de este género, el tipo de narrativas, la descripción de las revistas y el perfil e ilustraciones que ofrecían sobre todo las de mayor éxito. Las primeras, que el autor define como “rosas”, se centran en melodramas de amor, emociones e intriga que terminaban con un final feliz después de que sus protagonistas superaban los obstáculos impuestos por la clase social y las normas morales. Y las segundas, que denomina género “rojo”, cuyos dramas remitían a problemáticas sociales, bajas pasiones e infortunios, las cuales difundían además, fotografías eróticas de gran atractivo para el público adulto en un periodo en el que el semidesnudo femenino

comenzaba a difundirse ampliamente, a pesar de la censura del Estado y de las críticas de un sector de la sociedad que se resistía a los cambios de una modernidad marcada por la revolución sexual y el despliegue de los medios masivos de comunicación.⁷ Además, Curiel señala la relevancia del análisis del lenguaje ya que el objetivo de estas publicaciones era transmitir emociones en grado superlativo, ya fuera tristeza, alegría, miedo, amor, odio, etcétera. Para tales efectos, los textos suelen usar sinónimos y numerosos adjetivos que, al decir del autor, nos ponen frente a una retórica del exceso.

Otro estudio que se destaca también como pionero es la obra de Irene Herner *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, publicada en 1979. En esta obra la autora se propone comprender el porqué del éxito y la popularidad de este tipo de literatura dirigida, en su mayoría, a los sectores de bajos ingresos. A partir de interrogantes como quiénes producen, distribuyen y consumen historietas y fotonovelas en México, qué tipo de contenido e ideología difunden y cuál es su significado en la cultura nacional, la autora se aventura al análisis del estilo, el formato y la magnitud tanto de los “cuentos” como de las fotonovelas que circularon en México entre 1960 y 1980. Su conclusión es que, a pesar de que la historieta se planteó como una expresión de cultura popular, en realidad se trataba de una producción de la clase dominante en aras de impedir que los pobres desarrollaran una verdadera conciencia de clase y así mantener a las masas explotadas económicamente y paralizar cualquier germen de ideología revolucionaria. La importancia de este texto radica en la información cuantitativa y cualitativa que proporciona sobre la producción y el alcance de las revistas de monitos e historias melodramáticas. Asimismo, esta obra, que ha sido referencia obligada para los especialistas en historieta mexicana y por ende multicitado, resulta útil para nuestros propósitos en tanto que permite aproximarnos al mundo de las editoriales que existieron en los años setenta en México, conocer el contenido de algunas fotonovelas en las que no sólo hubo relatos románticos o de aventuras de superhéroes sino también sexo, violencia y dramas sociales que tendían a difundir mensajes sobre los valores del capitalismo. Desde una postura marxista, la autora hizo un llamado al gobierno

⁷ Curiel, *Fotonovela rosa...*, p. 11-12.

para controlar el tipo de contenidos de esos impresos para que, además de contribuir a estimular la lectura entre los mexicanos, fomentaran una visión crítica frente a un sistema opresor que se esmeraba por promover las desigualdades.

En la década de 1980 y con la lente de género, la socióloga estadounidense Cornelia Butler Flora publicó un conjunto de artículos en los cuales señalaba que las fotonovelas eran un claro instrumento de dominación ideológica.⁸ Un aspecto que resultaba sobresaliente para la autora es la cantidad de historias donde las mujeres eran representadas abrumadoramente pasivas, carentes de toda iniciativa y viviendo en dependencia total de los hombres. Según ella, el modelo de mujer oscilaba entre Cenicienta y Mata Hari, es decir, entre la mujer buena que encuentra su príncipe azul y la mala, erotizada y ambiciosa que al final lo pierde todo.⁹ Para la autora era notable, en términos comparativos con otros países de América Latina, lo ofensivo que le resultaba el alto grado de machismo que aparecía en las fotonovelas mexicanas.¹⁰ Lo curioso es que símbolos sagrados —como Dios, la familia, la maternidad y la misma virgen de Guadalupe— aparecían de manera constante a la hora de identificar a la gente buena y, paradójicamente, solían yuxtaponerse de manera armónica con imágenes eróticas. En dichas historias, la solución a los problemas no era una consecuencia natural de eventos precedentes ni como resultado de la acción individual, sino de la fuerza del destino, el cual se encargaba, por ejemplo, de poner en el camino de una mujer pobre a un hombre apuesto y rico que le permitiría el ascenso social.¹¹

Un asunto notable señalado por Butler es que, cuando la autora de las fotonovelas era una mujer, había una mayor permisividad con el

⁸ Cornelia Butler Flora y Jan L. Flora, “The Fotonovela As a Tool for Class and Cultural Domination”, *Latin American Perspectives*, v. 5, n. 1, 1978, p. 134-150, <https://www.jstor.org/stable/pdf/2633343.pdf?seq=1>.

⁹ Cornelia Butler Flora, “Women in Latin American Fotonovelas. From Cinderella to Mata Hari”, *Women’s Studies International Quarterly*, v. 3, n. 1, 1980, p. 95-104, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0148068580927001?via%3Dihub> (consulta: 5 de marzo de 2019).

¹⁰ Cornelia Butler Flora, “Fotonovelas. Message Creation and Reception”, *Journal of Popular Culture*, v. 14, n. 3, 1980, p. 524-534, DOI: https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1980.1403_524.x.

¹¹ C. B. Flora, “Women in Latin...”, p. 100-101.

sexo premarital; por ejemplo, el sexo se hacía explícito en 50% de las historias escritas por hombres y en 66% de creadas por mujeres.¹² Sin embargo, el interés en la sexualidad femenina es un claro marcador de diferencia entre mujeres buenas y malas. Por ello, en estas publicaciones circulaban nociones de feminidad y masculinidad de corte claramente conservador y machista, donde se reforzaban roles que encasillaban a la mujer en lo privado y a los hombres en lo público; ellas como guardianas de la moral doméstica y el hombre como proveedor. La transgresión de dichos roles generaba problemas, ya que significaba ir en contra de una disposición divina. No es coincidencia que en numerosas páginas encontremos que la mujer mala de la historia es la secretaria, quien llena de juventud y carnes firmes seducía al jefe. En este sentido, la mujer que transgrede la feminidad al tener que incursionar en el mundo laboral, espacio masculino por excelencia es vista como una amenaza seductora que, por lo general, destruye la armonía familiar. Así, se instituye el modelo femenino negativo: amante-secretaria-oficina-sexo-divorcio, en oposición al modelo ideal de madre-esposa-hogar-amor-matrimonio.

En el examen hecho por Butler sobre el mundo editorial ella encuentra que los productores, en su mayoría varones, fueron agentes independientes que desarrollaron una empresa próspera, gracias a las conexiones que tenían con el mundo del espectáculo y que, en ocasiones, adaptaron modelos de fotonovelas producidas en Europa que resultaron exitosas en muchos países del continente americano. Además, afirma que en los mensajes de esos impresos se promovieron ideas basadas en la ideología capitalista como la falacia de ascenso en la escala social si los individuos atendían al pie de la letra las nuevas reglas sin cuestionar al sistema hegemónico.¹³ En este sentido, los discursos fundamentados en el individualismo alentaban las aspiraciones de la gente pobre para alcanzar el estilo de vida de los ricos a partir de estereotipos románticos o arquetipos de belleza femeninos y masculinos; mientras que, por otra parte, mostraban la violencia cotidiana, el machismo, la locura y la criminalidad como condición propia de las clases

¹² *Ibidem*, p. 102.

¹³ C. B. Flora, “The Fotonovelas As a Tool...”, p. 134-150.

populares, las cuales a diferencia de las capas medias, difícilmente podrían transformar las condiciones que les asignó el destino.¹⁴

Finalmente, en un trabajo reciente Andrés Ríos Molina propone que las fotonovelas son útiles para abordar temas que aparentemente no fueron centrales en este tipo de publicaciones. Este es el caso de la cultura psi, es decir, todas aquellas categorías que vienen de la psiquiatría y el psicoanálisis cual criterios para comprender los comportamientos “anormales”. La presencia de personas “locas” en este tipo de publicaciones posibilitó la masificación de ideas sobre lo sano y lo enfermo en el terreno de lo mental, las cuales se solían alejar de lo dicho por las mencionadas disciplinas. Esto implicaba una suerte de legitimación en lo científico de un conjunto de prejuicios culturales usados para definir los límites entre lo normal y lo anormal.¹⁵ En “Las fotonovelas mexicanas. Melodrama y cultura de masas” (2019), Ríos Molina afirma que en las historias de las fotonovelas que ofrecieron casos de la vida real como el género rojo, se combinaba, por lo general, la trilogía crimen, sexo y locura con el fin de satisfacer el deseo voyerista del lector que buscaba deslizarse furtivamente, observar la vida cotidiana y el sufrimiento de sujetos anónimos sumidos en melodramáticas tragedias. Se trataba de lógicas narrativas que presentaban al lector mundos desde los cuales se daba sentido a la locura cotidiana, ofreciendo un sistema de mitos que fungía como un esquema cultural que le permitía al sujeto otorgar significado a su entorno inmediato.¹⁶ Asimismo, demuestra que el melodrama que organiza las historias de las fotonovelas, funciona como mitos que cambian de forma a partir de la repetición de ciertos esquemas, pero que mantienen una estructura constante que supera las conciencias individuales.¹⁷

¹⁴ C. B. Flora, “Fotonovelas. Message Creation...”, p. 524-534.

¹⁵ Andrés Ríos Molina, “Relatos pedagógicos, melodramáticos y eróticos. La locura en fotonovelas y cómics, 1963-1979”, en *La psiquiatría más allá de sus fronteras. Instituciones y representaciones en el México contemporáneo*, coordinación de Andrés Ríos Molina, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 257-308, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/psiquiatria/688_04_05_Fotonovelas.pdf (consulta: 8 de octubre de 2019).

¹⁶ Ríos Molina, “Relatos pedagógicos...”, p. 264.

¹⁷ Andrés Ríos Molina, “Las fotonovelas mexicanas. Melodrama y cultura de masas”, en *Los raros. Autores y géneros excluidos en la literatura hispánica*, edición de Israel Ramírez e Yliana Rodríguez, México, El Colegio de San Luis, 2019, p. 7-8.

Considerando las valiosas contribuciones que realizaron los autores mencionados sobre la industria editorial de las fotonovelas y con el ánimo de profundizar teóricamente en las temáticas y contenidos de la variedad de publicaciones que surgieron, este libro se propone analizar la matriz de sentido que operó en esos relatos, sus implicaciones sociales y su significado histórico, en el México de finales del siglo XX. Se trata de una obra colectiva que ha sido pensada desde la historia cultural ya que, si bien la comprensión del contexto de producción es fundamental para comprender el fuerte impacto de la industria de las fotonovelas, el análisis principal se centra en los contenidos, lo cual nos lleva al terreno de lo simbólico, donde la antropología y los estudios culturales han generado herramientas útiles para comprender las tramas de sentido y significado que estructuran las narraciones de este tipo de publicaciones.

Un punto de partida es que las fotonovelas constituyen una valiosa fuente para la investigación histórica a través de cuyos relatos y dramas se pueden observar las continuidades y rupturas en las mentalidades de la sociedad mexicana, durante un periodo de fuertes contrastes caracterizados por el vertiginoso crecimiento demográfico,¹⁸ el desarrollo de los principales centros urbanos y de ciudades intermedias;¹⁹ el aumento de la desigualdad social y la violencia; por los cambios en las concepciones

¹⁸ México pasó de una población de poco más de 25 000 000 en 1950 a 81 000 000 de habitantes en 1990. Las tasas de crecimiento en la década de los cincuenta fueron de 3.2% por año y para la siguiente alcanzaron 3.4%, la más alta en la historia mexicana. En los siguientes decenios la tendencia empezó a revertirse de 3.2% por año para 1970-1980 y un incremento más moderado de 2% se observó entre 1980 y 1990. En 1974 el promedio de hijos por mujer era de 7.6 en zonas rurales y de 5 en áreas urbanas; en 1980, de 7 y 5, respectivamente; y en 1990 se advirtió de 4.7 en el campo y de 2.9 en las ciudades. Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2013, p. 699-701.

¹⁹ A mediados del siglo, 84 localidades en el país podían calificarse como ciudades, pues cada una de ellas tenía 15 000 habitantes o más; en 1970 había ya 174 ciudades; y en 1990 se contaban 416. En 1950 esas 84 ciudades albergaban poco más de 7 200 000 de habitantes, 20% de la población nacional, y en 1970 tenían casi 23 000 000, es decir 47% de la población total. En 1990 alrededor de 51 500 000 de personas formaban el mundo urbano mexicano que equivalía a 63% del total. Sin embargo, este crecimiento fue asimétrico, pues la ciudad de México representaba en 1950 cerca de 11% de la población total del país y 40% de la población que vivía en las ciudades; hacia 1990, su participación en el total nacional fue de 18%; le seguía Guadalajara, Monterrey y posteriormente la ciudad de Puebla. *Ibidem*, p. 702-703.

sobre la sexualidad y el semidesnudo femenino, así como la resistencia hacia nuevos patrones de comportamiento social que contribuyeron a fortalecer una serie de mitos relacionados con la normativa de género, las prácticas sexuales, la clase social, el machismo y el racismo.

Características de las fotonovelas

Una primera característica de la fotonovela es su promesa de verosimilitud. En la mayoría encontramos en la portada la frase “un caso de la vida real”. A diferencia del cómic, donde aparecían personajes ficticios como superhéroes o animales humanizados, la fotonovela se esmera por transmitir realismo tanto en las imágenes como en la historia narrada. Los personajes que el consumidor veía no salían de la imaginación de algún dibujante, sino que podían ser conocidas estrellas del cine o la televisión, o sujetos desconocidos que posaban gratuitamente con el anhelo de ser descubiertos por algún cazador de talentos. Esos sujetos “reales” se encargaban de dramatizar historias cotidianas que le podían pasar a cualquier lector. De hecho, numerosas revistas invitaban a los lectores a enviar sus historias para que fuesen convertidas en un número de fotonovela; una muestra de ello es *Casos de Alarma!*, basada en los crímenes narrados por la muy conocida revista *Alarma!*, lo cual certificaba el realismo de lo que allí se presentaba. Aunado a lo anterior, el hecho de que las fotonovelas románticas tuvieran consultorio sentimental donde los lectores enviaban cartas con sus problemas, y eran respondidos por supuestos especialistas, agudizaba la sensación de realismo en el lector. De manera que estas publicaciones no pensaban en un lector que buscara relatos fantásticos o ficticios, sino en un voyerista que observara la vida secreta de otros a través de estas publicaciones. En dicha satisfacción de curiosidad, los detalles de los crímenes, las palabras y promesas usadas para seducir, las manifestaciones de violencia doméstica y otros detalles cotidianos eran valorados por el potencial lector que encontraba en el sufrimiento ajeno una suerte de placer que lo mantenía enganchado para comprar un número cada semana.

Una segunda característica es la naturaleza multimedia de las fotonovelas. Si pensamos en otros medios propios de las industrias cul-

turales masivas como el cine, la televisión o la radio, encontramos que éstas han sido entendidas como mundos relativamente autónomos. Esto significa que la muy extensa historiografía del cine es una amplia tradición de estudios sobre producciones, directores, actores, mercado y narrativas que se configuraron en el marco del lenguaje cinematográfico, mismo hecho que ha pasado con la escasa historiografía de la radio y la televisión. Sin embargo, a diferencia de los anteriores medios, la fotonovela sólo puede comprenderse en su dimensión multimediática. Esto quiere decir que no puede comprenderse su desarrollo al margen de otros contextos comunicativos; por ejemplo, numerosos personajes de las fotonovelas de amor eran protagonistas de telenovelas o del cine, como es el caso de César Costa, Verónica Castro, Angélica María, para mencionar sólo unos cuantos; mientras que personajes como la India María o El Santo se dieron a conocer entre la población gracias a las fotonovelas. En las entrevistas hechas a dos actrices de este tipo de publicaciones quedó claro que muchas de ellas posaban sin esperar dinero alguno como pago, ya que el objetivo fundamental era promover su imagen y así llegar al cine o a la televisión.²⁰ De manera que estas publicaciones eran consideradas por los actores como una especie de trampolín a la fama, es decir, como un medio y no como un fin en sí mismo, razón por la que las “estrellas” de las fotonovelas también lo eran en el cine o la televisión, lo cual nos lleva a pensar nuestro objeto de estudio como un medio subalterno frente a los mencionados.

Por consiguiente, la masificación de las fotonovelas sólo puede comprenderse en función de la relación que sus narraciones y personajes establecieron con otros medios. Así, pese a la relevancia editorial y al alto impacto social que tuvieron las fotonovelas, su contenido estuvo en función de su vínculo con otros medios de comunicación, lo cual convierte a estas revistas de publicación semanal en una especie de engranaje entre diferentes medios que se encargaban de moldear el tiempo libre de los consumidores. Así, un aspecto que define la especificidad de las fotonovelas es la ausencia de autonomía y su constante dependencia de otros medios de comunicación.

²⁰ Entrevistas a Rosita Bouchot y Gloria Mayo realizadas por Roberto Martínez González, México, 1 y 2 de agosto de 2019, respectivamente.

Como tercera característica encontramos el melodrama cual matriz narrativa. Podría afirmarse que también en el cine, el radio y la televisión existe el melodrama como una lógica que organiza las historias y moldea personajes, lo cual es cierto. De esta forma, lejos de ser algo privativo de este tipo de publicaciones, el melodrama es un elemento que atraviesa diferentes medios de comunicación y, además, trasciende los límites nacionales de México al punto de que Peter Brook señala que es un elemento estructurante de la cultura moderna occidental.²¹ La historiografía ha señalado que el melodrama está presente en contextos y objetos culturales tan distantes en el tiempo y en el espacio como en el cine norteamericano o en la retórica fílmica del nazismo alemán.²² Por lo tanto, la fotonovela no es territorio privativo del melodrama; sin embargo, fue el vehículo por el que circuló esta forma narrativa en un periodo que va desde que comenzó la crisis del cine comercial, a mediados de la década de 1960, hasta cuando el televisor finalmente logró instalarse en la sala de los hogares mexicanos veinte años después. Eran melodramas de papel que podían llevarse en el bolsillo para ser leídos en el transporte público, en el salón de belleza o en la privacidad de una recámara cuando el contenido era erótico.

El melodrama es una categoría ampliamente usada y poco definida. Jesús Martín-Barbero señaló que cuando se hacía alusión al melodrama era con el objetivo de adjetivar producciones culturales signadas por la baja calidad, los esquemas predecibles y los finales obvios, lo cual significa usarla como una categoría despectiva. Sin embargo, en esta investigación retomamos los lineamientos propuestos por Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados* (1964), quien expuso ampliamente los peligros de ver la cultura popular como un mundo inferior a la alta cultura, donde la primera reproducía obviedades mientras que la originalidad sólo residía en la segunda. Al retomar los cómics, como una creciente industria cultural en aquella época, Eco enfatizaba la posibilidad de comprender los cambios sociales y culturales que tenían lugar en su momento y su abordaje abría la puerta a la comprensión del lugar de

²¹ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.

²² Véanse Laura Heins, *Nazi Film Melodrama*, Urbana/Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2013, y Robert Lang, *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Mimmelli*, Princeton, Princeton University Press, 1989.

los medios de comunicación masivos en la sociedad contemporánea.²³ Por consiguiente, como se verá en cada capítulo de este libro, a los autores nos interesa analizar las fotonovelas, no como objeto aislado, sino en relación con otros medios de comunicación y con fenómenos sociales y culturales propios de México en aquellos años.

La característica central del melodrama es que sus elementos constitutivos provienen del mundo de las emociones, convirtiéndose éstas en el vínculo determinante con el espectador. Quien presencia una historia melodramática debe sufrir con quien sufre, amar con quien ama y sentir lo que está sintiendo el o la protagonista, ya que de ese vínculo emocional dependerá la capacidad de atrapar al lector. De acuerdo con los planteamientos de Jesús Martín-Barbero, se trata de una categoría central para comprender la cultura de masas y sus producciones en América Latina. Así, por ejemplo, en el caso de las fotonovelas, éstas se caracterizaron por:

- 1) La “ausencia de psicología”, ya que los personajes carecen “de la carga y espesor de las vidas humanas”, a diferencia de lo que ocurre en la novela en la que emanan las complicaciones internas de las personas.
- 2) La polarización, que consiste en una franca oposición entre buenos y malos en una lógica conservadora en lo tocante a los ideales de género: la mujer debe ser una madre-esposa abnegada y sumisa, mientras que el hombre debe ser fiel, trabajador y sin vicios; en el caso de la mujer mala, ésta es lujuriosa y siempre busca lastimar a otros; y los hombres malos son alcohólicos, criminales y golpeadores.
- 3) Suele estar influenciada por la novela negra, dedicada a recrear los bajos fondos de la sociedad: pobreza, prostitución, drogas, alcoholismo, incesto, violaciones, etcétera, son los temas que se desarrollan en cantinas, moteles baratos, prisiones, hospicios, manicomios, entre otros espacios oscuros de la ciudad moderna que gracias a las fotonovelas se convierten en escenarios donde se despliega la miseria humana.

²³ Véase la introducción de Umberto Eco en *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984.

- 4) Es constante el tono pedagógico que tiende a mostrarle al individuo el terrible desenlace de las malas acciones.²⁴

Estas características constantes en las narraciones de las fotonovelas nos sugieren una suerte de estructura mítica, en el sentido más antropológico. Es decir, como un conjunto de creencias e imaginarios compartidos por una colectividad que da sentido y significado al entorno social y, a su vez, contribuyen a pautar la conducta de los sujetos. La fuerza del mito radica en su capacidad para enmascarar la realidad ya que, según Katie Edwards, los mitos se extienden ampliamente a través de circuitos culturales donde la religión y los medios de comunicación han desempeñado un papel central.²⁵ El mito se asume entonces en las fotonovelas como una estructura de significado emocional y moral, donde la dicotomía bueno/malo, campo/ciudad, hombre/mujer, entre otras, determinan el esquema de sus narrativas. Además, estas historias presentan por lo general una lección, donde la moral emerge al final del relato para señalarle al lector las consecuencias trágicas de las malas acciones.

La circulación del melodrama por diferentes medios de comunicación se encarga de construir lo que Barbara Rosenwein ha denominado *emotional communities*, que consiste en la existencia de grupos sociales cuyos miembros comparten una forma común de comprender las emociones y sus manifestaciones.²⁶ Si integramos este concepto al tema que aquí nos ocupa, se hace evidente que las fotonovelas fueron un mecanismo de suma importancia para la creación y la consolidación de este tipo de comunidades vinculadas por una forma de percibir las emociones. Sin embargo, el discurso sobre las emociones no circula de manera enunciativa sino performativa; en otras palabras, no aparece una definición de qué es el amor, el miedo o los celos, por ejemplo; más

²⁴ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, G. Gili, 2012, p. 151-162.

²⁵ Katie Edwards, "Rape Myths. History, Individual and Institutional-Level Presence, and Implications for Change", *Sex Roles*, n. 65, 2011, p. 761-773, <https://link.springer.com/article/10.1007/s11199-011-9943-2> (consulta: 15 de marzo de 2019).

²⁶ Barbara Rosenwein, "Problems and Methods in the History of Emotions", *International Journal for the History and Theory of Emotions*, v. 1, 2010, p. 1-33, http://anarchiveforemotions.com/files/DisOrder_uploads/texts_pdf/01_Rosenwein.pdf (consulta: 1 de noviembre de 2019).

bien, las numerosas historias románticas, eróticas o criminales se ocupan de representar una y otra vez escenarios donde los sujetos presentan comportamientos que le dan a conocer al lector cómo se experimentan y de qué manera se manifiestan tales emociones.

Los millones de ejemplares de fotonovelas publicadas son la manifestación de una comunidad de lectores que fue moldeada en sus formas de sentir y transmitir sus emociones. Pese a que estas revistas eran hechas para ser consumidas durante el tiempo libre —ya fuera en casa o en el transporte público—, estaban muy lejos de ser una diversión inocente e inocua. Por el contrario, encontramos que por las páginas de las fotonovelas circulaban representaciones de género, de clase y de raza de corte conservador, que naturalizaban la violencia contra las mujeres, los indígenas, los pobres y los homosexuales. De manera que este tipo de publicaciones normalizaron y hasta justificaron la existencia de una realidad racista, clasista y machista. Así, lejos de ver estas publicaciones como divertimentos intrascendentes, consideramos que es urgente comprenderlas cual pedagogía de las emociones, modelo estructurante de relaciones de género y espacio difusor de prejuicios sociales.

Considerando todo lo anterior, sólo nos queda hacer una última precisión sobre dos conceptos que aparecen a lo largo del libro: cultura de masas y cultura popular. Si bien existen amplios debates sobre las características de cada una de estas categorías, Néstor García Canclini ha señalado que deben comprenderse como categorías en el marco de las transformaciones de las tradiciones disciplinares: la antropología abordó manifestaciones de lo “popular” que solía estar en oposición a la “alta cultura”, mientras que los comunicólogos se encargaron de analizar aquellas producciones que circulaban ampliamente por los medios de comunicación más allá de las fronteras nacionales, en oposición a manifestaciones culturales que no trascendían de lo local. Sin embargo, como señala el mismo autor, la complejidad de utilizar definiciones cerradas radica en que varias manifestaciones consideradas populares han logrado llegar a los medios masivos en tanto industrias culturales, de manera que los límites se desdibujan. En el caso de las fotonovelas, podríamos considerarlas como manifestaciones populares en la medida que representan personajes, espacios y hábitos del México urbano de la segunda mitad del siglo XX; pero en la medida

en que estas publicaciones llegaron a Centro y Sudamérica, donde fueron leídas copiosamente, se convirtieron en un elemento representativo de la cultura de masas. Así, nuestro objeto de estudio oscila entre lo popular y lo masivo.²⁷

Estructura del libro

La obra que presentamos al lector se encuentra integrada por diez capítulos. Nueve están organizados cronológicamente, desde las fotonovelas más antiguas, donde los luchadores fueron protagonistas en los años cincuenta, hasta las últimas de corte erótico que circularon en la década de los noventa; para concluir con un ensayo que plantea un análisis de conjunto de la parte visual. En el primero, “Luchadores, boxeadores y otros héroes de fotonovela”, Gabriela Pulido examina las revistas que narraban las aventuras de los deportistas más famosos de la época, específicamente los luchadores y boxeadores que refrendaron su popularidad gracias a estas publicaciones. Desde la perspectiva de los estudios culturales, la autora cuenta cómo los deportistas se convirtieron entonces en ídolos que pasaron de los cómics de los años cincuenta a las historias contadas en secuencias fotográficas en blanco y negro o sepia, en la década de los setenta. Este fue el caso de *Santo, el Enmascarado de Plata* (1952-1954) y *Ratón Macías* (1954), a través de las cuales, según Pulido Llano, los medios de comunicación convirtieron los deportes en “espectáculos generadores de públicos masivos gracias a la diversidad de la heroicidad popular, llegando a producir cuantiosas ganancias a los empresarios de nuevo cuño”. La autora demuestra en su estudio que el éxito de estos impresos estuvo acompañado por la industria fílmica y por la cada vez más importante presencia de luchadores y boxeadores en los medios de comunicación, así como de su vida privada puesta en la escena pública. De esta forma, la figura del héroe durante los años sesenta y setenta gozó de gran aceptación porque se adaptó a las necesidades socioculturales y a los acelerados

²⁷ Néstor García Canclini, “Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?”, *Diálogos de la Comunicación*, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, Perú, n. 17, 1987, p. 4-13, https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf (consulta: 19 de octubre de 2019).

cambios de la sociedad contemporánea. En otros términos, el éxito de la heroicidad popular de los años setenta radicó en la resignificación de la ritualidad y de los mitos propios de la mexicanidad en el contexto de la modernización.

En el segundo ensayo, que lleva por título “*Amigos de la Pobreza. Infancia y ciudad en una fotonovela mexicana (1961-1965)*”, Susana Sosenski y Diana Correa muestran, desde el enfoque de la historia cultural, cómo la potencia de la imagen infantil fue aprovechada al máximo por las industrias culturales a partir de las emociones que sirvieron para movilizar todo tipo de sentimientos ligados al consumo, pero también a las formas de tratar a la infancia y de pensar a los niños y a las niñas de esa época. En ese sentido, *Amigos de la Pobreza* se sugiere como un ejemplo de las fotonovelas de su tipo, que recrearon ideas y formas de representación sobre el lugar de los niños en la sociedad y en la ciudad. Pero no sólo eso, la revista se situó dentro de un corpus amplio de publicaciones masivas dirigidas a las familias mexicanas que apelaban a emociones infantiles vinculadas al sentido de aventura, adaptaban discursos melodramáticos, reforzaban papeles de género tradicionales, se valían de la estereotipación de los sectores populares y difundían iniciativas y políticas gubernamentales a través de una narrativa que abrevó de otros medios como el cine o las historietas y que utilizaba un lenguaje sencillo, historias simplistas y desenlaces predecibles.

Por su parte, Roberto Martínez González, autor del tercer ensayo de este libro, demuestra que las historias de las fotonovelas de misterio y horror son un tópico que, aunque poco exitoso en la industria del entretenimiento en los setenta, estuvo también presente en el universo de impresos que aquí nos ocupa. En “México inexplicable. Imaginarios mediáticos y principios morales en una fotonovela de terror de inicios de la década de 1970”, el autor señala que se trataba de un género dirigido a sectores populares que gustaban de relatos sobrenaturales e historias asombrosas y en el que sus editores pretendían advertir a los lectores sobre lo que podría ocurrir en caso de incurrir en una transgresión. Utilizando nociones antropológicas y enfoques sociológicos, analiza *Lo Inexplicable* (1972-1978), una revista semanal de bajo costo en la que las tramas se desarrollaron entre la ficción y la realidad para sugerir a los lectores que detrás del mundo real existen seres extraordinarios que pueden intervenir sobre la vida de las personas comunes.

Según Martínez González, “la dimensión mítica del relato” se puede observar en esta fotonovela a partir de las vivencias interiores y subjetivas que se proyectan hacia el exterior bajo la forma de fenómenos inusuales en donde la fortuna y la desgracia son consecuencia directa del comportamiento moral de los protagonistas. Esto le permite constatar que la lógica melodramática de ese tipo de narrativas no hizo otra cosa más que reproducir el omnipresente mito moderno de que cada quien construye su propio destino de manera individual.

Dentro de los aspectos más relevantes de este libro está el lugar que ocupan las emociones en el esquema melodramático que, sin duda, atraviesa a la gran variedad de los relatos que ofrecen las fotonovelas. Este tema es analizado por María Teresa Canto y Julia Elizabeth Martínez en el cuarto ensayo, titulado “Amor de papel. El laberinto de las emociones en las fotonovelas románticas”, donde recurren al concepto de *emotionology*, propio de la historia cultural y la antropología de las emociones, para analizar las revistas *Diario de un Corazón* (1959), *Fiesta de Novelas de Amor* (1974) y *Cita de Lujo* (1975-1977), dirigidas principalmente a un público femenino, mostrando que, si bien las historias se centran en las relaciones de pareja heterosexuales, en ellas se advierte la normativa de género imperante y el rol central de las mujeres en la construcción del amor romántico. La valía de su análisis se encuentra en las oposiciones binarias que identifican en los relatos como hombre/mujer, amor pasional/romántico, felicidad/tragedia, entre otros aspectos, y que les permite constatar cómo las fotonovelas “rosas” se fundamentaron en la necesidad de transmitir un mensaje claro acerca de la forma de experimentar el amor en las relaciones de pareja; en consecuencia, las historias presentadas constituyeron un discurso normativo que pretendió estandarizar las emociones, las actitudes y los comportamientos que hombres y mujeres debían asumir para alcanzar la felicidad.

Pero en el mundo de las fotonovelas las historias no siempre se narraron de manera dramática, ya que el infortunio o la desgracia también se desplegaron en la comedia y el humor, aspecto que supieron aprovechar muy bien los empresarios editoriales. Así lo demuestra Nadia Garrido García en el quinto ensayo que integra esta obra y que lleva por título “La India María y la representación humorística de la feminidad indígena”. Es una interpretación crítica —desde la historia

de género y la antropología— sobre la fotonovela *La India María* (1970-1971), personaje icónico de la cultura popular mexicana de los años setenta que representaba a una joven mazahua proveniente del campo que llega a la ciudad de México acompañada de un burro para enfrentarse a un mundo ajeno, hostil y en ocasiones excluyente. Lo interesante del análisis que hace Garrido García es evidenciar que las representaciones de la feminidad indígena en los años setenta en México estuvieron marcadas por el machismo, el clasismo, el racismo y la violencia; y que el humor blanco que caracteriza a los relatos sobre el personaje se expresó como un elemento legitimador de la discriminación social en un periodo donde la migración de mujeres indígenas a la ciudad fue considerable. Pero eso no es todo. La autora descubre que en el subtexto de esas narrativas, el humor estuvo basado en el mito que recreó la dicotomía entre civilización y barbarie de herencia decimonónica, que concibió al mundo indígena como cercano a la “naturaleza” y a lo “salvaje” y por lo tanto atrasado; mientras que el hombre blanco, que vivía en la ciudad, era más próximo a la cultura y a la “civilización” y por ende al progreso.

Sobre el mismo escenario citadino, el siguiente ensayo a cargo de José Antonio Maya González, titulado “Espacio, conflicto y melodrama en *Dramas de Mi Barrio, 1977-1979*”, examina desde la perspectiva de la historia sociocultural las características de una revista de bajo presupuesto y manufactura barata, cuyo contenido estaba basado en los dramas de la gente que habitaba las vecindades de los populosos barrios de la ciudad de México. De acuerdo con el autor, en las páginas de esta fotonovela se observan melodramas que combinan la pedagogía sentimental con el sensacionalismo amarillista de la roja. Se trata de casos contados a partir de la figura de un reportero “de a pie” interesado en detallar sobre noticias escandalosas e historias estrujantes rescatadas de los “bajos fondos” de la capital del país.

El énfasis que el autor pone en la escenografía de las viviendas, las calles y plazas que se recrean en los diferentes episodios de la fotonovela, no solamente da cuenta del proceso de expansión que tuvo la ciudad en los años setenta, sino de las contradicciones de la modernización, pues el desarrollo no llegó a todos los sectores sociales de manera homogénea. Además de las condiciones de precariedad económica de las vecindades cuyos habitantes aprendieron a sobrevivir en el con-

texto de una economía en crisis. Maya González concluye que al recrear la vida de una multitud de personajes desposeídos, arruinados, marginados y excluidos habitando cuartuchos de vecindad, los productores de esta fotonovela buscaron proyectar y representar algunos “tipos sociales” fácilmente reconocibles, personajes hundidos en la desesperanza y en el anhelo de superación, en la inmoralidad y los celos, en la perversidad y los deseos de venganza. En suma, individuos que difícilmente pudieron cambiar su destino.

Ahora bien, desde un ángulo menos ficcional pero que mantiene el mito moderno de la construcción individual del destino se encuentra el ensayo “Pedagogía de la violencia, el crimen y la fatalidad. La fotonovela roja en los años setenta”. Una investigación a cargo de Saydi Núñez Cetina quien, a partir del análisis de las fotonovelas *Casos de Alarma!* (1971-1973) y *Valle de Lágrimas!* (1975-1985), muestra cómo la nota roja también inspiró a los empresarios editoriales para contar historias de violencia, crimen e infortunio, temas que resultaron sumamente atractivos para un público interesado en conocer al detalle los trágicos sucesos que semanalmente aparecían en la revista *Alarma*, una icónica publicación de corte amarillista y sensacionalista dedicada a difundir noticias sobre casos de policía e insólitos que ocurrían en México.

En su estudio, la autora combina la historia sociocultural y la antropología de la violencia para señalar que la estructura melodramática de este género, denominado “rojo”, se basó en los dramas sociales que ocurrían mayoritariamente en contextos marcados por la pobreza, la violencia cotidiana, la sexual, el maltrato hacia las mujeres y el crimen; y que los mensajes que difundieron con especial énfasis en los sectores populares fungieron como una pedagogía sobre los peligros de transgredir las normas sociales y legales, advirtiendo a sus lectores que el infortunio constituía el castigo inevitable del destino frente a las malas acciones o por las intenciones de los individuos de querer modificar las circunstancias en las que les tocó vivir.

El penúltimo ensayo, de Andrés Ríos Molina, se titula “*Casos Reales!*: Benjamín Escamilla, el erotismo melodramático y la censura durante el ocaso de las fotonovelas”. Es una reflexión a partir del enfoque de la historia cultural y la antropología social, sobre una de las últimas fotonovelas de éxito, *Casos Reales!*, que circuló en México entre 1985 y 1996, dirigida a un público adulto de sectores populares, caracterizada

por el erotismo en sus imágenes, la abierta expresión del deseo sexual y el placer entre parejas heterosexuales. En esta sugerente investigación, el autor define a su fotonovela como “metáfora de las transformaciones de una época” en tanto le permite constatar, por una parte, los cambios en las mentalidades de la sociedad mexicana de los años ochenta hacia la sexualidad y su disfrute; y por otro, evidenciar las resistencias a esos cambios a partir de la censura que la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas impuso a sus productores, al presentar las relaciones extramatrimoniales como una práctica “común y corriente”. Para evitar las sanciones y mantenerse en circulación, los realizadores mantuvieron el melodrama como una estructura narrativa con claros matices pedagógicos que al final de cada episodio, dejaba una moraleja al lector. De ese modo, el melodrama en *Casos Reales!* se encargó de cumplir los requerimientos gubernamentales, pero también de continuar satisfaciendo las expectativas de un público deseoso de ver y explorar la sexualidad sin las restricciones de antaño.

Por último, el ensayo que cierra esta obra, “La entraña visual de la fotonovela”, es un análisis hecho por Rebeca Monroy Nasr sobre los orígenes y la evolución de las técnicas utilizadas para la realización de historias contadas a partir de secuencias fotográficas en México, cuyos antecedentes datan del siglo XIX en las revistas ilustradas que incorporan el rotograbado, pasando por el uso de litografías y grabados en la prensa, las rotofotos y los fotorreportajes que utilizaban series visuales con continuidad en el relato hasta llegar a la sofisticación de la fotografía moderna que permitió configurar el formato de historias contadas a partir de imágenes y cortos diálogos, de 28 × 22 cm en 32 páginas, característicos de las fotonovelas de los años sesenta y setenta. Este interesante ensayo, que recoge muchos elementos de las reflexiones anteriores, brinda una visión de conjunto sobre el tipo de fotonovelas que se producían en México, sus características, formatos y tipos de público al que estaban dirigidas. Además de ubicar el conjunto de narrativas visuales y técnicas de producción en un marco cronológico que inicia con los primeros fotomontajes de comienzos de siglo para concluir en la década de 1980.

Finalmente, sólo nos resta invitar a los lectores a conocer a profundidad esta obra que esperamos trascienda el espacio académico y llegue a un amplio público interesado en explorar sobre el tipo de publicacio-



nes que se popularizó en los años setenta; o aquellos conocedores de estas publicaciones que, en una etapa de su vida seguramente se divirtieron, se conmovieron, se escandalizaron o incluso se erotizaron con las imágenes y el melodrama de las fotonovelas, aquellos que podrán constatar o refutar las reflexiones que aquí se han hecho.

ANDRÉS RÍOS MOLINA

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

SAYDI NÚÑEZ CETINA

Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco

BIBLIOGRAFÍA

- AMAYA, Marcela, “Análisis discursivo de la construcción identitaria femenina y masculina en fotonovelas de Corín Tellado”, *Revista Sociedad y Equidad*, n. 2, 2011, p. 103-122, <https://sye.uchile.cl/index.php/RSE/article/view/15284/15729> (consulta: 21 de junio de 2019).
- BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976, 235 p.
- CHARTIER, Roger, “Cultura popular. Retorno a un concepto historiográfico”, *Manuscripts. Revista d’història moderna*, n. 12, 1994, p. 43-62, <https://ddd.uab.cat/pub/manuscripts/02132397n12/02132397n12p43.pdf> (consulta: 3 de julio de 2019).
- CURIEL, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984.
- EDWARDS, Katie, “Rape Myths. History, Individual and Institutional-Level Presence, and Implications for Change”, *Sex Roles*, n. 65, 2011, p. 761-773, <https://link.springer.com/article/10.1007/s11199-011-9943-2> (consulta: 28 de octubre de 2019).
- FLORA, Cornelia Butler, y Jan L. Flora, “Roasting Donald Duck. Alternative Comics and Photonovels in Latin America”, *Studies in Latin American*

- Popular Culture*, n. 1, 1982, p. 15-26, DOI: https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1984.1801_163.x.
- FLORA, Cornelia Butler, “Fotonovelas. Message Creation and Reception”, *Journal of Popular Culture*, v. 14, n. 3, 1980, p. 524-534, DOI: https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1980.1403_524.x.
- , “Women in Latin American Fotonovelas. From Cinderella to Mata Hari”, *Women’s Studies International Quarterly*, v. 3, n. 1, 1980, p. 95-104, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0148068580927001?via%3Dihub> (consulta: 5 de marzo de 2019).
- , “The Fotonovela As a Tool for Class and Cultural Domination”, *Latin American Perspectives*, v. 5, n. 1, 1978, p. 134-150, <https://www.jstor.org/stable/pdf/2633343.pdf?seq=1>.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor, “Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?”, *Diálogos de la Comunicación*, Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social, Perú, n. 17, 1987, p. 4-13, https://www.infoamerica.org/documentos_pdf/garcia_canclini1.pdf (consulta: 3 de febrero de 2019).
- HEINS, Laura, *Nazi Film Melodrama*, Urbana/Chicago/Springfield, University of Illinois Press, 2013.
- HERNER, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979, 168 p.
- LANG, Robert, *American Film Melodrama. Griffith, Vidor, Minnelli*, Princeton, Princeton University Press, 1989.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, G. Gili, 2012.
- RÍOS MOLINA, Andrés, “Las fotonovelas mexicanas. Melodrama y cultura de masas”, en Israel Ramírez e Yliana Rodríguez (eds.), *Los raros. Autores y géneros excluidos en la literatura hispánica*, México, El Colegio de San Luis, 2019, p. 1-22.
- , “Relatos pedagógicos, melodramáticos y eróticos. La locura en fotonovelas y cómics, 1963-1979”, en Andrés Ríos Molina (coord.), *La psiquiatría más allá de sus fronteras. Instituciones y representaciones en el México contemporáneo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 257-308, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/psiquiatria/688_04_05_Fotonovelas.pdf (consulta: 8 de octubre de 2019).



RODRÍGUEZ KURI, Ariel, y Renato González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2013, p. 699-746.

ROSENWEIN, Barbara, “Problems and Methods in the History of Emotions”, *International Journal for the History and Theory of Emotions*, v. 1, 2010, p. 1-33, http://anarchiveforemotions.com/files/DisOrder_uploads/texts_pdf/01_Rosenwein.pdf (consulta: 1 de noviembre de 2019).

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “La fotografía en las fotonovelas españolas”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, v. 35, 2012, p. 31-51, DOI: https://doi.org/10.5209/rev_DCIN.2012.v35.40445.



LUCHADORES, BOXEADORES Y OTROS HÉROES DE FOTONOVELA

GABRIELA PULIDO LLANO
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Dirección de Estudios Históricos

Las industrias culturales mexicanas asociadas a los medios de comunicación, durante la década de 1950, construyeron mecanismos cómplices para la difusión de mensajes sociales de manera masiva. Al hacerlo colocaron a la industria de las fotonovelas en un primer plano de circulación, lo que sirvió también para afianzar negocios con un enorme potencial comercial. Coincidente con esto, el fenómeno de la cultura popular visual vinculada a la creciente fama mediática de algunos personajes en el ámbito de los deportes, la música y el cine se encontraba en pleno desarrollo y auge.

El argumento central de este ensayo es que los luchadores y boxeadores, ídolos del cuadrilátero, fueron representados como héroes populares y justicieros sociales en la industria de la fotonovela, dotando al universo de las ediciones de circulación masiva en México de sus propios “superhéroes a la mexicana”.¹ Las fantasías inventadas en este poderoso medio de comunicación, a través de estos héroes de fotonovela, consolidaron imaginarios de personajes vinculados con entornos cotidianos cada vez más expuestos a una violencia social, económica y criminal específica de la vida urbana, de los años 1950. Son representaciones de protagonistas de la vida del barrio, en una ciudad definida por el crecimiento caótico y las acentuadas diferencias entre los sectores sociales. Se trató de procesos coronados por el gran discurso político de la “modernidad”. Otros héroes de fotonovela, los

¹ Para comprender estos y otros aspectos, véase Juan Manuel Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultural y las Artes, Museo de las Culturas Populares, 1994.

cuales sólo mencionaremos rápidamente aquí, cumplieron con esta función social en dicho soporte.²

Así, los luchadores y boxeadores de carne y hueso migraron a la fotonovela reforzando con ello sus imágenes de hombres fuertes, con éticas intachables y guardianes de los barrios en donde eran conocidos desde niños. Nos preguntamos con qué elementos discursivos y estéticos, en el soporte de la fotonovela, se construyó la visión de estos personajes como superhombres. A lo largo del artículo subrayamos la estrecha relación entre el empresario y creativo de fotonovelas José G. Cruz y los protagonistas de los escenarios deportivos. Aquí analizamos sólo las imágenes de dos de los héroes de fotonovela más exitosos durante los años 1950: los luchadores Santo, el Enmascarado de Plata, y al boxeador Ratón Macías.

En un primer apartado resaltamos la importancia del dibujante, guionista y empresario José G. Cruz, quien inició y consolidó la estética de la fotonovela mexicana, y cuyos discípulos copiaron los moldes planteados por él.³ La de José G. Cruz fue una postura visual, un punto de vista, frente a las tensiones de los barrios habitados por sectores de escasos recursos, poblaciones de migrantes provenientes de otros estados del país y una clase media apenas en ascenso. Con gran olfato empresarial, Cruz supo aprovechar la fama de los luchadores y boxeadores explotada por la industria cultural del ocio, llevándolos al terreno de la ficción y articulando narrativas visuales convincentes, originales y explosivas. José G. Cruz es nombrado a lo largo de todo este capítulo.

Las características de sus fotonovelas reforzaron el argumento central de los héroes a la mexicana rodeados por los claroscuros de la ciudad. Se trata de narrativas donde la presencia del héroe popular urbano es la de un justiciero social que ataca y disminuye al Mal con mayúscula. Cruz y sus discípulos utilizaron fotografías de *Santo*, *el Enmascarado de Plata* y *Ratón Macías*, montadas en *collage* con escenarios

² Pedro Infante y el trío Los Panchos son sólo dos ejemplos más. Por no mencionar a los héroes de la historia-ficción como Pancho Villa, *el Centauro del Norte*, cuya imagen de fotonovela coincide con todos los aquí mencionados.

³ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra han analizado de manera muy sugerente las aportaciones de este personaje al universo del impreso popular en el México del siglo XX. Véase Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos III...*

dibujados (muchos de ellos inverosímiles y exagerados) para acentuar la fuerza física de ambos. Fuerza física e inteligencia son características con las que reaccionan estos héroes en contextos donde la violencia despierta sus instintos para salvar a sujetos vulnerables en situaciones de gran peligro.

Esto se hilvana con el segundo apartado, donde conocemos las historias de los dos héroes de fotonovela, Santo y Ratón Macías. En las biografías fotonoveladas de ambos desde niños, la orfandad, sus infancias vulnerables a la maldad del hampa urbana y su inclinación fuerte por la virgen de Guadalupe (protectora a su vez de los desprotegidos) definen sus destinos como hombres íntegros que luchan por la justicia y por liberar a los barrios marginados —a la ciudad toda— de los males existentes, y cuya fuerza física e instinto especial les permite sustraerse del hombre común y constituirse en héroes.

El proceso de inserción de los deportistas al increíble y polisémico mundo de la fotonovela también proporcionó un giro importante que transformó la presencia social de deportistas y cantantes, que ya gozaban de fama relativa formando parte del incipiente *star system* mexicano, reforzando su construcción en héroes populares de fotonovela. El caso de *Santo, el Enmascarado de Plata*, por ejemplo, durante tres décadas.⁴ Las fotonovelas son productos de la cultura de masas que tienen un potencial enorme para contribuir a una mejor comprensión de la historia contemporánea de la sociedad mexicana. Estas fuentes abren posibilidades para plantear y responder diferentes tipos de preguntas que contribuyen a un modo de escritura de la historia más democrático.

Durante los años 1950, se dio la explosión y la explotación de imaginarios que sensibilizaron y normalizaron los gustos del público, a través de soportes de toda índole. El cine, la radio, la prensa, las historietas y las fotonovelas funcionaban increíblemente sincronizadas.⁵

⁴ Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999; *Pepines. Catálogo de las historietas de la Hemeroteca Nacional*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/1074> (consulta: 28 de septiembre de 2019).

⁵ Un libro ya clásico que propuso hace unas décadas vetas de análisis de estos soportes, y que siguen siendo vigentes, es el de Beatriz Sarlo, *El imperio de los senti-*

Ricardo Pérez Montfort advierte cómo, de 1920 a 1950, se potenció la adopción de patrones de consumo favorables a los modelos norteamericanos.⁶

Los medios de comunicación y los deportes se convirtieron en “espectáculos generadores de públicos masivos y de cuantiosas ganancias para los empresarios de nuevo cuño”.⁷ Desde los años 1930, deportes como el béisbol mexicano y el fútbol se convirtieron en grandes empresas. Así pasó con el box y la lucha libre. El box, en palabras de Pérez Montfort,

le otorgó a México la no tan meritoria audacia de transformar el origen miserable de sus practicantes en glorias pasajeras del estrellato pugilista. Kid Azteca, Joe Conde, El Chango Casanova y tantos más pasarían a la historia del boxeo mexicano con el clásico signo del triunfador de precedencia humilde capaz de mantenerse en pie a pesar de los golpes recibidos dentro y fuera del ring [...] La lucha libre de los años treinta combinó el arte del circo y el combate cuerpo a cuerpo, siendo esta una aportación mexicana. Salvador Lutheroth, empresario creador de la Arena México, no tardó en transmutar su estilo de generar ganancias hacia los demás deportes, asociándolos con los medios de comunicación masiva, principalmente la radio que estaba en manos del poderoso hombre de negocios Emilio Azcárraga Vidaurreta.⁸

La historia editorial de las fotonovelas aquí estudiadas transita “del desarrollo y auge, por lo tanto, la inversión de talento, a la mediocridad editorial. Esto empató con la historia de otros medios de comunicación, como el cine, que en 1960 habría enfocado sus esfuerzos hacia los públicos juveniles de las clases populares y medias”.⁹

mientos. *Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

⁶ Ricardo Pérez Montfort, “Auge y crisis del nacionalismo cultural mexicano, 1930-1960”, en *México contemporáneo 1808-2014. Tomo IV. La cultura*, coordinación de Ricardo Pérez Montfort, colección dirigida por Alicia Hernández Chávez, México, El Colegio de México/Fundación MAPFRE/Fondo de Cultura Económica, 2015, p. 153.

⁷ *Ibidem.*, p. 170.

⁸ *Ibidem.*, p. 171.

⁹ *Ibidem.*, p. 201 y 209. Al estudiar las historietas y las fotonovelas los temas de fondo son: el consumo, la circulación, la intermediación, los medios de comunicación, los lectores modelo, los moldes culturales, los sectores populares, cómo se lee, las

Acerca de estos soportes gráficos, Irene Herner escribió en 1979 que,

Historietas y fotonovelas configuran un universo de papel, efímero y contemporáneo. Son clara representación de la industria de la cultura. Su lenguaje está concebido para ser consumido por las masas. Buscan la uniformización de criterios y participan de las leyes del espectáculo contemporáneo [...] son, ante todo, los productos de una gran industria; mercancías que al igual que refrescos y cigarrillos, circulan por nuestros mercados y conforman un gran negocio.¹⁰

Herner definió a la historieta y la fotonovela como: “un arte en miniatura, una gran industria y un medio de comunicación de masas”.¹¹ En la temática de los héroes, destacó “tres o cuatro tipos clásicos y todos los demás utilizan de una manera más o menos obvia las características de éstos”.¹²

Héroes de fotonovela y José G. Cruz

A partir de las propuestas estéticas en la industria de las fotonovelas, el cómic y el cine, que se apropiaron e impulsaron las imágenes de luchadores y boxeadores, podemos pensar en una etapa en que la circulación planteó posibilidades de expansión comercial que reeditaron en todos

emociones y su registro, la transmisión de valores convencionales, las estéticas, “la mirada”, la construcción de códigos, la caracterización de los personajes, los deberes morales y las convenciones sociales. Para esto véase el libro completo de Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos...*

¹⁰ Irene Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, con la colaboración de Eugenia Chellet, prólogo de Henrique González Casanova, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979, p. IX. Para ahondar en el tema de la lectura y las tecnologías, véase Beatriz Sarlo, *La intimidad pública*, Buenos Aires, Seix Barral, 2018. Resulta interesante la temática del periodismo como “entrenador” de lectores y cómo los diarios convinieron con los informativos radiofónicos, el radioteatro, las fotonovelas, las historietas y los cuentos publicados en revistas para mujeres: diversas formas de acceso a la ficción o a la noticia.

¹¹ Irene Herner, *Mitos y monitos...*, p. 78.

¹² *Ibidem*, p. 119. La autora denomina estos modelos “Modelos emparentados con *El llanero solitario*”, “Modelo del *Charro Payo*”, “Modelo generado por *Supermán*”, “Modelos emparentados con *Tarzán*”, “Modelos *Kalimán* (a su vez ligados al de *Tarzán*)”, “Modelo luchadores”.

los sectores involucrados en este circuito. Es importante destacar cómo se gestó un mercado con enorme potencial, que construyó los vínculos entre el *star system* deportivo y las fotonovelas, mismos que consolidaron el arraigo de figuras explotadas en el plano del “pepín”.¹³

Empresarios, gerentes, dueños de arenas, medios de comunicación como la radio, el cine y la televisión, periódicos y revistas, deportistas, actores, productores y directores filmicos, el público mismo, tuvieron que ver con la explotación de la imagen del luchador y boxeador como héroes populares de fotonovela. Estos agentes salieron beneficiados con el aumento en la popularidad de dichos personajes, que entraron y salieron de las páginas del medio impreso. Al reforzarse mensajes en torno a lo popular, las industrias culturales se colocaron a la cabeza de la construcción de estereotipos del héroe popular. La televisión cumplió su función también en este circuito, ya que llevó a la intimidad de la casa dichos imaginarios potenciando de otra manera el consumo.

De acuerdo con Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, a partir de la importación de historietas impresas de manera industrial, los editores mexicanos descubrieron las posibilidades de los héroes de fotonovela mexicanizados. Señalan cómo “el nuevo público —masivo y popular— inclinó sus preferencias por las propuestas mexicanas en este soporte”. Añaden que, con el tiempo, las historias con “sabor local”, con “personajes identificables y tratamientos autóctonos”, propiciaron el desarrollo de una sensibilidad específica entre los lectores mexicanos.¹⁴ Fotonovelas como las de José G. Cruz, después de varios ensayos de éxito y fracaso, en la década de 1950 ya formaban parte de la historia gráfica nacional. Nada más *Santo, el Enmascarado*

¹³ *Star System*: expresión adoptada por Hollywood para denominar como estrellas a los actores más destacados y taquilleros, <https://es.wikipedia.org/wiki/Star-system> (consulta: 10 de octubre de 2019). A su vez, *Pepín* es el nombre con el que se denomina a las historietas publicadas en la época de oro de las historietas en México. El nombre se tomó de una revista publicada por Editorial Juventud, desde marzo de 1936 hasta 1954, año en que desapareció.

¹⁴ Juan Manuel Aurrecochea y Armando Bartra, *Puros cuentos II...*, p. 172. Gabriel Vargas, Ramón Valdiosera, José G. Cruz, Manuel del Valle, Yolanda Vargas y Antonio Gutiérrez son sólo algunos de los historietistas y guionistas. Estos nombres representan una generación de caricaturistas intuitivos, creativos, brillantes, autónomos, generadores de estilos y temas propios.

de *Plata*, fue durante treinta años un referente indiscutible de la cultura popular mexicana.¹⁵

Ramón Valdiosera y José G. Cruz fueron dos de los historietistas que con mayor olfato explotaron la circularidad de las propuestas más conocidas en los escenarios del ocio mexicano: entre la fotonovela, el cine, la radio y el deporte. Ambos intuyeron que el espacio de este soporte gráfico crecería y con un gran tino se colocaron a la cabeza del mercado, entre otras cosas, porque se decantaron por el uso de nuevas técnicas generando una gráfica novedosa, “con enorme capacidad de inventiva”. Sin embargo, se mantuvieron anclados a la forma convencional exitosa de comunicación de la historieta, en la que la más antigua fue la más vigente: los fascículos o entregas, el papel barato, la impresión popular y “la fotografía se fue integrando al dibujo de dos maneras: una como molde para la historieta, otra integrada como una suerte de montaje o performance que realizaba la relación entre ficción y realidad”.¹⁶ Una muestra es la historieta *Hampa*, de José G. Cruz, que copiaba en dibujo las imágenes fotográficas.¹⁷ Otras veces, integraba recortes de las fotografías colocándolos sobre el dibujo. Tuvo mucho éxito esta técnica para plantear los guiones en imágenes del cine de rumberas, dentro de la vecindad, el barrio, los rincones oscuros de la capital mexicana. Aurrecoechea y Bartra amplían cómo,

Esta etapa de auge mercantil de la historieta en nuestro país ha sido calificada como la época de oro de la historieta mexicana. En este periodo la producción era elevadísima y, desde luego, la competencia entre editoras era muy fuerte. La entrada de este nuevo producto al mercado exigía una enorme capacidad de inventiva por parte de sus creadores y editores para

¹⁵ Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata*.

¹⁶ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos II...*, p. 172.

¹⁷ Fernando Curiel señala que, “la técnica del fotomontaje empleada por José G. Cruz en la factura de *Santo, el Enmascarado de Plata*, produjo en los años veinte la serie Fotomontaje de la Historia Contemporánea, quiero decir, a John Heartfield (Helmuth Herzfeld), sólo comparable con su incomparable compatriota George Grosz (Heorg Gross) [...] La técnica del fotomontaje inventada por Heartfield (y Grisiz) no desmerece en manos de un José G. Cruz: el ímpetu surrealista de *Santo*, el enmascarado adorador de la virgen de Guadalupe, depositalo, perdonando la expresión, en el Arte (pop o camp si usted lo quiere así, pero Arte a fin de cuentas)”. Fernando Curiel, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1978 (Cuadernos de Humanidades, 9), p. 11.

destacar e imponerse sobre los demás. Las compañías editoras peleaban por los realizadores de éxito, quienes aprovechaban la gran demanda para solicitar elevados salarios por su trabajo. Todos ellos experimentaban nuevas técnicas y modalidades que dieran un carácter especial a sus creaciones, con el objeto de superar en ventas a las publicaciones de otras empresas productoras de historietas.¹⁸

José G. Cruz había incursionado desde muy joven en la industria de las historietas. Los autores de *Puros cuentos* reconstruyen sus primeros estudios de dibujo en los Estados Unidos, a donde emigró a los 12 años, y su retorno, en 1934, a la ciudad de México, donde incursionó en el terreno laboral de los artistas gráficos comerciales e ingresó a la nómina de Editorial Juventud desde 1936. Sus colaboraciones, consideradas por los editores como singulares, lo llevaron rápidamente a posicionarse en este medio. Los temas que trató con mayor acierto fueron aquellos circunscritos a la vida del barrio popular urbano. *Hampa*, donde retrató la vida sórdida de los rincones marginales de la ciudad, fue una de sus historietas más conocidas. Publicada entre las páginas de la Nota Roja de *Magazine de Policía* durante unos años.¹⁹ En la década de 1950 fue cuando

se despliega su inmensa capacidad de trabajo, cuando realiza cuatro revistas semanales de 32 páginas con las aventuras de *Santo*, *El Enmascarado de Plata*, escribe el argumento y dibuja un episodio semanal de *Black Shadow*, otro de *La Pandilla* y otro más de *Adelita y sus Guerrillas*, lo que representa una insólita producción de 134 planchas semanales equivalentes a 900 viñetas. En el mismo periodo se da tiempo para reformatear y publicar de nuevo sus fotomontajes arrabaleros de los años cuarenta, como *Tango*, *Ventarrón*, *Per-cal*, *Dancing*, etcétera, además de editar historietas de otros autores.²⁰

De acuerdo con sus colaboradores cercanos, José G. Cruz era hiperactivo, “hipercreativo” y con una enorme capacidad de trabajo. También tuvo un gran olfato para constituir equipos de trazadores,

¹⁸ De acuerdo con Fernando Curiel, “la carga de la información reside en la imagen y descansa en las palabras”, “el texto sirve para fijar uno o más de los posibles sentidos de lo icónico”, ante la polisemia de la imagen. Curiel, *Fotonovela rosa...*, p. 34-35.

¹⁹ Su primera gran producción fue *Adelita y las guerrillas*, México, Paquito, 1936.

²⁰ Aurrecoechea y Bartra, *Puros cuentos...*, p. 191-203.

entintadores, fondistas y fotógrafos igual de talentosos.²¹ Aurrecochea y Bartra denominan las series y los planteamientos de las viñetas impulsadas por Cruz como obras “visualmente crucianas”. Subrayan: “las series creadas bajo su dirección son visualmente crucianas y los guiones son íntegramente suyos. Para bien o para mal, el estilo de José G. Cruz es único e inconfundible, Cruz es un fabulador, un acróbata del guion que no teme a las más riesgosas piruetas argumentales”.²²

Las fotonovelas llegaron después de los experimentos con las fotonovelas —desde los años 1920 hasta los 1940, la agencia Casasola utilizó planteamientos de este género—, que sólo utilizaban lenguaje corporal, escenografía y espacios para los textos llamados didascalias y los montajes que consistieron en incorporar la fotografía al dibujo, o copiar parte de la fotografía, sobre todo los ambientes, y mantener a los personajes de la fotografía real como recortes.

En esta técnica, que muchos criticaron por considerarla poco original y que en realidad era todo lo contrario, el legendario y controvertido José G. Cruz desplegó sus alas. Luego vendría Santo y la saga; la conversión del luchador de verdad y de celuloide, en héroe popular, posterior a *Adelita* y *Juan Sin Miedo*, y acompañado, en 1975, con la versión fotonovelada de la vida trágica del campeón del ring Mantequilla Nápoles.

A través de esta estética devino la exploración de temas en boga en los contextos urbanos, que fue el de mayor consumo de este producto. El barrio, el arrabal, la noche, los márgenes sociales, el ocio deportivo del box y la lucha libre como parte de la vida de barrio. Otro asunto importante es que en este soporte se potenciaron los

²¹ *Idem.* Dentro de este grupo están dibujantes como Arturo Casillas, Ignacio Sierra, Leopoldo Zea Salas, Guillermo Marín, Manuel del Valle y Delia Larios. Así como los fotógrafos Benjamín López y Manuel Gloria.

²² *Idem.* Aurrecochea y Bartra agregan: “Cruz es un maestro del *collage*, capaz de combinar dibujos, fotografías, grabados antiguos e imágenes publicitarias, con recortes de historietas propias y ajenas, en mezclas contra-natura cuyo mayor atractivo es la arbitrariedad. Al final de su carrera, su documentación gráfica atiborrará un enorme archivo con más de trescientos compartimentos repletos de imágenes. Además de desempeñarse como dibujante, argumentista, editor y frecuente protagonista de sus fotodramas, Cruz se da tiempo para escribir treinta y tres guiones cinematográficos, con tramas originales o adaptaciones de sus historietas, así como numerosos radioteatros”. Armando Bartra amplía más acerca de la técnica y el arte de Cruz en el magnífico ensayo, “Las caras de Cruz”, *Luna Córnea*, Centro de la Imagen, México, n. 8, 1995, p. 71-79.

estereotipos urbanos, dotándolos de una capacidad de vincularse al espacio cotidiano de las comunidades en esos contextos asociados a la vida social popular.

Al decantarse por ilustrar estas temáticas de maneras gráficas novedosas, como fue la aplicación en montaje de la foto combinada con el dibujo, se asimiló también a la industria filmica, manteniendo una relación importante con directores como Juan Orol y Chano Urueta. Los autores de *Puros cuentos* consignan que “Afirmar que José G. Cruz es el Juan Orol de las historietas resulta ya un lugar común. Pero es, también, una propuesta sugerente, pues tanto el monero como el cineasta son autores en sentido estricto: poseen personales visiones del mundo y se mantienen fieles a sus convicciones a lo largo de toda su obra”.²³ A la postre, incluso habiéndose roto la relación personal y comercial entre Santo y José G. Cruz, la fotografía desplazó al dibujo por completo, dando lugar al Santo en los relatos predominantemente fotográficos de la fotonovela.

De nuevo, Aurrecoechea y Bartra señalan que,

En su perpetua urgencia de argumentos, Cruz no se detiene ante el saqueo. Adapta toda clase de cuentos, novelas y leyendas, y traslada a las viñetas varias películas de éxito como *Noche de ronda* (Ernesto Cortázar, 1942) con Ramón Armengol y Susana Guízar, y *Tuya hasta la muerte* (Edmund Golling, 1943) con Charles Boyer y Joan Fontaine. La utilización de fotogramas de los filmes en las versiones moneras hace pensar que Cruz, o su editor, tenían convenios con las distribuidoras cinematográficas, y sugiere que el cine y la historieta de la época, lejos de competir entre sí, eran cómplices en el asedio de los espectadores.²⁴

Los luchadores y boxeadores de José G. Cruz y sus discípulos se consolidaron como héroes de carne y hueso que cohabitaban el espacio marginal, proponiendo salidas del margen, de la pobreza, de la violencia. Santo y Ratón Macías, y una década más tarde, Huracán Ramírez y Mantequilla Nápoles fueron reeditados en el soporte de la historieta

²³ *Escritores del cine mexicano sonoro*, recurso electrónico de la Universidad Nacional Autónoma de México, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/>. La cita en *Puros cuentos III...*, p. 438. Véase parte del capítulo “El mensajero del alma del arrabal”, *ibidem*, p. 433-471.

²⁴ *Ibidem*, v. III, p. 436-438.



y el montaje foto-dibujo. Sus vidas reales son dramatizadas, las historias ficticias de sus filmes llevadas a las secuencias en cuadros y el luchador, los boxeadores y los cantantes (Pedro Infante y Los Panchos), transfigurados/transformados en justicieros. Los primeros números de sus historias los muestran como seres con debilidades que participan de la aplicación de justicia en pequeños contextos cercanos a sus entornos de vida.

Las historias se vuelven complejas, aparecen gánsteres, ladrones, malhechores copiados de las historietas de otras latitudes, seres deformes o monstruosos, o monstruos de por sí, complejizando la ficción en tramas que son el molde de las películas y guiones de cine, que a su vez son el molde de estos soportes. Los héroes se apartan por momentos del mundo terrenal, entran en la ensoñación de la ficción maligna de seres inventados, a quienes vencen porque, ya sea en el contexto natural del barrio o combatiendo estos sujetos desprendidos de sueños de gloria, son héroes, superhéroes que hablan el lenguaje de la justicia a través de su ética. Los mismos globos sugieren el parecido con los superhéroes de otros países, los Estados Unidos principalmente, apresando las onomatopeyas.

Editoriales, realizadores, argumentistas, dibujantes y editores, participaron de la competencia creciente en la industria de la historieta. A ella se sumó la fotonovela en un principio como alternativa para el soporte gráfico y más adelante con un cambio radical en el guion y el tratamiento visual.

En los casos de los héroes de fotonovela Santo y Pedro Infante (por poner un ejemplo del *star system* musical contemporáneo al luchador de la máscara de plata) sus vidas gráficas fueron de la mano de sus experiencias filmicas. Así se hacían propaganda, fuera de la sala; al prenderse la luz y despejarse de la butaca, la gente podía adquirir su novela gráfica en versión historieta, llevarse a Pedro Infante a la intimidad de la casa, héroe que superó las adversidades de la vida modesta del barrio urbano.

Los niños podían salir exaltados del cine, llevarse a Santo a su casa, imitar su gesta heroica, luchar contra los más malos, malísimos, muy malos. Repetir cuantas veces quisieran desde el inicio, saltarse páginas, recordar la historia, intercambiar números con los amigos al día siguiente en la escuela, guardar el *Pepín* bajo la almohada... soñar... Como

sucede con las películas de Santo, el Enmascarado de Plata... no me dejarán mentir.²⁵

Fue en la década de 1950, cuando se dio el salto al *star system* de figuras construidas desde la arena, el ring y el celuloide, a las historias contadas en cuadros. De la vida y la ficción, a la ficción potenciada. Estos fueron los años de Santo, la transición del fotograma, de la fotografía recortada en *collage* con el escenario dibujado con diferentes técnicas, a la secuencia de fotos posadas a color y con otros recursos escénicos, siempre pensados como en la secuencia de un *storyboard* creado a la inversa: del argumento a la secuencia y no de la secuencia que construye el argumento.²⁶

Álvaro A. Fernández Reyes escribió, en 1999, un libro ya clásico acerca de la mistificación de Santo, el Enmascarado de Plata: la construcción del héroe del ring y su salto a los medios de comunicación, y de éstos al mito. Este estudio es una espléndida guía y punto de partida del tema que nos convoca en este ensayo.²⁷ No es nuestra intención repetir sino evidenciar las valiosas aportaciones que hizo al estudio de este fenómeno cultural en México y contrastar la puesta en historieta y fotonovela de Santo con otros personajes que constituyen la serie de los “héroes mexicanos de fotonovela”.

Las historias de los héroes y superhéroes mexicanos de fotonovela son fuentes de una gran complejidad. La circularidad de imaginarios compartidos entre el cine, el *star system* y las historietas hizo posible la asimilación de los estereotipos del barrio urbano, de sectores de escasos

²⁵ En estos años también tuvo lugar un debate social sobre los efectos dañinos percibidos de la lucha libre en los niños. Estas preocupaciones iban desde la idea de que los niños supuestamente se lastimaban en sus intentos de imitar a sus héroes hasta culpar a la popularidad de la lucha libre por el aumento percibido de la criminalidad juvenil. Esto condujo a una prohibición de niños en las arenas mexicanas y la prohibición de la lucha libre en la televisión mexicana en los años cincuenta del siglo XX. Este contexto histórico es de suma importancia en la interpretación de la construcción del Santo como “justiciero social”, por ejemplo, representado en la segunda página del primer número de la historieta sobre el Santo. Levi Heather, *The World of Lucha Libre. Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*, Durham, Duke University Press, 2008.

²⁶ He investigado si en México ha habido la tradición de usar el *storyboard* para acomodar las secuencias filmicas, y he visto que, por lo menos en la época de oro, no era necesario; las historietas figuraron como este recurso, lo potenciaron y añadieron puntos de vista.

²⁷ Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata*.

recursos, justicieros como los luchadores y boxeadores, o modelos para salir del margen por lo menos el tiempo que duraba la lectura del fascículo y estirando la ensoñación. Estudiar el fenómeno de estas fotonovelas nos coloca entre las nociones de lo heroico, lo popular y la circularidad de los medios de comunicación.

Representaciones del cuadrilátero en viñetas

En una larga entrevista hecha a la hija de José G. Cruz, Griselda Cruz (quien decía que “su padre era un psicólogo nato, ya que salía a la calle y observaba y extraía sus historias de las de la gente que conocía”) brinda buenas claves para conocer a Cruz y el éxito de *Santo, el Enmascarado de Plata*, como publicación,

Las ventas del cómic del Santo eran impresionantes, y lo presentaban como un justiciero urbano. Además, cimentaron el mito que se formó alrededor de su figura. Curiosamente, en el primer número de la historia (ambientada en un punto indeterminado de los años treinta) vemos a un Santo primigenio, que vive una aventura en la que es herido de muerte por unos criminales; antes de perecer logra llegar a su casa, donde se encuentra a su pequeño hijo. Con su último aliento, Santo le pide a su vástago que siga la tradición familiar de combatir el crimen. La historia da un salto a los años cincuenta, y vemos a un nuevo Santo que se enfrenta a los criminales que mataron a su padre, los derrota e inicia su leyenda. Con esto, el Santo se convierte en un “héroe legado”, al estilo del Fantasma o Azrael, que según su historia de ficción (y posteriormente en la vida real) cede la estafeta a otro miembro de su familia cuando su estado físico ya no es óptimo. El cómic contaba historias en las que los villanos eran *gangsters*, al más puro estilo del cine de Juan Orol, asesinos y ladrones ciudadanos. Por eso, cuando la historieta se volvió muy popular, los estudios de cine intentaron adaptar la esencia de sus aventuras gráficas en la pantalla de plata en las primeras películas de luchadores, inicialmente sin Santo pero sí con guiones de Cruz, que escribió el *plot* de *El Enmascarado de Plata*, una película protagonizada por El Médico Asesino.²⁸

²⁸ “José G. Cruz: hacedor de santos y demonios. Conversación con Griselda Cruz”, *Tebeosfera*, 3a. época, n. 1, 15 de diciembre de 2016, https://www.tebeosfera.com/documentos/jose_g_cruz_hacedor_de_santos_y_demonios_conversacion_con_griselda_cruz.html (consulta: 5 de agosto de 2019).

Desde los primeros números de la fotonovela, Santo se enfrenta a villanos *sui generis*, lo que se verá potenciado por las historias plasmadas en los éxitos taquilleros de Santo en el celuloide. En sus historias combate por igual a momias, vampiros, brujas y seres sobrenaturales salidos de ultratumba.²⁹

En la ciudad de México, los deportes se habían convertido en espectáculos para la familia; el box desde los años 1920 y la lucha libre en los 1930. Fueron empresas que coincidieron con la promoción que se hiciera, desde el Estado, de las actividades deportivas como formativas para la infancia, y explotaron sus vetas comerciales. Las imágenes de los libros *La pasión por los guantes* y *Espectaculares de lucha libre*, no dejan mentir acerca del público que asistía tanto a las arenas consolidadas como a los cuadriláteros improvisados.³⁰

Un público de todas las edades se volvió asiduo consumidor de esos espectáculos. Para los años 1950, gente de todos los sectores, pero sobre todo de los populares, asistía a las arenas para ver a sus héroes de carne y hueso. Acompañaban su presencia en las butacas de las arenas de las lecturas de semanarios como *Lucha Libre* y *Box*, y las fotonovelas de sus más grandes ídolos del ring.

Acerca de los códigos reconocidos en las arenas y trasladados a la fotonovela y al celuloide, Juan Villoro explica,

Si el boxeo es una actividad competitiva, cuyas técnicas pueden perfeccionarse, la lucha libre no es tan libre como proclama su nombre. Cualquier agresión está permitida siempre y cuando forme parte del libreto. Ahí la calidad no depende de la mejoría atlética ni de estrategia alguna sino de la repetición de valores compartidos, ademanes que encarnan el bien y el mal. El luchador rudo vive para la trampa, la ruptura de las reglas, el codazo a traición, el limón en los ojos del inocente adversario. Su salario es el ultraje, su propina, el abucheo. El luchador técnico está acorazado por su bondad. Aplica llaves terribles, domina la “quebradora”, la “rana” y la

²⁹ Griselda Cruz asocia la opción por esta gama de personajes de José G. Cruz a la gente de los Altos de Jalisco —recordemos que nació en Teocaltiche, Jalisco, en 1917—, donde transcurrió su infancia. Recuerda que su padre le hablaba de historias fantásticas de muertos que aparecían en las noches.

³⁰ Marco A. Maldonado y Rubén Amador Zamora, *Pasión por los guantes. Historia del box mexicano I, 1895-1960*, México, Clío, 1999; *Espectaculares de lucha libre*, 4a. ed., fotografías de Lourdes Grobet, selección e investigación de Alfonso Morales Carrillo, Gustavo Fuentes y Juan Manuel Aurrecochea, México, Trilce/Océano, 2009.

“tapatía”, pero cuando su oponente está en la lona y el público exige: “¡San-gre, san-gre!”, no propina el golpe ruin y definitivo.³¹

Esos códigos hacían que la gente comprendiera lo que encontraba en la fotonovela. Sabían cómo y qué resultado derivaba del uso de ciertas llaves, quién era el luchador “rudo” y quien el “técnico”, etcétera. Por su parte, Carlos Monsiváis retrató al público de la época de oro de la lucha libre describiendo cómo éste “elabora sus reglas admirativas y sus rituales del desorden”; es un deporte que “es teatro en el más respetuoso sentido del término (el proceso donde las emociones se interpretan y el cuerpo disciplina las tensiones anímicas), y es la festividad de la gleba, el *popolo*”. “En la lucha libre”, continúa, “la violencia callejera alcanza su hermosura posible: el círculo del golpe armonioso a pesar suyo, de la llave que anula todas las resistencias.”³²

Los héroes a quienes se iba a admirar, enfatiza Raúl Criollo, “surgieron en las arenas de lucha libre, todos con historias propias que hablan del barrio y la colonia popular, del esfuerzo del gimnasio y los pocos pesos para sobrevivir en el nacimiento de sus carreras”.³³ El mismo autor agrega, “cuando ya no bastaban las coplas rancheras y las serenatas tequileras con revólver en mano, el cine nacional descubrió la mina de oro del gran espectáculo popular de México: la lucha libre”.³⁴

Grandes figuras, desde los años 1930, como El Cavernario Galindo, El Médico Asesino, Gardenia Davis, El Tarzán López, El Murciélagos Velázquez, Gori Guerrero o Enrique Llanes, y otros más adelante como Huracán Ramírez, Tinieblas, Mil Máscaras, La Sombra Vengadora, El Vampiro y Neutrón, antecedieron al Santo. Y a la leyenda de Rodolfo Guzmán Huerta le acompañó la entrega semanal de *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*³⁵ Su vida deportiva y su inserción

³¹ Juan Villoro, “Haz el bien sin mirar a la rubia”, en Raúl Criollo, José Xavier Nívar y Rafael Aviña, *Historia ilustrada del cine de luchadores. ¡Quiero ver sangre!*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011, p. 14-15.

³² Carlos Monsiváis, “De la lucha libre como Olimpo enmascarado”, *Espectaculares de lucha...*, p. 1-2.

³³ Raúl Criollo, “Leyendas enmascaradas. Los apasionamientos de la incógnita y la heroicidad catártica”, *Historia ilustrada del cine de luchadores...*, p. 25.

³⁴ *Idem*.

³⁵ Criollo comenta, “Rodolfo Guzmán Huerta, *El Santo*, debutó en 1943 a los 16 años en una arena pequeña, ganando una miseria y aún sin máscara. El personaje

en el *star system* se vio reflejada en las fantasías impresas y el celuloide: era un atleta, pero también fue una estrella consolidada. Criollo describe cómo, “de las caídas, que daban por poner algo en la mesa, El Santo saltó a los grandes contratos y los negocios de bienes raíces. En el cine pasó de los estudios y los laboratorios promedio a los aeropuertos, los convertibles y los trajes finos”.³⁶

El encuentro entre Santo y José G. Cruz se dio cuando el potencial de la lucha libre en los medios de comunicación se encontraba en auge. Entre los fascículos de *Santo, el Enmascarado de Plata* y los filmes que crearon un subgénero en México se consolidó la presencia pública de “héroes enmascarados” de carne y hueso, mitos y leyendas de la cultura popular mexicana. De acuerdo con Criollo, “la cinematografía mexicana encontró en el cine de luchadores la mejor opción para rescatar el antiquísimo enfrentamiento entre el bien y el mal”.³⁷ De Santo, el celuloide explotó

la imagen del justiciero oculto bajo una máscara que enfrentaba a científicos locos, monstruos de pacotilla, luchadores dementes, autómatas con pies de plomo, alienígenas hermosas y cachondas, hechiceras, hampones, asesinos de otros mundos, caciques rurales incluso, y toda una parafernalia de villanos y villanas, en un divertido registro entre el humor involuntario, el horror fantástico, el suspenso policiaco, el misterio y los combates cuerpo a cuerpo [...] El héroe enfrentó por igual a marcianos y a inquisidores, a brujas quemadas en la hoguera, a mujeres vampiro y zombies. Drácula, La Momia y Frankenstein no escaparon a sus quebradoras, ni sus patadas voladoras, en filmes que iban y venían entre la parodia o imitación de una suerte de James Bond del subdesarrollo y el cine fantástico más escapista. Sus cintas de acción no podían detenerse en ninguna lógica o coherencia narrativa; sin embargo, el azar consiguió que Santo cruzara las fronteras y causara asombro en países como Francia, España o Beirut, donde se le reconocía como fantástico superhéroe justiciero.³⁸

nació en una lucha campal cuando ya contaba con 25 años. El famoso mote de *El Enmascarado de Plata* se sumó a su nombre de batalla cuando José G. Cruz comenzó a editar el cómic fotonovela con el personaje, esto a pesar de que había usado previamente en la película del mismo nombre, *El Enmascarado de Plata*, de 1952, protagonizada por El Médico Asesino; un clásico cuyo guion fue coescrito por el propio Cruz y René Cardona.” El Santo filmó 52 largometrajes. *Idem*.

³⁶ *Ibidem*, p. 26.

³⁷ *Ibidem*, p. 22.

³⁸ *Ibidem*, p. 23.

En los años 1950, Santo, el Enmascarado de Plata, se colocó como una de las estrellas más importantes en el mundo de la lucha libre profesional mexicana. Carlos Monsiváis escribió que, “El Santo fue el rito de la pobreza, de los consuelos peleoneros dentro del gran desconuelo-que-es-la-vida, la mezcla exacta de tragedia clásica, circo, deporte olímpico, comedia, teatro de variedad y catarsis laboral”.³⁹

Las fotonovelas de Santo vincularon a estos dos creativos protagonistas de la industria del espectáculo y los medios de comunicación masiva, José G. Cruz y al luchador nacido en Tulancingo, Hidalgo. Se le atribuye a Cruz la creciente fama de Santo y su conversión a héroe popular.

El primer número de *Santo, El Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, abre en la portada a color con un dibujo en el que el luchador le está aplicando una llave a un hombre de traje, otros dos trajeados de sombrero, tres hampones en total, uno de ellos al ras de la línea de la portada lleva una pistola de la que sale humo sugiriendo un disparo: “El ídolo máximo de la lucha libre convertido desde hoy en el más apasionante de los héroes de historieta” anuncia este primer número. En la primera plana un Santo arrodillado le reza a la virgen,

Como una sombra bienhechora, la virgen morena cobijó a su hijo devoto y humilde... “El Enmascarado de Plata” tuvo siempre como única guía en la vida, a la reina y patrona de los mexicanos, a la querida y bondadosa soberana de América, la Virgen de Guadalupe. Inspirado por ella y encomendándose a su protección, el héroe valeroso y temerario se lanzó por la vida sin temor a nada ni a nadie, despreciando el peligro y exponiendo su vida por servir a sus semejantes... La voz popular lo bautizó por eso, como “Santo”, “El Enmascarado de Plata” y nadie logró conocer su cara. Pero en cambio, todo el mundo conocía su noble corazón...⁴⁰

Adelantamos cómo Ratón Macías fue famoso también por dedicar sus peleas a la virgen de Guadalupe y así aparece en su fotonovela. Volviendo al primer número de *Santo*, en la segunda página un par de niños

³⁹ Carlos Monsiváis, *Los rituales del caos*, México, Era, 1996, p. 126.

⁴⁰ Véanse las figuras 1 y 2. José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, n. 1, miércoles 3 de septiembre de 1952.



Figura 1. Fuente: José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, año 1, n. 1, 3 de septiembre de 1952. Hemeroteca Nacional de México



Figura 2. Fuente: José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, año 1, n. 1, 3 de septiembre de 1952. Hemeroteca Nacional de México

dormidos, rodeados de dibujos de seres fantásticos y juguetes, indica a cuadro que Santo y José G. Cruz dedican este proyecto que inicia a los niños de México y a los niños del mundo: “a la maravillosa edad en que se es más feliz, a los sueños infantiles, a esos corazones que se abren como capullos luminosos a la vida, dedicamos esta modesta revista, con el cariño que nos merecen esos chiquillos traviesos y bullangueros, que serán mañana los ciudadanos de nuestra querida Patria”.⁴¹ Uno de los niños tiene en sus manos un ejemplar de la fotonovela. Prosigue la historia contando el origen de Santo, el Enmascarado de Plata, y cómo en su corazón se siembra la semilla de pelear por la justicia.

⁴¹ *Ibidem*, p. 2.

Sin duda, al decir de Aurrecoechea y Bartra, “el acompañamiento de su vida deportiva con la imagen de justiciero social, en aventuras fantásticas entre cuadros y diálogos atrapados en globos y didascalias, y el celuloide, la imagen del luchador se proyectó a la estratósfera social”.⁴² La complicidad entre la vida pública y la imaginaria hizo que el personaje se mantuviera dentro de un espacio de irrealidad, que abonaba a la ya de por sí fantástica vida en el ring de los luchadores. Esto aplica para Santo y posteriormente para Huracán Ramírez; de igual manera para los boxeadores Ratón Macías y Mantequilla Nápoles.

Al conocer el estilo de José G. Cruz, sus planteamientos narrativos y la influencia que tuvo en la estética de la fotonovela (montajes de dibujo y fotografía, y el *collage*), comprendemos también la potencia de las representaciones del cuadrilátero en el soporte de la fotonovela. Una combinación de géneros, entre el melodrama y la aventura, dieron identidad a los héroes mexicanos de fotonovela, Santo y Ratón Macías, y el epílogo de estas representaciones un par de décadas después, con Huracán Ramírez y Mantequilla Nápoles. Los argumentos los llevaron a todos ellos por escenarios inverosímiles, desde la cueva de un oscuro castillo negro perdido en un bosque hasta la luna.

Personajes y escenarios se vieron acentuados por el énfasis del medio tono dispuesto en las viñetas de las fotonovelas de José G. Cruz y sus discípulos. El medio tono acentuó la pobreza, la adversidad y la superación personal de los personajes; acentuó a su vez los ambientes lúgubres donde Santo y también Ratón Macías enfrentaron a los hombres más malos y a los seres más extraordinarios, representativos de la maldad. Se copiaron aspectos de los cómics de superhéroes norteamericanos. Podemos ver en *Santo* argucias como las de un primigenio superhéroe que salta del techo de un tren en movimiento o es capaz de hacer las más increíbles pero definitivas piruetas, cuya fuerza es admirada por quienes son testigos de sus hazañas, y cuyos músculos causan admiración entre las damas. *Santo* inicia con portadas donde hay siempre exclamaciones y al interior anuncios que ofrecen como regalo una máscara, a cambio de una acción por parte del público. Cierran los números con una plana de “Cultura física y lucha libre” a cargo de

⁴² Criollo, “Leyendas enmascaradas. Los apasionamientos de la incógnita y la heroicidad catártica”, *Historia ilustrada del cine de luchadores...*, p. 25.

Santo, donde el luchador da cuenta, a través de dibujos, de cómo realizar determinados ejercicios y mantenerse en forma.⁴³

Su futuro cómplice, un niño llamado Pecas, huérfano hijo de un hampón al que asesinan sus compinches, acompañará a Santo en la mayor parte de sus aventuras. Desde el número 2, la sinopsis versa,

El Enmascarado de Plata comprendió que el ambiente en que vive y el mal ejemplo pueden echar a perder a un chiquillo como Pecas; decide encauzarlo por el buen camino y para tal efecto planeaba hablar seriamente con Antonio, el padre del muchacho... desgraciadamente, Santo no puede realizar sus buenos propósitos, pues el padre de Pecas ha sido cobardemente asesinado por Tino Armenta y sus pandilleros. Naturalmente Pecas ignora esto.⁴⁴

Por otro lado, aparece Ratón Macías, boxeador héroe del barrio de Tepito; sus habilidades como boxeador se explican en la historieta a través de una compleja trama en la que el deportista es secuestrado por el Dr. Cosmos. Este doctor, que representa la maldad humana, le inyecta una sustancia que le otorga superpoderes que lo hacen sentirse tan ligero que percibe que puede casi flotar. Con estos talentos, Ratón Macías decide combatir el mal, hacer el bien, cuidar a la gente de su barrio. Una portada muestra al boxeador peleando en el cuadrilátero y la contraportada ofrece de regalo unos guantes como los que usa el boxeador y autografiados por éste, al comprar el siguiente número. En otra portada un dibujo del rostro sonriente de chiquillo del Ratón Macías ocupa toda la plana.⁴⁵

En el recién publicado *Catálogo de las historietas de la Hemeroteca Nacional*, así se describe esta serie fantástica de un boxeador único en la historia de este deporte,

Como otros ídolos del espectáculo y el deporte, el boxeador Ratón Macías tuvo su historieta. En el cómic, la biografía mítica del deportista que ganó 41 peleas, sólo perdió 2 y en el momento del lanzamiento de la revista era uno de los grandes ídolos de México, se entrevera con melodramáticas his-

⁴³ Estas características se encuentran en toda la serie de la primera época, 1952-1954.

⁴⁴ José G. Cruz, *Santo, El Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, México, Ediciones José G. Cruz, año 1, n. 2, 10 de septiembre de 1952.

⁴⁵ Detalles acerca de la carrera del Ratón Macías, Marco A. Maldonado y Rubén Amador Zamora, *Pasión por los guantes*.

torias de barrio (Macías era oriundo del legendario Tepito), subidas al ring, enredos amorosos, y fantásticas aventuras en las que el boxeador defiende niños y mujeres indefensas y combate todo tipo de criminales e incluso enfrenta monstruos y villanos locos que intentan apoderarse del mundo, en la tesitura de la fórmula creada por José G. Cruz en *Santo, el Enmascarado de Plata*. En el creativo fotomontaje muy bien ambientado, aparecen la mamá del boxeador, que sufre todo tipo de preocupaciones por la suerte del hijo, con quien convive en una vecindad de Tepito; su fiel amigo, apodado Penicilino; y Malena, la supuesta novia del boxeador, que se ve obligada a enfrentar la competencia de innumerables chamacos del barrio y mujeres de alta sociedad fascinadas con el boxeador.⁴⁶

Los mismos colores de portada utilizados para las de *Santo*, la misma estética interior, los usos del claroscuro para intensificar el dramatismo, sombras detalladas a lápiz, el collage, las fotos colocadas sobre fondos que dan profundidad al cuadro, personajes como un enmascarado al que la luz del cuadro ilumina y se vislumbra la imagen de una calavera. Hay otro personaje al que la misma luz hace parecer un vampiro, de acuerdo con el estereotipo de Drácula, más convencional.

Ratón Macías es secuestrado y recostado en una plancha en un lugar lúgubre y siniestro, a punto de ser inyectado con una sustancia que, al ser combinada con otra que nunca es introducida a su cuerpo, le otorgará superpoderes. Liberador de señoritas y de niños, de personas indefensas, afuera de la arena y en el ring es el mismo justiciero. Y al final un retrato a lápiz del boxeador rodeado por tres cuadros en los que contesta a su público que ha tenido a bien enviarle correspondencia para saber detalles de su próxima pelea o conocer de su vida privada.⁴⁷

Se aprecia la influencia de José G. Cruz en la gráfica de *Ratón Macías*. Acerca de esta “técnica cruciana” que bajo este esquema es posible valorar también para las creaciones de sus discípulos, es importante destacar que este gran creador de héroes de fotonovela

dio un tratamiento alucinante e imposible a sus héroes de historieta, se dio el permiso de colocarlos en circunstancias fantásticas para hacer el bien

⁴⁶ Pepines. *Catálogo de las historietas...*, <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/1074> (consulta: 28 de septiembre de 2019).

⁴⁷ *Ratón Macías*, Jacaranda, México, n. 20, 4 de junio de 1954. Véanse láminas 2 y 3.

peleando contra los más malos del mundo. Sus imágenes buscan tener el mayor impacto visual. Enfatiza la irrealidad de las acciones construyendo collages que rompen con la estética convencional del cómic. Utilizaba, técnicas mixtas, con espíritu transgresor y total libertinaje, fondos con un estilo de obvio reconocimiento, pero difícil definición [...]. Fondos fantásticos y alucinantes, anárquicas escenografías llenas de improbables encuentros, imágenes ciudadinas mezcladas con escaso orden y poco concierto. [...] Cruz usa la fotografía para subvertir la realidad y cuando la iluminación, el encuadre y el maquillaje no bastan, recurre al collage y al pincel. Con esto la narración gana en dramatismo [...] Trazos luminosos sobre fondos rigurosamente negros [...] Cruz le pone fondo a las fotografías en primer plano con cuatro francas pinceladas y le da dramatismo a los rostros de sus “actores” con retoques tan evidentes como eficaces. La fotografía llega a la historieta no por sus virtudes naturalistas sino por su capacidad de artificio.⁴⁸

Y esta es la técnica que hereda a los dibujantes discípulos suyos que retratan al Ratón Macías de fotonovela. La gran diferencia entre una y otra fotonovela radica en los escenarios y en que, a diferencia del boxeador, el luchador puede o no aparecer en el contexto de la arena de la que se desprende para ser el enmascarado en cualquier escenario.

La fotonovela del *Santo* fue singular en todos sentidos. Introdujo al personaje, que ya era famoso en los escenarios de lucha libre metropolitanos, a los escenarios de ficción de la fotonovela. Lo colocó en el imaginario nacional, sacándolo del contexto de la ciudad de México. Construyó el nombre combinado de *Santo, El Enmascarado de Plata*, a partir del primer número de la publicación de 1952. Era así héroe en la realidad del ring y héroe en el territorio ensoñado del cómic. Esto lo imitaron otros luchadores y boxeadores como Black Shadow, Blue Demon, Tinieblas o el Cavernario Galindo.

Epílogo de fotonovela

La historia de éxito de varios años del “semanario atómico” *Santo, el Enmascarado de Plata*, devino en un conflicto resuelto en tribunales y la

⁴⁸ Aurrecoechea y Armando Bartra, *Puros cuentos III...*, p. 231, 472-474, 482.

separación definitiva de la pareja, siendo Cruz quien detentó los derechos de la fotonovela:

El éxito de la revista —que alcanzó a Centro y Sudamérica— se mantuvo por décadas, incluso publicándose dos veces por semana, hasta que en los años setenta, inesperadamente, Santo y José G. Cruz se enfrentaron en los tribunales. Supuestamente el conflicto inició cuando Santo no pudo asistir a una sesión fotográfica para el cómic, por sus incontables compromisos de trabajo, Cruz lo sustituyó por un actor en mejor forma, algo que molestó enormemente al luchador, quien decidió llevar sus historietas a otra editorial. Al enterarse, Cruz se enfureció y le gritó al Santo: “Tú no te has dado cuenta de que el nombre soy yo, no tú, tú eres... ¡un mono con una máscara!” El conflicto llegó a las vías legales, donde Santo acusó a Cruz de abuso de confianza, y exigía más pago de regalías por el uso de su nombre, debido a que aseguraba que “recibía una miseria” por las historietas, o el fin de la publicación, alegando que el nombre “Santo” le pertenecía. Cruz, por su parte, exigía que se le reconociera como el creador del personaje, al que dotó de una personalidad que no tenía el luchador hasta que apareció en su cómic, y por tanto no pagar nada al luchador [...] Durante el juicio, Santo se enteró que José G. Cruz tenía registrado su nombre y el título de la revista desde hace mucho tiempo, por eso pudo seguir publicando la revista con un nuevo Santo (el fisicoculturista Héctor Pliego) y contrademandar al Santo, exigiendo el pago de la mitad de los ingresos de las películas del luchador. A lo largo de los conflictos legales, Santo logró que cerraran durante algunos días la editorial de José G. Cruz, e incluso que encerraran al editor dos días en la cárcel, en venganza el editor hizo lo que ningún otro villano logró: desenmascaró al Santo.⁴⁹

La hija de José G. Cruz termina este relato describiendo cómo Cruz filtró una foto de Rodolfo Guzmán Huerta sin máscara, a través de la revista *Vedettes y Deporte*; esa foto la reprodujeron en el *Diario de México* y en el programa de televisión *Operación Convivencia*. Esto afectó de manera coyuntural la imagen del luchador. La exhibición pública dejó sin armas al luchador.

Cruz continuó con la publicación de Santo reeditando las viejas historias de los años 1950. El luchador que sustituyó a Santo por el atleta fue Héctor Pliego. De acuerdo con Griselda Cruz, su padre

⁴⁹ “José G. Cruz: hacedor de santos y demonios...”

opinaba que tenía un cuerpo más fornido y balanceado que el Santo original. A este Santo lo “vistió con un nuevo uniforme: una máscara plateada con una ‘S’ enmarcada con un círculo negro en la frente, un cinturón, un cuchillo, y le retiró las mallas, además de resaltar el fornido físico del ex Míster México 1969”.⁵⁰

Este relato vale para enfatizar la figura del dibujante. A las estrategias creativas en el dibujo, el autor de *Santo, el Enmascarado de Plata*, añadió un número de argumentos que introducen la historia contada en cuadros a imaginarios irreales, sobrenaturales, de gran suspenso, que potenciaron la noción de heroicidad.

El luchador Huracán Ramírez y el boxeador Mantequilla Nápoles llegaron como héroes de fotonovela, como una suerte de epílogo, en 1969 y 1975 respectivamente, para mostrar la continuidad y el fin de las representaciones del cuadrilátero en el soporte de las fotonovelas. Ya en este contexto, las representaciones de la lucha libre se mantenían bajo los códigos estéticos planteados en *Santo, el Enmascarado de Plata*, excepto en las portadas. Vistasas portadas a color destacan la figura imponente de Huracán Ramírez involucrado en historias increíbles en las que persigue y vence a hombres malvados que utilizan técnicas “hechiceras” tomadas de los jíbaros y del vudú (utilizando los malabares narrativos que para esas fechas eran casi una fórmula entre los creadores del celuloide mexicano), o realiza hazañas que lo llevan a la Luna (representando el acto heroico de la llegada del hombre a la Luna), etcétera. Las hazañas atraviesan por el cuadrilátero, donde este héroe de historieta aplica las técnicas de la lucha libre más convencionales en estos contextos extraordinarios. Huracán Ramírez, el gran luchador que portaba en la máscara la identidad del imaginario prehispánico, llegó como héroe de fotonovela cuando las representaciones del cuadrilátero, en dichos soportes, atravesaban por un momento de crisis.⁵¹

Hay un salto en la técnica y la estética de los años 1950. La fotonovela de Mantequilla Nápoles utilizó otros formatos. En este momento

⁵⁰ *Idem*. Termina la entrevista a Griselda Cruz contando cómo, “en la década de los ochenta, por culpa de la crisis del papel que también acabó con la poderosa Editorial Novaro, Cruz dejó de publicar cómics, vendió los derechos de sus publicaciones a la familia Flores y se retiró a vivir sus últimos años a Beverly Hills, California, donde una de sus últimas frases antes de morir fue: “Creo que la amistad no vale nada”.

⁵¹ Véanse la figura 3 y las láminas 5 y 6.

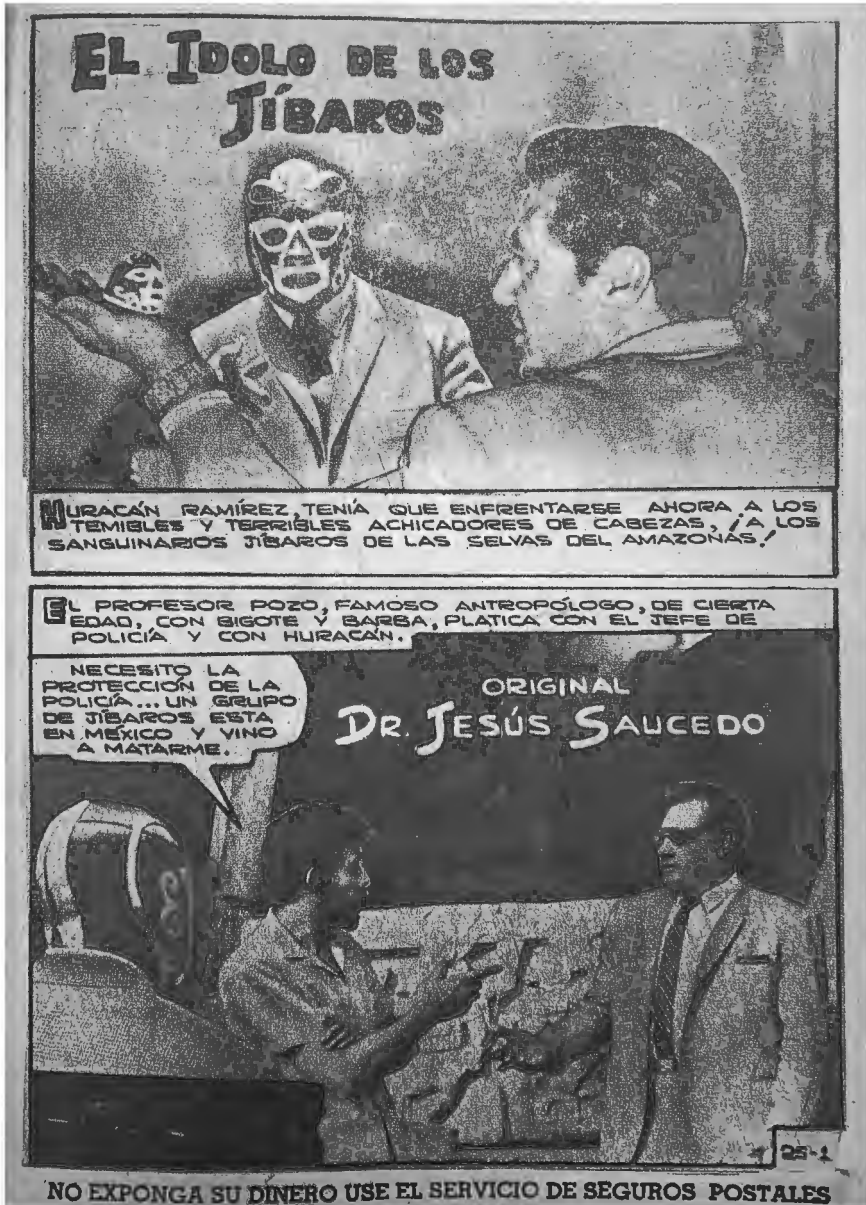


Figura 3. Fuente: *Huracán Ramírez, el Invencible*, Novaro, México, año 1, v. II, mayo de 1969, p. 1. Hemeroteca Nacional

la fotonovela rompe con los cánones del fotomontaje. Los cuadros están integrados por la fotografía posada, dando lugar a otro fenómeno. Es mucho más decantada la asimilación del melodrama como género en la narrativa. La de Huracán Ramírez fue una fotonovela todavía regida bajo la influencia “cruciana” y con historias igual de inverosímiles que las de los primeros tiempos de *Santo, el Enmascarado de Plata*.⁵²

De la fotonovela de Mantequilla Nápoles, el *Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional* expresa lo siguiente,

En una época cuando prácticamente todo ídolo popular tenía su propia historieta o fotonovela, el cubano Mantequilla Nápoles protagoniza esta historia que mezcla las aventuras en el medio boxístico con tramas policíacas que resuelve el boxeador, “un infatigable defensor de la justicia”. Mantequilla tiene además aventuras levemente picantes, pues en cada episodio de la serie aparece una “bella mujer”, interpretada por artistas del cine y el cabaret. Todas terminan enamoradas del cubano, y casi siempre aparecen con ropas muy breves. El ídolo del box lo mismo protege a huérfanos que castiga a criminales, al tiempo que ayuda a sus amigos boxeadores.⁵³

La narrativa visual y los argumentos de la fotonovela *El Campeón Mantequilla Nápoles* destacan justamente por la diferencia de esta representación del cuadrilátero. Lo que marca un claro distanciamiento de la línea y la coloca fuera del margen de los héroes que se mueven en territorios fantásticos. La fotografía permite plantear los registros gráficos en el margen de la verosimilitud.

Tan sólo el número 1, que lleva por título “El secuestro”, plantea una estética realista y trata de una aventura totalmente factible. El campeón termina un entrenamiento y va a visitar un hospicio del que es protector, siendo admirado por los niños. En el camino es enfrentado por dos personajes que portan máscaras y que lo amenazan de muerte con una pistola, chantajeándolo. Más adelante es secuestrado

⁵² Acerca del melodrama y la fotonovela, véase el artículo de Saydi Núñez Cetina y Andrés Ríos Molina, “Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México”, *Letras Históricas*, México, n. 22, 2020, p. 227-252, <http://www.letrahistoricas.cucsh.udg.mx/index.php/LH/article/view/7210/6486>.

⁵³ *Pepines. Catálogo de las historietas...*, <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/1074> (consulta: el 28 de septiembre de 2019).

por tres mujeres que actúan —lo que se devela después en la trama—, en complicidad con los malhechores que buscaban amedrentar al campeón. Una de ellas, de nombre Niki, representada por la actriz, Carmelita Encinas, entabla una relación con el boxeador secuestrado que los lleva a enamorarse. Arrepentida tras reconocer sus sentimientos lo deja libre. Sin embargo, le habría dado a consumir una droga para que perdiera su siguiente pelea. Él, a pesar de la droga, vence al contrincante y después es llevado a un hospital. Ahí recibe la noticia de que, en la búsqueda por detener a las secuestradoras, Niki cae muerta. Él decide ir al funeral.

El uso de la fotografía sin intervenciones ofrece el planteamiento de una trama anclada a sucesos reales. Lo que observamos en las fotonovelas anteriores, donde el dibujo daba profundidad a los escenarios, aquí se difumina. Encuadres planos, en espacios casi todos cerrados, o en espacios abiertos con el encuadre cerrado, definen el dramatismo enfocado en los personajes. Las distracciones sólo se dan en el cuadrilátero, donde vemos la fuerza del campeón cubano y la naturaleza de sus gestos bondadosos, hasta cuando provoca un “nocaut” a sus contrincantes.⁵⁴ Así lo vemos en el resto de la serie con títulos como: “Pesadilla”, “La huerfanita”, “El robo de la Guadalupana”, “Escuela del mal”, “Amistad”, “¡Contra el hampa!”, “Doble personalidad”, “Angustia de padre”, “Acapulco 75”, “Acción en Acapulco”, “Fraude”, “El brillante maldito”, “Testigo de un crimen”.⁵⁵ Héroe de carne y hueso en el cuadrilátero y en las secuencias de las fotonovelas, Mantequilla Nápoles afianzó a partir de estos soportes su fama de hábil, brillante y bondadoso boxeador.⁵⁶ Pero Huracán Ramírez y Mantequilla Nápoles como héroes de fotonovela son otra historia que no terminaremos de contar aquí.

⁵⁴ “El secuestro”, *El Campeón Mantequilla Nápoles*, Editormex Mexicana, México, editor responsable Óscar González, realización Ignacio Fonseca, original de Guillermo González, 15 de enero de 1975, colección particular de Verónica Luján.

⁵⁵ Estamos en deuda con la señora Verónica Luján, a quien agradecemos las facilidades para la consulta de su archivo familiar.

⁵⁶ Más acerca de “Mantequilla Nápoles”, en Marco Antonio Maldonado y Rubén Amador Zamora, *Cosecha de campeones. Historia del box mexicano II, 1961-1999*, prólogo de José Sulaimán, México, Clío, 2000.

Sin duda, los héroes de fotonovela mexicanos construyeron un mercado importante, que acompañó y a su vez fue acompañado por la industria filmica, y por la cada vez más importante presencia de luchadores y boxeadores en los medios de comunicación, así como sus vidas privadas colocadas en los escenarios públicos a debate. Acerca de la heroicidad popular, de la resignificación de personajes de carne y hueso elevados a héroes en viñetas, personajes en circulación entre la vida y la ficción, retomo aquí las palabras de Álvaro Fernández Reyes: “La figura heroica goza en todo momento de una impresionante adaptación a las necesidades socioculturales y a los cambios cada vez más vertiginosos de las sociedades contemporáneas; se reintegra sin dificultad alguna a las exigencias de renovación de nuestra época hasta mantenerse firmemente como parte fundamental de los ritos y mitos de la modernidad”.⁵⁷

Los héroes de fotonovela que fueron el centro para exponer aquí estas ideas tuvieron una gran resonancia. Estos deportistas cuya fuerza física era extraordinaria, así como sus habilidades deportivas brillantes, impactaron a un público que los distinguía por su pertenencia al barrio, con el que se identificaron en aspecto, procedencia, formas de hablar y de vestir, y por haber superado o no las adversidades. Fueron héroes del cuadrilátero capaces de sobreponerse, levantarse y seguir peleando. Hombres buenos que sólo buscaron hacer el bien a sus semejantes en las secuencias de cuadros, benefactores con las mujeres; comprensivos, paternales y mentores de niños; capaces de acabar con la maldad de hampones y científicos ambiciosos en un mundo de cambios vertiginosos.

Sus historias en papel fueron fantásticas ficciones que construyeron públicos; sus tramas concluían en el mismo número o continuaban en el fascículo de la siguiente semana creando expectativas. Sus historias de la vida real también fueron fantásticas: héroes encumbrados en el cuadrilátero, leales al barrio, a la colectividad de sus entornos, con desenlaces ¿de fotonovela o de vida real? Las fotonovelas de estos héroes mexicanos consolidaron un potente imaginario con una base visual de gran impacto comercial y cuya especificidad sin duda forma parte de la historia social del México urbano contemporáneo.

⁵⁷ Álvaro Fernández Reyes, *Santo, el Enmascarado de Plata...*, p. 12.



FUENTES CONSULTADAS

- El Campeón Mantequilla Nápoles*, Editormex Mexicana, México, 1975, Colección particular de Verónica Luján.
- Huracán Ramírez. El Invencible*, Novaro, México, 1969. Hemeroteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.
- La vida y los amores de Pedro Infante*, Editorial Ortega Colunga, México, 1955. Hemeroteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ratón Macías*, Jacarandas, México, 1954. Hemeroteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, 1952-1954. Hemeroteca Nacional, Universidad Nacional Autónoma de México.

Bibliografía

- ALLEN, Stephen, *A History of Boxing in Mexico. Masculinity, Modernity, and Nationalism*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2017.
- AURRECOECHEA, Juan Manuel, y Armando Bartra, *Puros cuentos II. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo de las Culturas Populares, 1993.
- , *Puros cuentos III. Historia de la historieta en México, 1934-1950*, México, Grijalbo/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Museo de las Culturas Populares, 1994.
- BARTRA, Armando, “Las caras de Cruz”, *Luna Córnea*, Centro de la Imagen, México, n. 8, 1995, p. 71-79.
- CRIOLO, Raúl, José Xavier Návar y Rafael Aviña, *¡Quiero ver sangre! Historia ilustrada del cine de luchadores*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- CURIEL, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1978 (Cuadernos de Humanidades, 9).



Espectaculares de lucha libre, 4a. ed., fotografías de Lourdes Grobet, selección e investigación de Alfonso Morales Carrillo, Gustavo Fuentes y Juan Manuel Aurrecoechea, México, Trilce/Océano, 2009.

FERNÁNDEZ REYES, Álvaro, *Santo, el Enmascarado de Plata. Mito y realidad de un héroe mexicano moderno*, México, El Colegio de Michoacán/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.

“José G. Cruz: hacedor de santos y demonios. Conversación con Griselda Cruz”, *Tebeosfera*, 3a. época, n. 1, 15 de diciembre de 2016, https://www.tebeosfera.com/documentos/jose_g_cruz_hacedor_de_santos_y_demonios_conversacion_con_griselda_cruz.html (consulta: el 5 de agosto de 2019).

HERNER, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, con la colaboración de Eugenia Chellet, prólogo de Henríque González Casanova, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979.

LEVI, Heather, *The World of Lucha Libre. Secrets, Revelations, and Mexican National Identity*, Durham, Duke University Press, 2008.

MALDONADO, Marco A., y Rubén Amador Zamora, *Pasión por los guantes. Historia del box mexicano I, 1895-1960*, México, Clío, 1999.

_____, *Cosecha de campeones. Historia del box mexicano II, 1961-1999*, prólogo de José Sulaimán, México, Clío, 2000.

MONSIVÁIS, Carlos, *Los rituales del caos*, México, Era, 1996.

NÚÑEZ CETINA, Saydi, y Andrés Ríos Molina, “Violencia de género y erotismo. La construcción cultural de la violación sexual en un cómic de los años setenta en México”, *Letras Históricas*, México, n. 22, 2020, p. 227-252, <http://www.letrashistoricas.cucsh.udg.mx/index.php/LH/article/view/7210/6486>.

PÉREZ MONTFORT, Ricardo, “Auge y crisis del nacionalismo cultural mexicano, 1930-1960”, en Ricardo Pérez Montfort (coord.), *México contemporáneo 1808-2014. Tomo IV. La cultura*, colección dirigida por Alicia Hernández Chávez, México, El Colegio de México/Fundación MAPFRE/Fondo de Cultura Económica, 2015.

REYES DE LA MAZA, Luis, *Crónica de la telenovela. México sentimental*, México, Clío, 1999.



SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1912-1927)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011.

———, *La intimidad pública*, Buenos Aires, Seix Barral, 2018.

Recursos electrónicos

Pepines. Catálogo de las historietas de la Hemeroteca Nacional, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, <http://www.pepines.unam.mx/serie/show/id/1074> (consulta: 28 de septiembre de 2019).

Escritores del cine mexicano sonoro, recurso electrónico de la Universidad Nacional Autónoma de México, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/>.

Star System, <https://es.wikipedia.org/wiki/Star-system> (consulta: 10 de octubre de 2019).



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Lámina 1. Fuente: José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, año 1, n. 1, 3 de septiembre de 1952. Hemeroteca Nacional de México

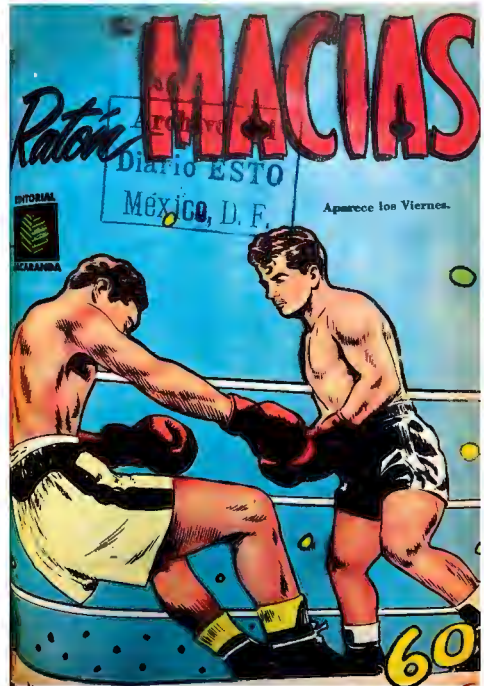


Lámina 2. Fuente: *Ratón Macías*, Jacarandas, México, n. 20, 4 de junio de 1954. Hemeroteca Nacional de México



Lámina 3. Fuente: *Ratón Macías*, Jacarandas, México, n. 20, 4 de junio de 1954.

Hemeroteca Nacional de México

2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Lámina 4. Fuente: Portada *Huracán Ramírez, El Invencible*, México, año 1, v. II, mayo de 1969. Hemeroteca Nacional



Lámina 5. Fuente: Portada *El Campeón Mantequilla Nápoles*, “El secuestro”, Editormex Mexicana, México, n. 1, 15 de enero de 1975, realización de Ignacio Fonseca, original de Guillermo González, colección particular de Verónica Luján



Lámina 6. Fuente: “El secuestro”, *El Campeón Mantequilla Nápoles*, Editormex Mexicana, México, n. 1, 15 de enero de 1975, realización de Ignacio Fonseca, original de Guillermo

González, p. 1-2. Colección particular de Verónica Luján

2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html



AMIGOS DE LA POBREZA
INFANCIA Y CIUDAD EN UNA FOTONOVELA MEXICANA
(1961-1965)*

SUSANA SOSENSKI
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

DIANA CORREA
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Introducción

En los años sesenta México se encontraba inserto en una boyante sociedad de consumo cuyos efectos se sentían a lo largo del territorio nacional. En el amplio abanico de los medios de comunicación masiva, radio, televisión, cine, historietas o fotonovelas, las representaciones sobre la infancia habían adquirido un lugar relevante. La potencia de la imagen infantil era aprovechada al máximo por las industrias culturales en tanto era emocionalmente poderosa y servía para movilizar un amplio abanico de sentimientos ligados al consumo, a las formas de tratar a la niñez y de pensar a los niños y a las niñas.¹ En

* Investigación realizada gracias al Programa UNAM-PAPIIT IN401917 “Espacios para la infancia en la Ciudad de México, peligros y emociones (1940-1960)”. Agradecemos la lectura y los valiosos comentarios de los colaboradores del Seminario de Fotonovela del Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM y de la doctora Estela Roselló.

¹ Marilyn R. Brown, “Images of Childhood”, en *Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society*, edición de Paula Fass, Nueva York, McMillan Reference, 2004, v. 2, p. 449. Véanse Julia Tuñón y Tal Tzvi, “La infancia en las pantallas fílmicas latinoamericanas”, en *Historia de la infancia en América Latina*, coordinación de Pablo Rodríguez y Emma Maneralli, Bogotá, Universidad del Externado, 2007; Susana Sosenski, “Infancia y violencia. Los robachicos en las historietas para adultos en México (1945-1950)”, *Humanidades: Revista de la Universidad de Montevideo*, n. 4, 2018,

este marco, entre centenares de producciones que circularon en México y que tenían por tema la infancia se encontraba *Amigos de la Pobreza*, una fotonovela de amplio tiraje que se publicó en 213 números durante cuatro años, entre 1961 y 1965. Como veremos más adelante, la revista giraba en torno de tres personajes inseparables, uno de ellos era Carita, un pequeño voceador que habitaba en la ciudad de México en los años sesenta.

Esta fotonovela, como muchas otras, fue un espacio de construcción de ideas e imaginarios sobre la infancia mexicana. La hemos tomado como fuente de investigación porque nos permite plantear una serie de análisis vinculados a las ideas y representaciones que este tipo de publicaciones construyeron sobre el lugar de los niños en la sociedad. El pequeño Carita, personaje central de la fotonovela, es una figura que permite reproducir masivamente ciertos valores asociados a la pobreza, la infancia, el protagonismo infantil, los lugares apropiados o peligrosos para los niños de la ciudad de México, así como el posicionamiento del gobierno mexicano frente a los problemas infantiles. Planteamos que el personaje fue utilizado por los productores de estas narrativas para justificar, legitimar y crear opiniones favorables hacia las condiciones de pobreza en las que se encontraba un sector importante de la población de la ciudad de México, lugar en donde suceden estas historias. Las aventuras y hazañas de los tres personajes centrales de esta fotonovela dan cuenta del lugar en el que se pretendía colocar a los niños mexicanos, y de los discursos oficiales que se enviaban sobre el buen vivir en la ciudad, la obediencia a las autoridades, la aceptación de las medidas modernizadoras del gobierno capitalino, así como las relaciones entre adultos y niños.

De acuerdo con los objetivos señalados arriba, hemos dividido este capítulo en seis apartados. En los dos primeros analizamos las condiciones materiales de producción de la revista e identificamos los posibles grupos de lectores que tuvieron acceso a esta publicación. En una segunda parte del texto, estudiamos la representación del protagonismo

p. 103-128; Diana Correa, *La infancia en la publicidad de El Universal de 1940 a 1960*, tesis para obtener el grado de licenciada en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019; Eileen Ford, *Children of the Mexican Miracle. Childhood and Modernity in Mexico City, 1940-1968*, tesis para obtener el grado de doctor en Filosofía, Universidad de Illinois, 2008.

infantil que propone la narrativa gráfica y textual de la fotonovela que presenta a un niño omnipotente capaz de superar cualquier adversidad sin ayuda de ningún adulto; finalmente, reconstruimos cómo se expresa en esta publicación la relación de los niños con la ciudad. En este texto identificamos las geograffas infantiles, los espacios *para* niños y niñas y los espacios creados *por* niños y niñas; estos últimos, generalmente parecían transgredir las fronteras de lo que idealmente se entendía como espacios apropiados para la infancia.

La revista

Esta producción semanal de 32 páginas, impresa en papel prensa, medía 18 × 23.5 centímetros y fue publicada por EDAR (Editorial Argumentos). Su tiraje fue de 35 000 ejemplares por número y costaba un peso.² Formaba parte de la gran oferta de publicaciones masivas orientadas a un público de bajos recursos, que circulaban en México gracias a una industria caracterizada por su “baja calidad en materiales, estilo gráfico estandarizado y diseño simplificado usando pocos colores, la técnica del sepia o a dos tintas”.³ En una primera etapa *Amigos de la Pobreza* fue escrita por Guillermo de la Parra, quien entonces era autor de más de veinte historietas y dueño, junto con su esposa Yolanda Vargas Dulché, de la casa editorial EDAR.⁴ En una segunda etapa la historieta dependió de la pluma del joven Aurelio Morales Montes, quien después sería autor de la popular historieta *Balam* (1972-1981). *Amigos de la Pobreza* fue producida por D’Santillán, especialista en fotomontajes, quien también trabajó en otras publicaciones de amplio tiraje como *Huesitos*, *el Huerfanito* y *Doctora Corazón*.

Estamos hablando de una producción que se encuentra en los inicios del formato de la fotonovela. Es decir, que si bien utiliza una téc-

² *Amigos de la Pobreza*, Editorial Argumentos, México, n. 2, 7 de diciembre de 1961.

³ Daniel Chávez, “Cuando el Estado habla en cómic. Historieta e historiografía en México”, *Quaderns de Filologia, Estudis de Comunicació*, v. 111, 2008, p. 41-47, https://www.academia.edu/803889/Cuando_el_Estado_habla_en_c%C3%B3mic_historieta_e_historiograf%C3%ADa_en_M%C3%A9xico.

⁴ Aurora Ocampo, *Diccionario de escritores mexicanos. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Estudios Literarios, 1988, v. 9, p. 280.

nica mixta en la que hace uso de la fotografía y del fotomontaje, todavía presenta un formato de historieta: escritura en mayúsculas, globos para dar cuenta del diálogo entre los personajes, cartelas (espacios rectangulares colocados fuera de las fotos) y mucha presencia de fotografías dibujadas y retocadas a mano. La impresión, realizada en los Talleres Rotográficos Zaragoza, que tenían a su cargo múltiples producciones de este tipo, estaba hecha en sepia, con excepción de los forros, cuya portada solía ser un dibujo a color que sólo hasta la décima novena edición cambió por una fotografía, también a color y retocada. En la portada generalmente aparecían los tres personajes principales de la fotonovela, a veces acompañados de algunos otros personajes urbanos, en algún punto de la ciudad de México.

En el interior de la contraportada se incluía una foto en blanco y negro que en muchas ocasiones invitaba a la compra del próximo número de la fotonovela o publicitaba otros títulos de fotonovelas e historietas de la misma editorial como *Tawa, el Hombre Gacela, Siguiendo Pistas* y *Neutrón* (véanse las figuras 1 y 2).

No en todos los números se dio crédito a los fotógrafos, pero sabemos que Jorge Vargas, Javier Cabrera y Miguel Gloria, Jr., se encargaron de la fotografía, apoyados en el trabajo del estudio Fotomontaje de México; Alfonso Aguirre y Enrique Lugo realizaban los fondos de dibujo. La dirección artística fue compartida entre Ricardo Colchado, Alejandro Anaya, Miguel Gloria —un fotógrafo que, a decir de Armando Bartra, era “exclusivo de los pepines”⁵ y que también sería encargado de las ilustraciones en publicaciones como *Indita, Violeta, Quién, Alma en los Labios*— y el dibujante Carlos Moro (quien en 1962 era el dibujante de *Correo Amoroso* y años después de *El Monje Loco*).

A diferencia de muchas fotonovelas de las décadas siguientes, que contaban con la participación de actores y actrices que trabajaban en la televisión, en este caso los actores, salvo pocas excepciones —como algunas cantantes de bolero (Ana María Hernández), o modelos de revistas para público masculino (Ana María Aguirre)—, eran poco conocidos. Aquí, los personajes principales fueron interpretados por el niño Alejandro Lete (Carita) y Alfonso Aguirre (Benito Amor). Cabe mencionar

⁵ Armando Bartra, “Photographic Narrative in Mexican Press”, *Luna Córnea*, n. 18, 2013, p. 197, https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_18/169.



Figura 1. Contraportada.

Fuente: *Amigos de la Pobreza*, Editorial Argumentos, México, n. 2, 7 de diciembre de 1961



Figura 2. Portada interior.

Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 77, 23 de mayo de 1963

que muchos niños que trabajaron en fotonovelas, como Lete, no recibían salarios, sino que actuaban gratis y tenían cierta relación familiar con los guionistas, fotógrafos o directores de las revistas. Alejandro Lete Cordero, por ejemplo, era hijo de un primo de Yolanda Vargas Dulché.⁶ Manelik de la Parra, hijo de Yolanda Vargas Dulché, por ejemplo, en una entrevista comentó que un día a su papá “se le ocurrió escribir una historieta que se llamaba *El Charrito de Oro*; en aquella época se hacía fotomontaje, se sacaba la foto para hacer la historieta, entonces me volteó a ver a mí y me dijo: tú eres el charrito de oro. Perfecto, dije yo. Y me hicieron el personaje de esa historia”.⁷

⁶ Base de datos del Seminario de Genealogía Mexicana, <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es>. Agradecemos enormemente a Javier Sanchiz por su ayuda para encontrar los vínculos entre estos personajes.

⁷ “Mi vida es divertida: Manelik de la Parra Vargas”, *El Universal*, Querétaro, 21 de julio de 2015, <http://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/21-07-2015/mi-vida-es-divertida-manelik-de-la-parra-vargas>.

A principios de los años sesenta, niños y adultos eran grandes consumidores de historietas y fotonovelas. Cada jueves podían comprar un ejemplar de *Amigos de la Pobreza* con los voceadores del barrio o los vendedores de los puestos de revistas que se instalaban en las principales esquinas de la ciudad de México, o luego obtener un ejemplar pasado de mano en mano en forma de préstamo. A diferencia de otras historietas y fotonovelas, *Amigos de la Pobreza* no inició como una historia seriada; cada número tenía una historia cerrada e independiente, en la que el pequeño voceador Carita, su perro Trapo, un hermoso *collie* de pelo largo, así como el taquero y luego chofer de camiones, Benito Amor, se enfrentaban a algún problema urbano o personal en la capital mexicana, en la que para entonces vivían 4870876 personas. Hacia 1965 la publicación se fue orientando a las historias seriadas que no trataban tanto de Carita, sino de aventuras de personajes que de manera fortuita se cruzaban de una forma u otra en esa gran ciudad.⁸

A lo largo de la serie, el niño Carita se enfrentaba a todo tipo de conflictos, desde la búsqueda de una madre sustituta, la captura de carteristas que habían robado en un camión de pasajeros, el rescate de una niña de manos de los robachicos, la persecución de asesinos, la resolución de conflictos amorosos, la devolución de tesoros, hasta la búsqueda de un hombre perdido en otro estado de la república mexicana. En todos estos relatos del melodrama de la vida cotidiana urbana, Carita sufría, pasaba hambre y violencia; era discriminado por su clase social, era insultado y echado de una infinidad de lugares. Todos esos momentos de sufrimiento, no obstante, eran pasajeros; la honradez de Carita, su bondad, inteligencia, valentía e inocencia hacían que al final de cada capítulo el niño, con la ayuda de su perro, terminara resolviendo los problemas y siendo feliz. En esta producción de valorización del *statu quo* de la pobreza, se subrayaba que justamente las condiciones económicas y sociales adversas permitían nuevos conflictos, retos y aventuras.

⁸ Véase *Amigos de la Pobreza*, Editorial Argumentos, México, números de agosto a septiembre de 1965.

Carita no era un pillo como lo sería Memín Pinguín,⁹ su coetáneo en la serie de historietas del mismo nombre. Los atributos bondadosos, caritativos y amables de Carita, nombre que retomaba el término “caridad”, así como su aceptación de la pobreza como una condición inherente y casi honrosa, permitían la redención y la posibilidad de mostrar los mejores valores de los sectores populares, además aliviaban la tensión de los problemas sociales que aparecían en la fotonovela y terminaban por minimizar, incluso, la responsabilidad social y política del Estado mexicano en la atención a la infancia y a la pobreza. La historia permitía una cierta expiación de la culpa social, demostraba que el niño pobre era tan autosuficiente y tenía tanto protagonismo para resolver sus propios problemas, que no necesitaba de protección estatal, ciudadana ni familiar para alcanzar la felicidad.

La imagen de Carita, con su perro Trapo, presentaba muchas similitudes con el que para entonces era uno de los perros más conocidos en el mundo de las producciones culturales masivas para niños: Lassie.¹⁰ En 1943, la novela de Lassie se adaptó al cine con el título *Lassie Come Home*. Esa cinta fue tan exitosa que para 1951 ya se habían producido seis películas más con la historia del perro. En 1954 comenzó la serie de televisión que duraría casi veinte años y Editorial Novaro publicaba semanalmente la historieta *Domingos Alegres, Lassie*, que duraría casi una década.¹¹

Por su parte, el famoso Lassie había estado en México con su entrenador Rudd Weatherwax; había participado en la película *Hondo*, de John Wayne (1953), filmada en el pueblo mexicano de Camargo, en Chihuahua.¹² En 1950 los mexicanos también habían tenido oportunidad de ver la historia de otro perro protagonista en una película sobre “la inteligencia de un animal noble y valiente”, dirigida por Humberto

⁹ Thelma Camacho, Jesús Enciso y Manuel González, “La infancia en los medios de comunicación de masas. La historieta y el cine”, en *La infancia: avances y desafíos. Un acercamiento desde las ciencias sociales*, edición de Edmundo Hernández Hernández, coordinación de Manuel Alberto Morales Damián, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2014, p. 143-168, https://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/libro/06_historieta.pdf.

¹⁰ Fred M. Wilcox, *Lassie Come Home*, cartel, 1943.

¹¹ *Domingos Alegres presenta Lassie*, México, Novaro/Sea, 1954.

¹² Tom Goldrup, *Growing Up on the Set. Interviews with 39 Former Child Across Classic Film and Television*, Jefferson (North Carolina), Mac Farland and Company, 2002, p. 7.

Gómez Landero y titulada *Guardián, el perro salvador*, protagonizada por la adolescente, Chachita. De tal modo, para los mexicanos, la fórmula de una historia de un niño con un perro ya tenía un anclaje en imaginarios filmicos y gráficos masivos y prometía cierto éxito. Si el niño dueño de Lassie siempre se metía en líos y su perro lo salvaba con heroicidad y agilidad, en *Amigos de la Pobreza*, el pequeño Carita tenía la suerte de tener a Trapo, un perro que siempre era capaz de identificar a los criminales, encontrarlos, vencerlos y resolver todo tipo de problemas. Trapo tenía la función salvadora en todas las peleas; era un perro inteligente, intuitivo, con ideas propias y con gran capacidad y olfato para encontrar a los culpables.

Los lectores

Los aspectos de la fotonovela que hemos descrito arriba permiten pensar que la publicación podía haber estado dirigida a niños; sin embargo, sus personajes y sus argumentos ofrecen claves para sugerir que el público lector era mucho más amplio en edad y en género. En varias contraportadas de esta revista aparecía una frase que evidenciaba que la producción tenía como destinatarios a lectores de diversos grupos etarios: “Todos a emocionarse con la vida de Carita y Trapo, las mujeres a enamorarse del muchacho sano, Benito; los hombres a identificarse con los Amigos de la Pobreza”. Y se agregaba: “Aventuras reales del papelerito CARITA, amores y dinamismo del galán BENITO, valor y lealtad del perro con alma TRAPO”.

En línea con lo anterior, Benito Amor, interpretado por el fornido Alfonso Aguirre, era el personaje encargado de protagonizar el argumento romántico de la fotonovela. Su vinculación con los temas amorosos y su fugacidad en la vida de las mujeres no era menor que la de su papel como perpetuador de las ideas tradicionales sobre la masculinidad. Benito era una figura patriarcal, protectora y paternal ante el niño Carita; era también un galán conquistador de mujeres generalmente indefensas y sumisas; y un hombre valiente y fuerte, con puños “demoledores” y cuyas peleas daban cuenta no sólo de la normalización de la violencia en México sino de los valores asociados a la masculinidad y el machismo. En suma, Benito era un personaje que podía ser

admirado por las pequeñas lectoras y lectores, pero también por los lectores adultos; las mujeres y los hombres podían ver en este personaje los lugares comunes del machismo mexicano que se erigía como modelo de la masculinidad en esa sociedad patriarcal.

Las historias de esta fotonovela eran melodramas de la vida cotidiana, pero también situaciones comunes: se mostraba cómo se relacionaban los pasajeros con el chofer de un autobús; las dificultades entre los políticos y la prensa; cómo los animales entraban y salían a su gusto de restaurantes o camiones; o cómo en espacios insospechados de la ciudad operaban los policías de la “secreta”. La narrativa reproducía el habla popular, los personajes daban “moquetes”, andaban “de Quijotes”, estaban “descuajaringados” o a punto de “estirar la pata”. En otros momentos se retomaban imágenes cotidianas con potentes referentes culturales filmicos. Una de esas escenas, por ejemplo, había sido protagonizada por Lilia Prado, cuando con una ajustada falda subía al tranvía en *La ilusión viaja en tranvía* (1953), de Luis Buñuel (véase la lámina 1).

Aunque en la contraportada de la revista se aludiera a un público heterogéneo en términos etarios y de género, es posible que los niños hayan sido el grupo de lectores más importante de la fotonovela (véase la lámina 2). Sostenemos esto por dos razones. En primer lugar, el personaje infantil, una mezcla entre el pícaro Tom Sawyer, el gran conocedor de los bajos fondos *Oliver Twist*, pero dulce y bondadoso como el protagonista de *Lassie*, al que acompañaban otros personajes infantiles femeninos secundarios, era un actor en quien los pequeños lectores podían depositar emociones infantiles vinculadas al sentido de aventura e independencia y establecer ciertos procesos de identificación. En segundo lugar, la publicación ofrecía en su contraportada láminas para coleccionar y formar álbumes con fines educativos fácilmente asociables con los contenidos escolares. A esto se puede agregar que la revista se publicaba como una producción de “las intenciones más humanas y sinceras” para que los lectores pasaran momentos de “solaz y sana distracción”, lo que parecía querer decir que sus contenidos no implicaban ningún peligro moral o perversión para los niños mexicanos. En ese mismo sentido, a diferencia de múltiples publicaciones del periodo, esta revista contaba con el permiso de circulación que otorgaba la Secretaría de Educación Pública que, de acuerdo con la Ley orgánica sobre publicaciones, limitaba la circulación de materiales obscenos, que retraían a

la niñez y la juventud de sus labores escolares y que promovían las malas pasiones y destruían la base moral.¹³

Adicionalmente, podemos apuntar que la revista llegó a ser un título leído por los niños, pues en algunos números se menciona que los pequeños lectores, “amiguitos” de Carita, enviaban cartas a la editorial para compartir su opinión sobre la fotonovela.¹⁴ Una de las muestras más interesantes de la correspondencia que enviaban los lectores infantiles a Editorial Argumentos fue la fotografía que se publicó en la contraportada del número 109, en la que se podía observar que algunos niños voceadores originarios de Veracruz eran afectos a la lectura de esta fotonovela, al grado de que la Unión de Voceadores de Orizaba había decidido crear un carro alegórico inspirado en Carita y su perro Trapo. Los niños hicieron una sencilla estructura en la que colocaron el nombre de su asociación junto con el lema *Amigos de la Pobreza*. Un niño vestido como Carita, con camiseta de rayas y un pantalón sencillo, sostenía un periódico con una mano y con la otra la correa de un perro tipo *collie* muy similar a Trapo. Esta fotografía apunta al menos dos cosas: que la fotonovela contaba con un importante nicho de consumidores entre los niños de la República Mexicana que mostraban sus vínculos y su identificación con Carita, cuyas historias leían y tenían como referente, y que había importantes sinergias entre la Unión de Voceadores de Prensa y EDAR, ya que una foto así necesariamente publicitaba la publicación (véase la figura 3).

Protagonismo infantil

Como hemos señalado, esta fotonovela formó parte de un amplio conjunto de producciones culturales que presentaban una visión hegemónica que romantizaba la pobreza.¹⁵ El título de la publicación no era en

¹³ “Reglamento de los artículos 4o. y 6o., fracción VII de la Ley Orgánica de la Educación Pública sobre publicaciones y revistas ilustradas en lo tocante a la cultura y la educación”, *Diario Oficial de la Federación*, México, 12 de junio de 1961, p. 4.

¹⁴ *Amigos de la Pobreza*, n. 47, 25 de octubre de 1962, página legal.

¹⁵ Véase Julia Tuñón, “Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano. *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados*”, *Historias*, n. 82, 2012, p. 103-120. Tres de las películas sobre pobreza y desigualdad social de la época del cine de oro mexicano fueron *Nosotros los pobres*, *Pepe el Toro*,



Figura 3. Contraportada. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 100, 26 de diciembre de 1963

ningún modo crítico hacia la precaria situación en la que, durante el primer lustro de la década de los años sesenta, se encontraban 27038625 de mexicanos,¹⁶ y en cambio sugería que la pobreza no era una condición que debía rechazarse, que supusiera algún tipo de dominación, o que resultara intolerable. De la pobreza se podía ser incluso *amigo*, y

Los olvidados, https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/Historias_82_103-120.pdf.

¹⁶ Miguel Székely, "Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004", *El Trimestre Económico*, v. LXXII, n. 288, 2005, p. 922.

como tal, había que admitirla, aprobarla y encontrar todos los valores positivos que de ella pudieran emanar: solidaridad, valentía, entereza, resolución, ímpetu. Estos valores no se distanciaban de un imaginario católico que reforzaba el voto de pobreza, la vida de austeridad y de renuncia, el vivir con lo mínimo, la caridad y la satisfacción con lo que se tiene. Por eso Carita, apócope de caritativo, podía encontrar mucha empatía con los lectores mexicanos, un público predominantemente católico. Y es que Carita prefería estar con Benito en una casa pobre de vecindad que tener una vida de comodidades, porque como se reiteraba: lo importante no era el dinero. “Muchas veces”, decía Carita, “he oído decir que los ricos envidian la felicidad de los pobres; en el fondo tienen razón, porque les confieso que yo soy muy feliz”.¹⁷ Cuando los dos protagonistas ayudan a un niño de clase acomodada, éste alegre subraya: “Qué bonita es la vida de los pobres, palabra”.¹⁸

Este discurso que contrapone un ustedes y un nosotros y que filmicamente encontró su cénit en las películas de Ismael Rodríguez, *Nosotros los pobres* y *Ustedes los ricos*, era una narrativa que podríamos llamar “transmedial”, es decir, que se reproducía sin importar el formato en el que decantaba.¹⁹ En el cine de la época de oro, con algunas excepciones, la pobreza “no aparece como un problema social, resultado de decisiones políticas de los gobernantes o de la escasa educación de los protagonistas, sino de algo trascendente, derivado de decisiones supremas e inapelables”, explica Julia Tuñón, autora que encuentra los mismos discursos sobre el dinero como algo peligroso o la representación de la pobreza como una situación, en el fondo, halagadora, salvadora y que otorgaba dicha.²⁰

Esa interpretación positiva de la pobreza, muy vinculada a la aceptación resignada que sugería el catolicismo, promovía una idea de conformidad de los individuos en condiciones de vida precarias, como si preservar el estado de las cosas asegurara la estabilidad social. En este discurso el pobre no es pobre porque quiere, sino porque ese es el lugar en el mundo que le correspondía por condición divina o del destino;

¹⁷ *Amigos de la Pobreza*, n. 10, 8 de febrero de 1962, p. 1.

¹⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 10, 8 de febrero de 1962, p. 11.

¹⁹ Para ver el tema de la transmedialidad, véase Lars Elleström, *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*, s. l., Palgrave Macmillan, 2019.

²⁰ Julia Tuñón, “Arañando el escándalo...”, p. 111-119.

por ello, no se daba cabida a la exigencia de un cambio a ningún tipo de autoridad o institución. Lo único que queda a estos personajes es disfrutar de la vida, desvinculándose de las ambiciones materiales bajo la premisa de que a cambio de ello serían acreedores a experimentar la verdadera felicidad, que en esta idea católica, pero especialmente franciscana, sería el paraíso.

Carita, el pequeño héroe de esta historia, es capaz de superar las adversidades que le impone una vida de privaciones; tiene una capacidad de sacrificio comparable a la de cualquier santo.²¹ La pobreza ayuda a contextualizar al personaje en un lugar protagónico, no sólo como un personaje principal, sino como un sujeto con capacidad para resolver problemas, tomar decisiones, e incluso intentar modificar el curso de acontecimientos medianamente previsibles. Carita, también, tiene la posibilidad de encargarse de los adultos que lo rodean.²²

El personaje de Carita abreva no sólo de una larga historia de protagonistas infantiles en la literatura sino también, y de manera importante, de un conjunto de personajes que nutrían los masivos melodramas filmicos de los que hasta entonces había gozado el público mexicano, como la inocente pero pícara Tucita, la dulce Chachita o el divertido Poncianito. A estas alturas, el cine había recuperado a los niños como agentes sociales, pero los había colocado en la pantalla para cubrir un “rol primordial del chivo expiatorio, del personaje sacrificado”, como explica Julia Tuñón.²³ En el melodrama, señala esta historiadora, “la función del niño es radicalizar el drama”, o como planteó François Truffaut, conmover al público, lo cual generalmente deriva en historias cursis.²⁴ Tuñón explica cómo en el cine “los niños hacen estallar las contradicciones de las tramas al radicalizar los problemas”, “obligan a reaccionar a los adultos”, son “objetos de la disputa” o “detonadores

²¹ *Idem.*, p. 111.

²² Susana Sosenski, “Representaciones filmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo XX”, en *Los trabajadores de la ciudad de México*, edición de Carlos Illades y Mario Barbosa, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2013, p. 239.

²³ Julia Tuñón, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano”, *Los niños: su imagen en la historia*, coordinación de María Eugenia Sánchez Calleja y Delia Salazar Anaya, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006 (Colección Científica), p. 138.

²⁴ Julia Tuñón, “La imagen de los niños...”, p. 138.

de la virtud paterna”, además de que muchas veces aparecen como sostenedores de padres débiles o incompetentes para cumplir su función social.²⁵ En ese sentido, los niños eran presentados como seres inocentes y puros, lo que los colocaba en un estatus de superioridad moral frente a los adultos.

Carita, un niño que ronda los diez años, y cuya edad parece no aumentar en la historia (no se celebra nunca un cumpleaños de este pequeño papelerero), cuenta con la libertad suficiente para conocer al dedillo los más recónditos lugares de la gran metrópoli. El chico habita en una pequeña accesoria en una vecindad con su amigo Benito Amor, y tiene claro que para vivir debe trabajar. Este niño, como los personajes del cine mexicano de la época, es bondadoso, inocente y dispuesto siempre a sacrificarse por los demás. El pequeño renuncia de forma voluntaria a las satisfacciones materiales, vive una vida sencilla, trabaja para sobrevivir y no necesita más que eso, pues así es feliz, además tiene una relación de amistad verdadera con un animal, a quien cuida, procura y trata como su igual. Resuelve con ingenio todo tipo de situaciones difíciles. Los escritores muestran cómo no importa la edad para ostentar los valores patriarcales: la valentía y la fortaleza de los verdaderos machos. Benito es su educador sentimental. Por eso lo reprende con un grito: “¡no te pongas sentimental como cualquier marica!”²⁶ Carita aprende rápido, cuando un niño al que ha salvado le da un beso de agradecimiento nuestro personaje dice: “yo sentí muy chistoso que me besara otro hombre; pero me aguanté como los meros machos”.²⁷ Este tipo de discursos patriarcales y machistas, son reiterados por el personaje infantil. Por ejemplo, a pesar de su pobreza, Carita le da todo su dinero a una niña que acaba de quedar huérfana, y le dice: “soy muy fuerte y muy macho para seguir trabajando duro y volver a juntar mis ahorros”.²⁸ Esta idea de pequeño hombre protector de damas indefensas aparece repetidamente. Carita, por ejemplo, también sigue a una niña que camina sola por la noche “para ver que no le pase nada”.²⁹ Esa especie de príncipe

²⁵ *Idem*, p. 138-139.

²⁶ *Amigos de la Pobreza*, n. 7, 8 de febrero de 1962, p. 30.

²⁷ *Amigos de la Pobreza*, n. 10, 8 de febrero de 1962, p. 19.

²⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 3, 14 de diciembre de 1961, p. 7.

²⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 5, 28 de diciembre de 1961, p. 4.



rescatador de princesas, que defiende a niñas indefensas, es una constante en la fotonovela.³⁰

Como el anterior, hay varios ejemplos de una narrativa que subraya cómo la masculinidad debe construirse y reafirmarse desde tierna edad a través del machismo. “Yo nunca había visto un entierro”, dice en una ocasión Carita, “y todo nos pareció tan triste que, a pesar de ser muy machos, no pudimos evitar que se nos escaparan las lágrimas”.³¹

Este pequeño macho en construcción es el héroe de la historia. El crítico literario Fanuel Hanán Díaz propone que los

[...] personajes clásicos de la literatura infantil y juvenil [...] representan héroes, generalmente niños o adolescentes desposeídos, huérfanos o abandonados, que cumplen con el rito heroico de emprender un viaje, vivir una aventura y obtener una riqueza o realizar una hazaña. Desde ese punto de vista, el héroe infantil establece un mecanismo de identificación con el lector, quien deberá descubrir sus propias fortalezas y enfrentar sus propios miedos a través de esos personajes.³²

Joseph Campbell, en su análisis sobre el mito del héroe, resalta que el héroe “inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales; se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; el héroe regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos”.³³ Ese es Carita. Pero es un héroe sin historia, que no le teme a nada, que no muestra debilidad y que siempre supera su adversidad. Su vida parece ser una concatenación de acontecimientos sorprendentes, de problemas a resolver y de aventuras de persecución, salvamiento de doncellas, captura de criminales y otros personajes malvados. Una vez logradas las hazañas, Carita logra conseguirle familia a pequeñas huérfanas, rescatar a niñas secuestradas por robachicos, atrapar a delincuentes, salvar a mujeres golpeadas, ayudar a niños maltratados, incluso resolver problemas

³⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 181, 12 de mayo de 1965, p. 3.

³¹ *Amigos de la Pobreza*, n. 3, 14 de diciembre de 1961, p. 18.

³² Fanuel Hanán Díaz, “El héroe, el viaje y la sombra en la literatura infantil y juvenil”, Fundación Cuatro Gatos, https://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_06.pdf (consulta: 31 de marzo de 2019).

³³ Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 53-56.

laborales. En todo caso, si la mayor parte de los problemas se resuelve, otros no, porque esto sirve para mostrar “las dificultades del oficio del héroe”, ya que el héroe siempre regresa para vivir la vida con más sentido.³⁴ Es esa figura heroica de Carita la que atrae a sus lectores y los identifica con él. Su independencia, su capacidad para meterse en innumerables problemas y salir adelante, su sentido sacrificial y además su autonomía e independencia lo hacen un personaje valiente, que nunca tiene miedo y, por lo tanto, admirable.

En *El héroe de mil caras*, Joseph Campbell habla de cómo la criatura heroica, siempre sujeta a las fuerzas del destino, debe enfrentar momentos de extremo peligro, de desgracias, de luchas contra lo desconocido, situaciones de las que aprende lecciones y adquiere o subraya sus fortalezas porque, dentro de la estructura mítica, el héroe requiere una extraordinaria capacidad para enfrentarse y sobrevivir a tal experiencia. “Las infancias abundan en anécdotas de fuerza, habilidad y sabiduría precoces.”³⁵ Fanuel Hanán Díaz indica que “el esquema del héroe, vinculado a la figura de un mentor que lo introduce al mundo adulto, tiene una base ancestral”.³⁶ En el caso de esta fotovelocidad, Benito Amor es esa figura paternal que guía al niño para que sea un ciudadano de bien y un hombre fuerte, digno, varonil... y un potencial macho. Benito reprende a Carita cuando lo ve juntarse con el Chiras, un periodiquero que también tenía el hábito de robar carteras.³⁷ En otras ocasiones lo anima a superarse y a tener dignidad para salir adelante, como por ejemplo cuando Carita entra por primera vez a la escuela. Gracias a las palabras de Benito se convence de terminar todo el curso y dar su mejor esfuerzo.³⁸ Benito se considera “padre y hermano mayor” de Carita.³⁹ Carita lo ve, en cambio, en los dos papeles masculino y femenino tradicionales, es decir, como su “papá y mi mamá, al mismo tiempo”.⁴⁰

³⁴ *Idem.*

³⁵ *Idem.*

³⁶ Hanán Díaz, “El héroe, el viaje y la sombra...”.

³⁷ *Amigos de la Pobreza*, n. 53, 6 de diciembre de 1962.

³⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 47, 25 de octubre de 1962.

³⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 21.

⁴⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 7, 18 de enero de 1962, p. 32.

No es fortuito que los creadores de la revista hayan elegido la figura de un niño voceador para el personaje principal de la fotonovela. Los papeleros representaron el grupo más amplio de trabajadores infantiles desde finales del siglo XIX⁴¹ y, como estudió Alberto del Castillo, eran una de las figuras infantiles que tenían gran presencia en el imaginario visual gracias a los reportajes fotográficos de la prensa porfiriana en el temprano siglo XX:⁴² “la imagen fotográfica, como ninguna otra expresión plástica o visual, [contribuyó] a la difusión de la figura del voceador como un personaje cercano y entrañable para la urbe, toda vez que en ningún otro caso de infantes ligados al mundo del trabajo la prensa había construido un despliegue de imágenes parecido”.⁴³

Este tipo de representaciones continuó hasta la época que nos ocupa y servían tanto para promocionar a determinados periódicos como para ensalzar la figura de niños que en algún sentido eran “emprendedores de sí”, agentes de su propia emancipación, pues ser voceador implicaba una serie de habilidades laborales, creatividad para vocear los titulares, estrategias para identificar los lugares de la ciudad en donde podían vender más periódicos y revistas, estimación sobre la cantidad de periódicos que debían pedir en el expendio y la cantidad que podían vender en el día, lo cual determinaba la inversión que debían hacer diariamente, entre otras competencias.⁴⁴ Los empresarios de la prensa crearon una opinión favorable de quienes tanto dependían; “esta simpatía respondía a que los periódicos circulaban y se vendían, en gran parte, gracias a los niños. En la defensa del voceador la prensa se reconciliaba con el trabajo infantil callejero”.⁴⁵ Los voceadores, decía Carlos Monsiváis, fueron “por mucho tiempo los representantes

⁴¹ Fausta Gantús y Florencia Gutiérrez, “Los pequeños voceadores. Prácticas laborales, censura y representaciones a finales del siglo XIX”, en *Los trabajadores de la ciudad de México, 1860-1950. Textos en homenaje a Clara E. Lida*, coordinación de Carlos Illades y Mario Barbosa, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2013, p. 11.

⁴² Alberto del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México, 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2006, p. 126-127.

⁴³ Del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes...*, p. 227-228.

⁴⁴ Susana Sosenski, *Niños en acción. El trabajo infantil en la ciudad de México (1920-1934)*, México, El Colegio de México, 2010, p. 181.

⁴⁵ Sosenski, *Niños en acción...*, p. 192-193.

de la difusión masiva de la información, el eslabón que une a los medios con la sociedad”.⁴⁶

La fotonovela abrevó de todas esas representaciones fotográficas que circulaban y que retrataban a los niños trabajadores de la prensa, pero también de una figura estereotípica construida por el cine, en donde el papelerero era “un niño prácticamente abandonado pero tierno, puro, noble y bondadoso que va por la ciudad de pantalón de mezclilla”.⁴⁷ Desde 1928 se filmó *El secreto de la abuela*, un melodrama producido por Cándida Beltrán Rendón y con fotografía de Jorge Stahl. Era la historia de *La Mosquita*, una infeliz huérfana que se ganaba la vida vendiendo periódicos. La niña debía velar por el bienestar de su abuela ciega. Antes, la misma directora había filmado *El hijo de la loca*, en donde aparecía también un pequeño papelerero. A estas películas les siguieron varias más en las que los papeleros aparecían ya fuera como personajes secundarios, como en *Diablillos de arrabal* (1940) o *El camino de la vida* (1956) de Alfonso Corona Blake; ya como personajes principales, como en *El papelerito* (1950), también titulada *Los hijos del arroyo*, con Domingo Soler y Sara García, con guion y dirección de Agustín P. Delgado, y que buscaba dignificar a los pequeños trabajadores en la gran ciudad. En estas películas los niños aparecían como pequeños desamparados que vivían en el límite de la criminalidad callejera, o como figuras heroicas a las que se alababa por sus honestas formas para conseguirse el bien vivir.⁴⁸ Julia Tuñón rescata una entrevista a Luis Buñuel, en la que el director español relataba cómo, para complacer al público mexicano, se le había ocurrido “hacer un melodrama de lo peor, acerca de un papelerito: *Su huerfanito, jefe*. Nos divertíamos acumulando elementos, uno peor que otro, una serie de plagios, tomando de aquí y de allá”.⁴⁹

Carita era no sólo el protagonista en tanto personaje principal de la fotonovela, era también protagonista en el sentido que cobraba la

⁴⁶ José Luis Camacho, *Voces de la libertad*, México, Unión de Expendedores y Voceadores de los Periódicos de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, p. 18.

⁴⁷ Sosenski, *Niños en acción...*, p. 249-250.

⁴⁸ Sosenski, “Representaciones filmicas de la infancia...”, p. 233-259.

⁴⁹ Julia Tuñón, “La imagen de los niños...”, p. 138.

participación infantil en las historias narradas. En la fragilidad que suponía una vida en la pobreza, la falta de alimentos, la falta de escolarización, o los problemas de salud, el niño era capaz de superar los escenarios de adversidad y desigualdad para transformarse en un sujeto capaz de modificar el curso de su vida. Para ello valores como el sacrificio, la valentía o la masculinidad, se tornaban fundamentales. Sin embargo, el protagonismo infantil mostrado por la publicación era en realidad una celada, porque por un lado partía de la gran retórica hegemónica sobre la pobreza y la infancia que instrumentalizaba la capacidad de agencia de los sujetos y su protagonismo, para mostrar que dentro de la precariedad, los sujetos siempre podían encontrar una vida mejor gracias a “ellos mismos”.

Por otro lado, en esta publicación se planteaba que la moralidad era siempre más importante que la satisfacción de necesidades físicas, materiales o de servicios. No había cuestionamientos a la desigualdad social sino una reivindicación de ésta, porque daba oportunidad de que los sujetos, aún en las condiciones más desventajosas, aprendieran a autogobernarse. El niño Carita no recibirá ningún apoyo estatal porque eso no era tan importante como el esfuerzo individual. La clave no estaba en lo que pudiera o no ofrecer el gobierno mexicano, porque lo fundamental no era superar la condición de pobreza. La clave estaba en el autogobierno de los individuos, en el cuidado de sí, en el hecho de que los individuos podían ser protagonistas felices, y generalmente triunfantes en el contexto de privaciones que suponía formar parte de las clases populares en los gobiernos de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz.

Infancia y ciudad

Carita, Benito y Trapo eran una familia poco convencional que habitaba en el corazón de la ciudad de México, metrópoli en exponencial expansión que, en la década en la que acontece la fotonovela, era gobernada por Ernesto P. Uruchurtu. Este régimen se caracterizó por llevar a cabo campañas de embellecimiento urbano y moralización social, que buscaban dar una imagen de supuesta superioridad en términos de modernidad y calidad moral, tanto de la ciudad como de sus

habitantes.⁵⁰ Según Rachel Kram durante el régimen de Uruchurtu no sólo el gobierno debía comprometerse a emprender acciones que aseguraran el progreso de la ciudad, sino que los ciudadanos de la urbe tenían que comprender su responsabilidad en el mantenimiento del estado de bienestar social.⁵¹ En la historia, estos tres amigos de la pobreza viven en una pequeña habitación de vecindad en el Callejón del Sapo #15, interior 43,⁵² muy cerca del Mercado de San Juan, una zona que desde principios del siglo XX se había caracterizado por una alta afluencia de comercio popular.⁵³

Las vecindades, como en la que vivía Carita, eran el espacio habitacional característico de los sectores populares capitalinos que no disponían de los recursos económicos necesarios para poder adquirir o rentar una casa o un departamento. En este caso, los tres personajes de la historia compartían la misma accesoria que a veces aparece como un cuarto en el que hay dos camas y un espacio para cocinar, una mesa, un par de sillas y un baño; en otras es un espacio en el que Carita tiene su propia habitación. En todo caso, hay pocos muebles, y a las paredes se les ha caído el recubrimiento. En este tipo de espacios se desarrollaba la vida de muchas familias de escasos recursos en el periodo. De hecho entre 1940 y 1952, el promedio de habitantes por cuarto en ese tipo de viviendas era de 2.8 personas, aunque llegaba a haber grupos domésticos de hasta 11 integrantes que dormían, comían y se aseaban en una misma accesoria.⁵⁴ Dadas las condiciones de hacinamiento, falta de mantenimiento y salubridad en estos espacios habitacionales, las vecindades del centro de la ciudad eran vistas por las élites como un símbolo del retraso y de las malas costumbres de los sectores populares, en

⁵⁰ Rachel Kram Villarreal, *Gladiolas for the Children of Sánchez. Ernesto P. Uruchurtu's Mexico City, 1950-1968*, tesis para obtener el grado de doctora en Filosofía por la Universidad de Arizona, 2008, p. 231.

⁵¹ Kram Villarreal, *Gladiolas for the Children of Sánchez...*, p. 124.

⁵² *Amigos de la Pobreza*, n. 7, 18 de enero de 1962, p. 22.

⁵³ Mario Barbosa Cruz, "Rumbos de comercio en las calles. Fragmentación espacial en la ciudad de México a comienzos del siglo XX", *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona, Barcelona, 1 de agosto de 2006, v. X, n. 218 (84), <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-84.htm>.

⁵⁴ Moisés Quiroz, "Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940-1962", *Historia 2.0*, v. 3, n. 6, 2013, p. 35, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4793307>.

contraste con los ordenados multifamiliares que representaban la nueva forma de habitar la ciudad por las clases medias.⁵⁵ En ese sentido, si bien la vida de pobreza que llevaba Carita en la vecindad mostraba a los habitantes de estas unidades domésticas como gente pobre, pero honesta, digna y trabajadora, en algunos otros números también se representó como una forma de vida atrasada, tendiente a la criminalidad y al vicio, destinada al exilio del mundo urbano moderno del entorno deseable de las clases medias.

Los espacios de vivienda de los pobres capitalinos aparecen como la contraparte de los intentos modernizadores emprendidos por el gobierno. En el número 98 de la serie, la vecindad en la que viven Benito y Carita es derrumbada para la ampliación de una calle, ya que la ciudad de México necesitaba de cada vez más espacio para el parque automotriz. Y aunque en este número nuestros protagonistas tratan de evitar que los desalojen, terminan por aceptar su destino y se trasladan a otra vecindad, cuya locación no se menciona. Que en este número haya aparecido el tema de la movilización de los sectores populares en la capital no es casualidad, pues en los años sesenta eran bastante comunes los desplazamientos de asentamientos urbanos irregulares y desorganizados (como las vecindades) que daban paso a la ciudad moderna y controlada por la que pugnaba el jefe de gobierno del Distrito Federal y a la segregación de los sectores populares urbanos.⁵⁶

Por supuesto, el malestar ocasionado por las agresivas estrategias de reacomodamiento social y urbano era paliado por los medios oficialistas y en línea con el régimen gubernamental, que justificaban esas acciones excusándolas en el progreso y el cambio en términos positivos. En ese sentido, es necesario reconocer que, como advierte Daniel Chávez, este tipo de publicaciones masivas (en el que podemos incluir la fotonovela *Amigos de la Pobreza*) integraba temáticas y valores nacionalistas y era una fuente de adoctrinamiento. Por esa razón nuestros personajes terminaban por resignarse sin más a mudarse y a aceptar con optimismo el avance de la ciudad, aun a costa de ellos mismos.⁵⁷ La tendencia oficialista y la propaganda gubernamental en

⁵⁵ Quiroz, “Las vecindades en la ciudad de México...”, p. 39-40.

⁵⁶ Kram Villarreal, *Gladiolas for the Children of Sánchez...*, p. 126.

⁵⁷ Daniel Chávez, “La alta modernidad visual y la intermedialidad de la historia en México”, *Hispanic Research Journal*, v. 8, n. 2, p. 156, 162, <https://www.academia>.

las historietas y fotonovelas queda aún más clara; por ejemplo, en el número 23 de la serie, en donde Carita alaba las acciones de embellecimiento urbano del gobierno en turno, pues al verse obligado a esperar el regreso de un par de turistas norteamericanos dice: “mientras tanto iré a disfrutar de las hermosas fuentes con que el Lic. Uruchurtu ha adornado nuestra ciudad”.⁵⁸ Previamente, en el número 6, la apertura de una calle amenaza con el derrumbe de la lonchería donde trabaja Benito. Un periodista le explica: “¿no comprendes que si el jefe del departamento central ha ordenado que se amplíe esa calle es en beneficio del pueblo?”⁵⁹ Cuando Benito intenta detener las obras, el juez le explica: “Las obras que se llevan a cabo dentro de la ciudad son producto de un concienzudo estudio a fin de mejorar el aspecto de la metrópoli en beneficio de los ciudadanos. Usted recibió un aviso con toda anticipación”.⁶⁰ Benito acepta que “en ciertas ocasiones haya necesidad de llevar a cabo algunos sacrificios para mejorar a la mayoría”, y asume el nuevo trabajo que le ofrecen a cambio de su “chamba” como taquero: ser chofer de la línea de camiones Xochimilco-Chapultepec.

Carita, Benito y Trapo se encontraban en medio de una paradoja fotonovelerana en la que mientras se acentuaban ciertas cualidades morales de la gente de los barrios bajos de la ciudad y se reivindicaba su estilo de vida, simultáneamente estos habitantes pobres y desposeídos de la urbe eran exhibidos como gente fuera de lugar en el pretendido nuevo orden urbano clasemediero. Carita, en tanto niño ciudadano de escasos recursos, era representado como un pequeño beneficiario del milagro mexicano y la modernización de la ciudad y como el pobre al que había que desalojar y “reacomodar”, para que la nueva urbe siguiera su desarrollo. Parecía sólo un peón en la cultura de masas, utilizado de acuerdo con la ideología imperante en el momento.

edu/803888/La_alta_modernidad_visual_y_la_intermedialidad_de_la_historieta_en_M%C3%A9xico.

⁵⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 21, 10 de mayo de 1962, p. 5.

⁵⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 5.

⁶⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 18.

*Espacios para niños y espacios de los niños
en la ciudad moderna*

En la ciudad que retrata *Amigos de la Pobreza* es posible encontrar una gran variedad de representaciones de espacios físicos hechos específicamente para los niños como: parques, escuelas, correccionales de menores y centros de entretenimiento infantil; pero también espacios simbólicos creados para el disfrute de la niñez como celebraciones del día del niño, fiestas de cumpleaños y excursiones con los Boy Scouts.⁶¹ Todos estos lugares para chicos que aparecen en la fotonovela fueron referentes de la niñez capitalina que los pequeños lectores de la revista pudieron haber identificado como parte de su propia vida, pues como ha descrito Eileen Ford, durante el milagro mexicano estas actividades, espacios y experiencias exclusivas de los pequeños y centradas en su perspectiva infantil conformaron una “idea moderna de infancia” en la que todos los niños, sin importar su clase social, debían participar.⁶²

En contraste con todos los elementos provenientes del ideal de infancia normalizada, que colonizaron una buena parte de las producciones culturales mexicanas de mediados de siglo XX,⁶³ en la fotonovela que estudiamos también apareció otro tipo de espacios en los que participaba el protagonista y otros personajes infantiles, pero que no encajaban con los principios ideales de la infancia moderna capitalina. Al respecto, la historiadora Marta Gutman ha planteado la necesidad de estudiar los “inter-espacios de la sociedad adulta”, es decir, las estructuras y objetos no necesariamente hechos para los niños pero que éstos reclaman como parte de su cultura.⁶⁴ En esa

⁶¹ Eileen Ford, *Children of the Mexican Miracle: Childhood and Modernity in Mexico City, 1940-1968*, tesis para obtener el grado de doctora en Filosofía, Universidad de Illinois, 2008, p. 155-173. Véase *Amigos de la Pobreza*, n. 14, 8 de marzo de 1962, y *Amigos de la Pobreza*, n. 49, 8 de noviembre de 1962.

⁶² Eileen Ford, *Children of the Mexican Miracle...*, p. 126.

⁶³ No son raras las películas mexicanas en las que se observa a los niños ir a la escuela, visitar un parque, asistir a los Scouts, tener una fiesta de cumpleaños, como actividades normalizadas de la infancia. Algunos ejemplos son *Chabelo y Pepito contra los monstruos*, José Estrada, 1973, y *Corazón de niño*, Julio Bracho, 1962.

⁶⁴ Marta Gutman y Ning de Coninck Smith (eds.), *Designing Modern Childhoods, History, Space and the Material Culture of Children*, Piscataway (New Jersey), Rutgers University Press, 2008 (The Rutgers Series in Childhood Studies), p. 3.

misma línea Kim Rasmussen ha señalado la necesidad de diferenciar los *lugares infantiles* de los *lugares para niños*, pues los niños no sólo se relacionan en los espacios que los adultos han construido para ellos, sino también en “lugares informales” que ellos crean y que incluso pasan desapercibidos para los mayores, o que bien pueden ser considerados no apropiados para los pequeños. Es decir, los chicos también construyen lugares, a los que atribuyen significados a través del juego o del trabajo y que no necesariamente responden a las cualidades infantiles establecidas por los mayores.⁶⁵

Como hemos señalado, el protagonista de la serie era, por un lado, un pequeño niño de pelo castaño claro, risueño, noble, simpático, bastante parecido a los modelos ideales de infancia que se reproducían desde mediados del siglo XIX en la publicidad y el cine, que subrayaban la inocencia infantil, la subordinación de los niños y su felicidad,⁶⁶ pero por otro, Carita rompía estrepitosamente con la idea hegemónica de infancia en la que los pequeños figuraban como sujetos de protección y aislamiento en espacios privados como el hogar y la escuela.⁶⁷ En esta historia el protagonista era un trabajador callejero, un niño sin escolarización pero que sabía leer y que tenía gran independencia y autonomía, pues podía caminar solo por las calles de día o de noche para vender sus periódicos afuera de los salones Lux o Savoy en una época en la que las ciudades ya congregaban múltiples espacios y actores peligrosos para la infancia.

El pequeño voceador se movía entre las colonias más antiguas de la ciudad, como la Merced, San Juan, Doctores o Centro, obligado por su trabajo.⁶⁸ En la calle de Bucareli conseguía sus periódicos cada mañana y a medio día, y la historia dejaba ver que vendía el *Excélsior*, *El*

⁶⁵ Kim Rasmussen, “Places for Children, Children’s Places”, *Childhood*, v. 11, n. 2, 2004, p. 155-173.

⁶⁶ Del Castillo Troncoso, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez...*, p. 153.

⁶⁷ Véanse a los niños actores Pepito y Titina Romay en *Pepito y el monstruo* (Josefíto Rodríguez, 1957). Se pueden encontrar representaciones publicitarias de una infancia de inocencia, juego, dependencia y diversión al estilo de la infancia ideal del cine en Diana Correa, *Los niños en la publicidad de El Universal de 1940 a 1960*, tesis para obtener el grado de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019, p. 58-68, 75-86, 102-149.

⁶⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 4, 21 de diciembre de 1961; *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962; *Amigos de la Pobreza*, n. 16, 22 de marzo de 1962.

Charrito de Oro y la *Doctora Corazón* (estos dos últimos títulos también publicados por EDAR). La publicidad que aparece en esta fotonovela alude a las otras publicaciones de EDAR distribuidas por el personaje. “Doña María”, dice Carita en un número en el que se le ve haciendo fila a las cuatro de la mañana en Bucareli para conseguir los ejemplares que habrá de vender ese día, “auménteme dos ejemplares del *Charrito de Oro*, quince de *Tawa* y ocho atrasados de la *Doctora*; y le voy a quedar a deber ocho ochenta”.⁶⁹ En otro número, Carita aseguraba a Benito que “la *Doctora Corazón* sigue subiendo como pan caliente. ¡Si vieras cómo se vende!”⁷⁰ Mientras Carita vende revistas en un número, grita: ¡“La extra! ¡La extra! Ya salió su *Neutrón*”, otra fotonovela con personajes infantiles en la que “Iddar de la Parra (hermano de Manelick, que ya actuaba en *El Charrito de Oro*) [hacía] el papel de Neutroncito”.⁷¹ La endogamia de personajes en la editorial EDAR era tal que Alejandro Lete y Alfonso Aguirre fueron invitados a aparecer en las portadas de algunas fotonovelas de *Neutrón*, una estrategia publicitaria para enganchar a distintos públicos lectores.⁷²

En otros números es posible observar al pequeño rondar varias colonias céntricas repartiendo sus diarios desde la mañana hasta el anochecer, pasar por parques, monumentos, paradas de camión, el Zócalo, Polanco, la Alameda y Bellas Artes. En la colonia Doctores tenía una amiga a la que le vendía revistas; en una esquina de Eje Central se ubicaba para vender durante el día y encontrarse con otros de sus compañeros de oficio. En suma, su trabajo lo obligaba a recorrer las calles libremente, sin la compañía de un adulto, sin respetar las restricciones de movilidad y autonomía que desde distintos ámbitos buscaban limitar a los niños en el México de mediados del siglo xx.

En varios números de la revista se puede apreciar a Carita desenvolverse en la calle, crear sus propios rumbos o puntos de encuentro

⁶⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 1.

⁷⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 24.

⁷¹ Curiosidades sobre las fotonovelas, <http://elazotevenezolanoelblog.blogspot.com/2014/09/curiosidades-sobre-las-fotonovelas-de.html> (consulta: el 1 de abril del 2019).

⁷² Esto se hacía también con *El Charrito de Oro*; en su número 234 aparecía en la portada nada más y nada menos que *Neutrón*.

con base en criterios propios.⁷³ Para nuestro protagonista, las esquinas de grandes avenidas, los jardines de algún parque público, el arroyo vehicular, una casa abandonada e incluso la entrada de la imprenta aparecían como espacios que cobraban significado para él y sus amigos gracias a sus actividades económicas, de ocio y socialización.⁷⁴ Este recurso de cercanía entre el personaje infantil y la ciudad se utilizó también en la historieta de Memín Pinguín, en donde la calle se revelaba como un lugar donde “la camaradería se despliega con más fuerza. Un lugar en el que los pequeños apropian, juegan, conviven y riñen”.⁷⁵ En suma, el espacio público era un área en la que la niñez existía sin una vigilancia extrema, un lugar que, Thelma Camacho, Jesús Encino y Manuel González identificaron (en otras publicaciones gráficas masivas del periodo) como un espacio de libertad aunque conllevaba una dosis de violencia.⁷⁶

Esta fotonovela muestra que los riesgos que podían encontrar los niños en la calle eran múltiples: ladrones, secuestradores, malas influencias ejercidas por desconocidos, atropellamientos y abuso policial. Si en varios números la vía pública podía ser espacio de entretenimiento, tránsito y de trabajo, también era un área de encuentro con el peligro, un espacio no apto para los niños. En más de una ocasión es posible ver que la presencia de los pequeños en estos lugares, sin la supervisión de un adulto, es molesta e incómoda. Por ejemplo, en el número 7 de la serie, Carita invade las áreas verdes de un jardín público para poder jugar y corretear a su perro. Acto seguido, un policía le llama la atención por dañar el pasto, que supuestamente no debía ser pisado. A lo anterior Carita responde contrariado “¿no se supone que los parques son para que juguemos nosotros los niños?”. Sólo una parte de los parques estaba destinada a los juegos infantiles, el resto debía estar ahí para el deleite visual, fungir como un mero adorno, como lugar de paseo y esparcimiento de los adultos y en caso de que algún pequeño sobrepasara los límites del espacio para caminar o correr se le sancionaba.

⁷³ Barbosa, “Rumbos de comercio en las calles...”, s/p.

⁷⁴ Rassmusen, “Places for Children...”, p. 155-173.

⁷⁵ Camacho, Enciso y González, “La infancia en los medios...”, p. 157, https://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/libro/06_historieta.pdf.

⁷⁶ Camacho, Enciso y González, “La infancia en los medios...”, p. 158, https://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/libro/06_historieta.pdf.

Aquí el chico terminaba por aceptar la autoridad policial yéndose a otro sitio bajo la amenaza de ser llevado a la correccional si desobedecía a la autoridad.

En otro número se evidencia que los pequeños no debían cruzar solos las grandes avenidas porque claramente eran un riesgo para ellos; sin embargo, la necesidad de trabajar en las calles se sobreponía a ese principio. De hecho, las esquinas de las avenidas importantes eran centro de trabajo y reunión de los papeleros.⁷⁷ La posición de vulnerabilidad de los niños trabajadores se vinculaba con su grado de autonomía. A diferencia de los niños indígenas, campesinos y de las clases altas, los trabajadores infantiles eran capaces de enfrentarse y sobrevivir en la ciudad y el tráfico automotriz, y podían “torear” los coches e incluso viajar “de mosca”, situaciones peligrosas que formaban parte de sus actividades cotidianas (véanse las láminas 3 y 4).⁷⁸

La soledad de la noche acentuaba los peligros para el pequeño protagonista de la serie. En una de las revistas, Carita parece ser consciente de ello cuando una tarde se encuentra en el parque con Sonia, una amiga de su edad, para venderle unas estampas. Después de estar un rato ella platicando y jugando con Trapo, la niña se retira. Carita la ve alejarse por una calle solitaria mientras anochece y comienza a preocuparse por ella, así que decide seguirla de lejos para verificar que llegue bien a su casa (véase la lámina 5).⁷⁹

La propia Sonia parece asustarse un poco porque la calle ya estaba oscura, por lo que decide caminar más rápido para llegar a su casa. Al final la niña llega bien a su hogar; ella no se percata de que a lo largo de su trayecto un hombre la seguía de cerca y que, para su suerte, fue detenido por un par de ladrones que lo hicieron blanco de un atraco. La madre de la niña al verla llegar le dice “En este momento iba a ir por ti, ya es muy tarde”.⁸⁰ La calle, sobre todo de noche, era entendida como un espacio peligroso para los niños “de casa”, no así para el papelerero Carita quien, por asegurarse de cuidar a su amiga, es atrapado por un par de ladrones, de los que luego logra escapar sin mayor problema. Posteriormente, el papelerero regresa a su casa en el centro de la

⁷⁷ *Amigos de la Pobreza*, n. 49, 8 de noviembre de 1962.

⁷⁸ *Amigos de la Pobreza*, n. 104, 21 de noviembre de 1963; y n. 6, 4 de enero de 1962.

⁷⁹ *Amigos de la Pobreza*, n. 5, 28 de diciembre de 1961, p. 3.

⁸⁰ *Amigos de la Pobreza*, n. 5, 28 de diciembre de 1961, p. 8.

ciudad, solo, de noche, caminando en medio de las transitadas avenidas de la metrópoli.

Consideraciones finales

La fotonovela *Amigos de la Pobreza* se situó dentro de un corpus amplio de publicaciones masivas dirigidas a las familias mexicanas, adaptaban discursos melodramáticos, reforzaban papeles de género tradicionales, se valían de la estereotipación de los sectores populares y difundían iniciativas y políticas gubernamentales, a través de una narrativa que abrevaba de otros medios como el cine o las historietas y que utilizaba un lenguaje sencillo, tramas simplistas y desenlaces predecibles.

En esta fotonovela aparece la pobreza urbana, las dificultades de los sectores populares, así como el avance de la urbanización sobre los capitalinos. Las historias narradas a través del texto y de las imágenes invitan a interpretar la pobreza como un destino que no es necesario superar, que hay que aceptar no sólo con resignación sino con alegría. La caracterización de la pobreza infantil como una condición positiva, de la que emanan cualidades “deseables” como la valentía, la bondad, la inocencia y la autonomía muestran que de la pobreza se puede ser “amigo”, se puede vivir con ella, sin manifestar enojo o ansias de cambios sociales.

La publicación mostró de manera edulcorada las carencias de los niños en la ciudad de México sin tocar la responsabilidad gubernamental en relación con la protección de la infancia. El centro de la responsabilidad fue la capacidad de agencia de los niños para resolver sus problemas. En *Amigos de la Pobreza* los niños son mostrados como sujetos capaces de ser “emprendedores de sí”, de superar las adversidades sin necesidad de ayuda de agentes estatales, ni policías, ni maestros, ni autoridades.

Esa desvinculación entre Estado e infancia aparece también en las geografías infantiles que se ve construir a los niños en esta historia. Nos referimos tanto a los espacios privados, como la vecindad —que en el periodo de la publicación era vista como un símbolo de atraso urbano que debía desaparecer—, así como a los espacios públicos: los parques, las grandes avenidas, las plazas y monumentos históricos; todos aquellos lugares “peligrosos” para los niños de clase media y alta, pero no para los pequeños trabajadores, huérfanos o pobres que poblaban las



calles y que en ellas creaban sus espacios de reunión juego y trabajo. Todo esto muestra cómo existían distintas concepciones de infancia que se vinculaban directamente con la clase social.

El uso del melodrama no fue privativo del cine de la época de oro sino un discurso transmedial, es decir, que atravesó diversas materialidades: radio, cine, historietas, fotonovelas. El melodrama permitía reforzar estereotipos, no sólo respecto de determinados personajes urbanos, como los niños, sino también respecto de ciertas condiciones de vida, como la pobreza. Las fotonovelas permiten acercarse a esas formas de divulgación masiva de ideas, valores y estructuras de sentimientos, dirigidas a públicos amplios, niños, mujeres y hombres, y acercarse a las formas de vida que se dieron en la capital mexicana en los años sesenta.

FUENTES CONSULTADAS

Amigos de la Pobreza, Editorial Argumentos, México, 1961-1965.

Lassie Come Home, cartel, Fred M. Wilcox, 1943.

“Reglamento de los artículos 4o. y 6o., fracción VII de la Ley Orgánica de la Educación Pública sobre publicaciones y revistas ilustradas en lo tocante a la cultura y la educación”, *Diario Oficial de la Federación*, México, 12 de junio de 1961, p. 4.

Domingos Alegres presenta Lassie, Novaro/Sea, México, 1954.

“Mi vida es divertida. Manelik de la Parra Vargas”, *El Universal*, Querétaro, 21 de julio de 2015, <http://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/21-07-2015/mi-vida-es-divertida-manelik-de-la-parra-vargas>.

Curiosidades sobre las fotonovelas, <http://elazotevenezolanoelblog.blogspot.com/2014/09/curiosidades-sobre-las-fotonovelas-de.html> (consulta: 1 de abril del 2019).

Bibliografía

BARBOSA, Mario, “Rumbos de comercio en las calles. Fragmentación espacial en la ciudad de México a comienzos del siglo XX”, *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, Universidad de Barcelona,

- Barcelona, v. X, n. 218 (84), 1 de agosto de 2006, <http://www.ub.es/geocrit/sn/sn-218-84.htm> [ISSN: 1138-9788].
- BARTRA, Armando, “Photographic Narrative in Mexican Press”, *Luna Córnea*, n. 18, 2013, p. 197, https://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_18/169.
- Base de datos del Seminario de Genealogía Mexicana, <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es>.
- BROWN, Marilyn, “Images of Childhood”, en Paula Fass (ed.), *Encyclopedia of Children and Childhood in History and Society*, Nueva York, McMillan Reference, 2004.
- CAMACHO, José Luis, *Voces de la libertad*, México, Unión de Expendedores y Voceadores de los periódicos de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- CAMACHO, Thelma, Jesús Enciso y Manuel González, “La infancia en los medios de comunicación de masas. La historieta y el cine”, en *La infancia: avances y desafíos. Un acercamiento desde las ciencias sociales*, edición de Edmundo Hernández Hernández, coordinación de Manuel Alberto Morales Damián, Pachuca, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, 2014, p. 143-168, https://www.uaeh.edu.mx/campus/icshu/libro/06_historieta.pdf.
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- CASTILLO TRONCOSO, Alberto del, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la ciudad de México (1880-1920)*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2006.
- CHÁVEZ, Daniel, “La alta modernidad visual y la intermedialidad de la historieta en México”, *Hispanic Research Journal*, v. 8, n. 2, 2007, p. 155-169, https://www.academia.edu/803888/La_alta_modernidad_visual_y_la_intermedialidad_de_la_historieta_en_M%C3%A9xico.
- , “Cuando el Estado habla en cómic. Historieta e historiografía en México”, *Quaderns de Filologia, Estudis de Comunicació*, v. 111, 2008, p. 41-47, https://www.academia.edu/803889/Cuando_el_Estado_habla_en_c%C3%B3mic_historieta_e_historiograf%C3%ADa_en_M%C3%A9xico.



- CORREA, Diana, *La infancia en la publicidad de El Universal de 1940 a 1960*, tesis para obtener el grado de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.
- CURIEL, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 2001.
- ELLESTRÖM, Lars, *Transmedial Narration. Narratives and Stories in Different Media*, s. 1., Palgrave Macmillan, 2019.
- FORD, Eileen, "Childhood and Modernity in Mexico City. Print Media and State Power During the Mexican Miracle", *Journal of History of Childhood and Youth*, v. 9, n. 1, 2016, p. 118-139, <https://muse.jhu.edu/article/611009/pdf>.
- _____, *Children of the Mexican Miracle. Childhood and Modernity in Mexico City, 1940-1968*, tesis para obtener el grado de doctorado en Filosofía, Universidad de Illinois, 2008.
- GANTÚS, Fausta, y Florencia Gutiérrez, "Los pequeños voceadores. Prácticas laborales, censura y representaciones a finales del siglo XIX", en Carlos Illades y Mario Barbosa (coords.), *Los trabajadores de la ciudad de México, 1860-1950. Textos en homenaje a Clara E. Lida*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos/Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2013, p. 81-116.
- GOLDRUP, Tom, *Growing Up on the Set. Interviews with 39 Former Child Across Classic Film and Television*, Jefferson (North Carolina), Mac Farland and Company, 2002.
- GUTMAN, Marta, y Ning de Coninck Smith (eds.), *Designing Modern Childhoods. History, Space and the Material Culture of Children*, Piscataway (New Jersey), Rutgers University Press, 2008 (The Rutgers Series in Childhood Studies).
- HANÁN DÍAZ, Fanuel "El héroe, el viaje y la sombra en la literatura infantil y juvenil", Fundación Cuatro Gatos, https://www.cuatrogatos.org/docs/articulos/articulos_06.pdf (consulta: 31 de marzo de 2019).
- KRAM VILLARREAL, Rachel, *Gladiolas for the Children of Sánchez. Ernesto P. Uruchurtu's Mexico City. 1950-1968*, tesis para obtener el grado de doctorado en Filosofía, Universidad de Arizona, 2008.
- OCAMPO, Aurora, *Diccionario de escritores mexicanos. Desde las generaciones del Ateneo y novelistas de la Revolución hasta nuestros días*, México, Universi-

- dad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, Centro de Estudios Literarios, 1988, v. 9.
- QUIROZ, Moisés, “Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940-1962”, *Historia 2.0*, v. 3, n. 6, 2013, p. 27-43, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4793307>.
- RASSMUSEN, Kim, “Places for Children, Children’s Places”, *Childhood*, v. 11, n. 2, 2004, p. 155-173.
- SZÉKELY, Miguel, “Pobreza y desigualdad en México entre 1950 y 2004”, *El Trimestre Económico*, v. LXXII, n. 288 (4), 2005, p. 913-931.
- SOSENSKI, Susana, “Representaciones filmicas de la infancia trabajadora a mediados del siglo XX”, en Carlos Illades y Mario Barbosa (eds.), *Los trabajadores de la ciudad de México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, 2013, p. 233-259, <https://www.aacademica.org/susana.sosenski/17.pdf>.
- , “Infancia y violencia: los robachicos en las historietas para adultos en México (1945-1950)”, *Humanidades. Revista de la Universidad de Montevideo*, n. 4, 2018, p. 103-128, <http://revistas.um.edu.uy/index.php/revistahumanidades/article/view/230/268>.
- , *Niños en acción. El trabajo infantil en la ciudad de México (1920-1934)*, México, El Colegio de México, 2010.
- TUÑÓN, Julia, “La imagen de los niños en el cine clásico mexicano”, en María Eugenia Sánchez Calleja y Delia Salazar Anaya (coords.), *Los niños. Su imagen en la historia*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006, p. 135-148.
- , “Arañando el escándalo. La representación de la pobreza en el cine clásico mexicano. *Nosotros los pobres, Ustedes los ricos y Pepe el Toro vs. Los olvidados*”, *Historias*, n. 82, 2012, p. 103-120, https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/Historias_82_103-120.pdf.
- , y Tal Tzvi, “La infancia en las pantallas filmicas latinoamericanas”, en Pablo Rodríguez y Emma Maneralli (coords.), *Historia de la infancia en América Latina*, Bogotá, Universidad del Externado, 2007, p. 649-668.



Lámina 1. *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 23

DE MEXICO

"LA INTERVENCION FRANCESA"

LAMINA No. 8

A la muerte del General Ignacio Zaragoza, el General González Ortega se había fortificado en Puebla. Marchó sobre ella el General francés Forey, sitiándola durante 62 días. Ante la falta de víveres y municiones, tuvo que rendirse Puebla, después de clavar los cañones e inutilizar parque y armas, y sin capitular ni pedir garantías de ningún género.

(Texto histórico en el album).



y su revista de éxito

AMIGOS
DE LA POBREZA

OBSEQUIAN A USTED EL PRESENTE CROMO, REALIZADO POR EL EXTRAORDINARIO ILUSTRADOR LUIS REY, PARA QUE FORME SU CUADERNO DE HISTORIA, "LA INTERVENCION FRANCESA EN MEXICO".



LAMINA No. 8

RECORTE CUIDADOSAMENTE, POR LAS LINEAS PUNTEADAS, PROXIMAMENTE EDAR PONDRÁ AL ALCANCE DE USTED, UN ALBUM PARA QUE PEGUE LAS LÁMINAS EN SUS SITIOS CORRESPONDIENTES, EN DONDE ENCONTRARA LAS EXPLICACIONES DOCUMENTADAS Y CUIDADAS DEL PROFESOR RAÚL BLADINIERES.

EN ESTA FORMA, PODRÁ TENER AL ALCANCE DE LA MANO, UN VERDADERO LIBRO DE HISTORIA, CON 32 LÁMINAS A TODO COLOR, QUE EDAR OFRECE A SU PÚBLICO, COMO UNA APORTACION MAS A LA CULTURA Y SOLAZ DE SUS MILES DE LECTORES.

NO DEJE ESCAPAR NINGUN CROMO, PUES VAN NUMERADOS.

Lámina 2. Contraportada. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 28, 7 de junio de 1962



Lámina 3. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 10

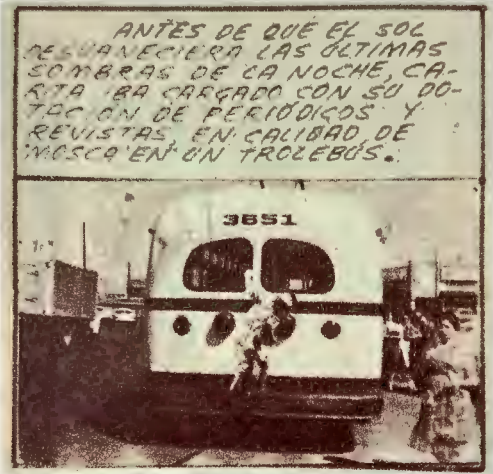


Lámina 4. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 6, 4 de enero de 1962, p. 2



Lámina 5. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 5, 28 de diciembre de 1961, p. 3

2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html



Roberto Martínez González

“México inexplicable. Imaginarios mediáticos y principios morales en una fotonovela de terror de inicios de la década de 1970”

p. 99-136

Melodramas de papel
Historias de la fotonovela en México

Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetina (coordinación)

Ciudad de México

Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

2021

404 p.

Figuras

(Serie Historia Moderna y Contemporánea 75)

ISBN 978-607-30-4360-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 9 de diciembre de 2022

Disponible en:

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html

D. R. © 2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas. Se autoriza la reproducción sin fines lucrativos, siempre y cuando no se mutile o altere; se debe citar la fuente completa y su dirección electrónica. De otra forma, se requiere permiso previo por escrito de la institución. Dirección: Circuito Mtro. Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Coyoacán, 04510. Ciudad de México



MÉXICO INEXPLICABLE
IMAGINARIOS MEDIÁTICOS Y PRINCIPIOS MORALES
EN UNA FOTONOVELA DE TERROR DE INICIOS
DE LA DÉCADA DE 1970

ROBERTO MARTÍNEZ GONZÁLEZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

Si bien los orígenes de los estudios de la fotonovela mexicana se remontan ya a poco más de cuatro décadas, vale decir que el género del horror y el misterio ha sido muy poco abordado.¹ Y es que, aun cuando en otras latitudes se tratara de una temática recurrente —en la que destacan *Killing*, de Italia, *Embeleso Gótica*, de España, y *Foto Misterio*, de Argentina—, esta clase de publicaciones no parece haber sido particularmente popular en nuestro país. Monstruos y muertos vivientes aparecen esporádicamente en múltiples títulos, como en las revistas de luchadores o incluso en la pornografía;² pero, al parecer, fueron muy pocas las series exclusivamente dedicadas a esta clase de tópicos.

Es atendiendo a ese vacío que, en el presente capítulo, abordaremos una de la pocas revistas que estuvieron consagradas al terror y suspense; ésta es *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, una publicación cuyo

¹ Entre los cuales podemos citar a Fernando Curiel, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1978; David William Foster, “Verdad y ficción en una fotonovela mexicana. La duplicidad genera el texto”, *Confluencia*, v. 2, n. 1, 1986, p. 50-59; Nancy Verónica Barón Escudero, *La fotonovela en la ciudad de México, una historia rosa*, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1994.

² José G. Cruz, *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, n. 592, 1971; René Éclair (dir.), “El extraño caso erótico del doctor Jekyll y mister Hyde”, *Mr. Magazine*, Ediciones Latinoamericanas, México, n. 19, 1984, p. 7-14.

origen y desaparición se ubican en la década de 1970.³ Difícilmente podríamos establecer si esta fotonovela tuvo o no tantos lectores como las dedicadas a otras clases de narrativas; los seis años que se mantuvo y los cerca de 300 números que se imprimieron muestran, sin embargo, que, cuando menos, tuvo un éxito relativo. Nos preguntamos, entonces, qué función hubo de tener esta temática inusual.

Esto, a nuestro parecer, pudiera resolverse si se logra establecer el sentido general de los tipos de mensajes que a través de ella se difundían. Para ello, en lugar de centrarnos en su carácter puramente narrativo, nos enfocaremos en aquellos significados que sólo se tornan perceptibles a través de una segunda lectura, una lectura en la que, por asociación, se devela aquello a lo que sólo se alude o se expresa implícitamente —esto es lo que solemos denominar “la dimensión mítica del relato”—.⁴ Nuestra perspectiva es la de la antropología histórica; es decir, el estudio de un fenómeno humano a través del tiempo recurriendo a las herramientas metodológicas que nos brinda la ciencia de la cultura.

³ El terror tampoco parece haber sido un tema particularmente frecuente en el cine y la televisión del tiempo en el que florecieron las novelas. Entre las cintas más conocidas de este periodo se encuentran *El miedo no anda en burro*, con la India María (Fernando Cortés, dir., México, Diana Films, 1976); *Doña Macabra* (Roberto Gavaldón (dir.), México, Estudios Churubusco Azteca, 1971), y los múltiples filmes de El Santo en los que se enfrenta a diversos monstruos (Federico Curiel (dir.), *El Santo contra las momias de Guanajuato*, México, Películas Latinoamericanas, 1970; *Santo en la venganza de las mujeres vampiro*, México, Películas Latinoamericanas, 1970).

⁴ Para Roland Barthes, “el mito es un sistema particular por cuanto se edifica a partir de una cadena semiológica que existe previamente: es un sistema semiológico segundo. Lo que constituye el signo (es decir el total asociativo de un concepto y de una imagen) en el primer sistema se vuelve simple significante en el segundo [...]. Existen en el mito dos sistemas semiológicos de los cuales uno está descajado respecto al otro: un sistema lingüístico, la lengua (o los modos de representación que le son asimilados), que llamaré lenguaje objeto, porque es el lenguaje del que el mito se toma para construir su propio sistema; y el mito mismo, que llamaré metalenguaje porque es una segunda lengua en la cual se habla de la primera”. *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1999, p. 111-112. Según Iuri Lotman, para que un mensaje pueda ser definido como texto es necesario que esté codificado, como mínimo, dos veces. Esto significa, en el caso del mito, que el texto puede ser leído tanto por las palabras o signos que lo expresan como por aquello que representa en su conjunto, como elemento de una determinada visión del mundo. “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en Desiderio Navarro (ed.), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Fronesis, 1996, p. 79.

Comenzaremos analizando las clases de información que la publicación proporciona sobre sí misma; los textos periféricos a la narración principal nos revelarán el paradigma discursivo en el que se ubica. El objetivo, en un segundo momento, será establecer los principios lógicos que rigen el universo descrito por nuestra publicación; a partir de una muestra de 20 números, se buscará, así, definir las causas y los efectos de los eventos ocurridos en las historias para reconocer constantes y explicitar aquello que funge como “leyes”. Y, luego, ubicando estos principios en la posición del emisor, procuraremos determinar qué clase de respuestas se esperaba obtener de los lectores. La conclusión a la que llegamos es que *Lo Inexplicable* hubo de fungir como una suerte de mecanismo de control social en el que, a través de la invención de ejemplos de sanciones posibles, se buscaba advertir a los lectores sobre lo que podría ocurrir en caso de incurrir en una transgresión.

La realidad de lo inexplicable

Lo Inexplicable fue una publicación semanal, vendida todos los martes, cuyo origen se sitúa en 1972 y cuya desaparición hubo de ocurrir hacia 1978. Para comprender mejor el funcionamiento de nuestra publicación se optó por interrogar a quienes participaron en su realización. No fue posible, sin embargo, localizar a sus editores, fotógrafos o dibujantes; tan sólo se logró entrar en contacto con dos de sus actrices, Gloria Mayo y Rosita Bouchot. Ambas señalaron en sus respectivas entrevistas, el 2 de agosto de 2019, que, aun cuando hubieran figurado en múltiples números de *Lo Inexplicable*, nunca tuvieron contacto con sus editores o escritores; ya que sus únicos vínculos con la publicación siempre se establecieron por intermedio de los fotógrafos.

Sabemos, no obstante, que su principal guionista, Gregorio Navarro también tuvo participación en la fotonovela *Fiesta* y el cómic *Sensacional de Policía*.⁵ Desde su primer número, nos damos cuenta del amplio presupuesto con el que se debió contar; pues, además de distribuirse en provincia y el extranjero, tenía entre sus modelos a personajes tan cono-

⁵ Gregorio Navarro, “Extraños robos”, *Sensacional de Policía*, Ejea, México, n. 51, 1979; “Amores de un agente especial”, *Novedades, Fiesta*, México, n. 558, 1985.

cidos como Gloria Mayo, Rosita Bouchot, Wanda Seux, Ana Luisa Peluffo y Otto Sirgo. Su costo, pese a ello, se mantuvo relativamente bajo, dos pesos cuando el salario mínimo diario alcanzaba los treinta y ocho;⁶ ello, por supuesto, muestra que, aun cuando éstos no fueran sus únicos lectores, nuestra revista sí hubo de pretender estar al alcance de los menos favorecidos. Dicho de otro modo, lo que sugieren tales datos es que se trató de una publicación realizada por personajes dotados de amplios recursos económicos y de importantes relaciones al interior del medio del espectáculo que pretendían difundir cierto mensaje en las clases populares.

En sus inicios, la revista era producida por la Editorial Ramha, en la ciudad de México, pero para 1973 cambió de sello a Producciones HM, de Ciudad Satélite. Con ello se modificó el equipo de trabajo y, más importante aún, se transformaron el título y el formato; *Lo Inexplicable* devino, así, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*.⁷ Se suprimieron también todas las secciones que no pertenecían propiamente a la fotonovela —historietas gráficas, relatos anecdóticos de terror, predicciones zodiacales y consejos amorosos; se redujo, así, el número de páginas de cincuenta a treinta y dos.

Las portadas suelen anunciar a los protagonistas principales, los únicos a los que siempre se da crédito, mostrando generalmente una fotografía de pareja y otra de las modelos femeninas en situaciones que aluden al contenido de las narraciones (véase la figura 1). En las contraportadas, por el contrario, sólo suele figurar uno de los estelares y en entornos que no remiten a los personajes sino a sus personalidades reales; se revela, de este modo, a Juan Miranda como fisicoculturista, a Octavio como cantautor y a María Cardinal como “estrella” (véase la figura 2). El espacio entre los dos extremos implica, entonces, una suerte de recorrido en el que, a semejanza de una puesta en escena, el sujeto transita de la entrada al personaje a la salida del mismo —como si se pusiera una máscara al inicio y se la quitara al final.

⁶ Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, *Salarios mínimos*, México, Secretaría del Trabajo y Previsión Social, 2015, http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf (consulta: el 25 de junio de 2019).

⁷ En el equipo adquirieron un papel central su fundador Alfredo Hernández A., también conocido como Alex Condor, y Jaime Hernández M., que originalmente se ocupara del arte y luego fungiera como director general.



Figura 1. Portada. Fuente: *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 227, 1977



Figura 2. Contraportada. Fuente: *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, n. 224, 1977

Cuando no presentan fotografías de los modelos o anuncios publicitarios de otras publicaciones, las cuartas de forros exhiben textos ligados a la promoción de valores cívico-nacionalistas o escritos cómicos vinculados con la vida cotidiana; lo mismo sucede ocasionalmente con las esporádicas notas a pie. Así, en la cuarta de forros del número 190 aparece un recuadro en el que, bajo el título de “Nuestro México”, se proporciona información sobre lo que es una península, sobre quién fue Miguel Hidalgo y sobre las “riquezas” del país (véase la figura 3). Las notas de los fascículos 190 y 197 contienen textos invitando al voto: “Quien no vota renuncia a su calidad ciudadana. Empadrónate y vota”, “Vivir en sociedad implica deber y obligación”. El número 88, por su parte, contiene una serie de dichos supuestamente jocosos sobre la pareja:

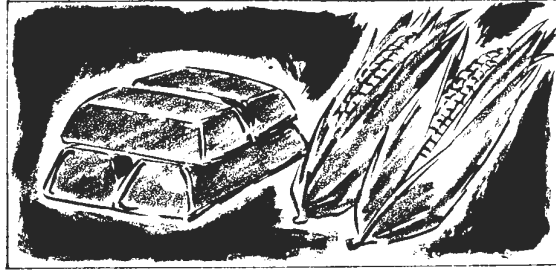
Los chocolates son algo maravilloso. Si usted le lleva chocolates a su esposa es que ha hecho algo. Pero, si se los lleva a su novia, es que algo quiere hacer.

El que dice que el matrimonio es una lotería está desacreditando el negocio de la lotería.

Nuestro México

POR
EDUARDO ARIAS

LA RIQUEZA DE MÉXICO ES PRINCIPALMENTE LA AGRÍCOLA Y LA MINERA.



MIGUEL
HIDALGO,
Y COSTILLA,

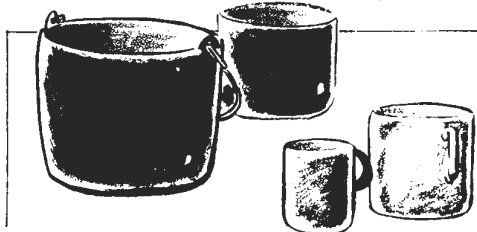
LLAMADO
PADRE DE
LA INDEPEN-
DENCIA
NACIO EN
PENJAMO,
GUANAJUATO
EN 1753.



LEONARDO

PENINSULA
ES UNA
PORCIÓN
GRANDE DE TIERRA
CERCADA POR EL
AGUA EXCEPTO
POR UNA PARTE QUE
ES COMUNICADA CON LA
TIERRA FIRME. EN MÉXICO
TENEMOS DOS IMPORTAN-
TES PENINSULAS, LA DE
YUCATAN Y BAJA CALIFORNIA.

EL "PELTRE" CON EL QUE SE
FABRICAN LAS OLLAS, ES UNA
ALEACION DE ZINC, PLOMO Y ESTAÑO.



NM-89

Figura 3. Fuente: *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, n. 190, 1977

La mayoría de las mujeres desean a hombres lo suficientemente inteligentes para hacer montones de dinero... y lo suficientemente estúpidos para dárselos a ellas.

Siendo las piernas extremos inferiores, cuando están bien formados son superiores.

El lugar más adecuado para una mujer ligera de cascos es el hipódromo.

Con un tono semejante, el anuncio de la revista *América*, que figura en el número 224, dice por encima de una obesa mujer indígena y una delgada mujer urbana: “Para las liberadas (y también para las de antes). No importa que sean prietas, con tal de que lean bien... Para todas las que aman y sienten el fútbol, está a la venta la mejor revista semanal”. Y el número 246 presenta a un personaje vestido como vaquero que, bajo el nombre de Pancho Pueblo, canta acerca de las problemáticas políticas nacionales de la época:

Con la quema de aviadores la cosa se pone seria. Ya el Seguro Social se quedó sin fuerza aérea.

Para Baja California [Hermenegildo] Cuenca Díaz [candidato a gobernador] va de mano. Recuerden que es el pionero del oeste mexicano.

Por fin quitaron los tacos del Metro Chapultepec. Pues eran de tifoidea disfrazados de bistec.

Con una nueva noticia me desperté este martes. Dicen que Irma Serrano quiere comprar Bellas Artes.

Lo Inexplicable se presenta, de inicio, como un trozo de ficción rodeado de realidad. Se plantea, en términos generales, como un discurso sobre el deber ser; postula ideales masculinos y femeninos, modelos ciudadanos y cánones conductuales sobre la vida privada, todo lo cual se encuentra enmarcado por una serie de datos dispersos acerca de lo que pretende ser la realidad nacional.

Surge ahora la pregunta de si los valores que se promueven en los textos periféricos son los mismos que los que figuran en las narrativas principales.

Sociología de lo inexplicable

Evidentemente, el método elegido no nos permite aproximarnos al entendimiento real de aquella sociedad en la que hubo de crearse y leerse *Lo Inexplicable*; lo que emprendemos en este espacio no es, por consiguiente, el análisis de la sociedad mexicana de la década de 1970 sino el de aquella colectividad imaginaria que se describe dentro de la propia publicación, esa es nuestra “sociología”.

Considerando que las fotografías publicadas corresponden a lugares reconocibles —el edificio de la Lotería Nacional, la Torre Latinoamericana, la Alameda Central, la Catedral, el centro de Coyoacán, etcétera— y no a escenografías ficticias, resulta claro que el lugar donde ocurre la mayor parte de los relatos es el México del decenio de 1970. El país retratado, sin embargo, presenta una serie de cualidades que dan cuenta de una cierta idealización.

Se trata, para empezar, casi siempre de un México urbano en el que se combinan elementos tradicionales, como conventos, cementerios e iglesias coloniales, con los más prototípicos de la modernidad de la época, como autos, motocicletas y rascacielos. La publicación deja en claro que el país descrito se dirige hacia el progreso; pues, además de presentar historias sobre proezas científicas extraordinarias,⁸ cuando se aborda el futuro, se le presenta como lleno de sorprendentes avances tecnológicos (véase la figura 4).⁹

La población que ocupa estos espacios corresponde a una cierta clase media que goza de cierto grado de bienestar social —visten elegantemente, asisten a restaurantes, conducen autos de modelo reciente y viven en casas llenas de muebles, aparatos electrónicos y adornos. Más allá de cumplir con los cánones de belleza vigentes, destacan tanto la presencia de una cierta homogeneidad fenotípica —en la que los tonos de piel oscilan entre blanco y moreno claro— como la ausencia de sectores específicos —como indígenas, negros o extranjeros—. Los pocos personajes de piel más oscura que llegan a figurar suelen aparecer

⁸ Véanse Gregorio Navarro, “Almas desnudas”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 94, 1974; “La mujer de humo”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 121, 1975.

⁹ Gregorio Navarro, “La finca del terror”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 197, 1976, p. 31-32.



Figura 4. Imágenes del México futurista. Fuente: *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, n. 197, 1976

como subordinados —meseros, conserjes, costureras, etcétera (véase la figura 5).¹⁰

Las narraciones estudiadas se encuentran, además, plagadas de alusiones a la religión católica; pues, más allá de las incontables referencias a Dios, encontramos personajes que se casan por la Iglesia, que consultan a un sacerdote y un número en el que el protagonista es un

¹⁰ Véanse Gregorio Navarro, “Un alma en pena”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 96, 1974, p. 10-11; “La advertencia de Satán”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 93, 1974, p. 6-7; “El incrédulo”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 227, 1977, p. 19; “La novia fantasma”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 224, 1977, p. 29.



Figura 5. Contraste en los estereotipos de raza y clase.
Fuente: *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, n. 224, 1977

seminarista.¹¹ Los valores morales que se describirán más adelante son cercanos a los del cristianismo y en, al menos, una ocasión se plantea que, de no seguirse tales principios podría perderse la humanidad entera;¹² es más, la única mención de prácticas heterodoxas que notamos se encuentra enmarcada en el ámbito de lo diabólico.¹³

Diríase, pues, que se trata de una proyección a la narrativa de terror de aquel imaginario vasconcelista de la raza cósmica en el que la sociedad mexicana ideal sería progresista, racialmente uniforme, normada por los valores cristianos y dirigida hacia el progreso planteado por la modernidad occidental.¹⁴

Notamos, sin embargo, que no existe prácticamente ninguna alusión a los problemas sociales del país; no hay correlación alguna con el contexto sociopolítico internacional y, fuera de los modelos de los autos, tampoco hay ningún elemento que permita precisar

¹¹ Gregorio Navarro, “La novia fantasma” y “La bella y el monstruo”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 246, 1977; Anónimo, “El pecador”, *Lo Inexplicable*, Ramha, México, n. 2, 1972.

¹² Gregorio Navarro, “El fin del mundo”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 221, 1977.

¹³ Gregorio Navarro, “Pánico”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 134, 1975, p. 10.

¹⁴ Véase José Vasconcelos, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, 1948.

temporalmente los eventos que se describen en las tramas. Las alusiones al ámbito colectivo también son débiles; pues, aunque esporádicamente figure algún familiar, casi todos los conflictos tienden a no concernir más que a individuos o parejas. Y, aun cuando los personajes se encuentren inscritos en una familia o relación amorosa, las crisis casi siempre se resuelven de manera individual; es siempre el sujeto el que toma las decisiones respecto de situaciones que pueden o no afectar a otros.

Los diferentes grupos etarios tampoco se encuentran equitativamente representados. Los personajes ancianos son escasos y sólo uno tiene un papel protagónico.¹⁵ Los niños son prácticamente inexistentes —ocasionalmente figuran como observadores, víctimas de accidentes o, excepcionalmente, como un vendedor de periódicos—¹⁶ y, en casi todos los casos analizados, los protagonistas carecen de descendencia. En realidad, la mayor parte de nuestras historias se encuentra estructurada en torno de parejas jóvenes que están por casarse o están recién casados.

Es por ello que, para comprender mejor la mitología de *Lo Inexplicable*, resulta indispensable explorar tanto la noción de matrimonio como los roles que hombres y mujeres desempeñan.

Si bien los papeles principales pueden ser ocupados tanto por varones como por mujeres, es de notar que, en la mayor parte de los casos, los protagonistas son masculinos; tenemos, de hecho, a dieciséis varones en los papeles más importantes, a dos mujeres y a dos parejas. Los hombres suelen ser también más retratados que las féminas pues, mientras ellos figuran solos en alrededor de 58% de las imágenes cuando se trata de protagonistas masculinos, en los números protagonizados por mujeres, lo que suele dominar son fotografías de parejas, en alrededor de 49% de los casos. Independientemente de que los protagonistas principales sean masculinos o femeninos, observamos que la mayor parte de las acciones relevantes, sean positivas o negativas, es emprendida por varones —esto sucede en 15 de 20 casos; la preeminencia de los

¹⁵ Gregorio Navarro, “El tragafuego”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 137, 1975.

¹⁶ Gregorio Navarro, “Obsesión diabólica”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 116, 1974, p. 24; “El tragafuego”, p. 1; “La novia fantasma...”, p. 6, 20-21.

varones es tal que, incluso, encontramos tres relatos en los que son éstos los que aparecen creando mujeres.¹⁷

Visualmente, la mujer siempre aparece como objeto de deseo; y, al menos en una ocasión en cada número, se observan las protagonistas en poses provocativas y portando poca ropa —ya sea usando lencería, en toalla, con minifalda o con escotes pronunciados (véase la figura 6). Aunque en menor medida, esto también sucede con los varones y, ocasionalmente, se les retrata sin camisa, en traje de baño o en ropa interior (véase la figura 7). Las escenas que sugieren actos sexuales son, sin embargo, infrecuentes —sólo presentes en nueve de los 20 ejemplares de la muestra. Esto indica que, más que dirigirse a otros personajes, las escenas de cuerpos semidesnudos se dirigen a los lectores; se trata claramente de erotizar a ambos géneros.¹⁸

La mayor parte de las féminas de nuestra publicación no parecen tener una actividad laboral definida; entre las pocas que la tienen, figuran una sirvienta, una actriz de cine, una asistente de mago, una estudiante, una policía, dos costureras y una empleada de farmacia (véase el cuadro 1). La única que parece ser profesionalmente exitosa es Alicia, la intérprete, a la que su productor hace múltiples elogios y la considera mejor que su marido;¹⁹ pues, aun cuando Irma, la policía, termine salvando la vida de su pareja, se deja en claro que posee menor rango que él y que no se le encomiendan las misiones más peligrosas.²⁰

Más genéricamente, las mujeres protagónicas pueden clasificarse en tres tipos: las buenas, las malas y las mujeres no humanas.

Las “buenas mujeres” son cariñosas, sinceras, serviciales y, sobre todo, estoicamente fieles a sus parejas. Virginia, por ejemplo, sigue a su marido a la ciudad y le excusa incluso que haya intentado asesinarla por celos; Ennie apoya a Manuel aun cuando crea que se está volvien-

¹⁷ Gregorio Navarro, “De otros mundos”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 88, 1974; “La muñeca viviente”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 132, 1975; “La bella y el monstruo...”.

¹⁸ La erotización de ambos géneros es relevante, pues contrasta con lo exhibido en publicaciones como *Castigo*, en la que el cuerpo femenino se caracteriza por la casi desnudez y el masculino por su abundante vestimenta. Véase Foster, “Verdad y ficción en una fotonovela mexicana”, p. 51.

¹⁹ Navarro, “Un alma en pena...”.

²⁰ Gregorio Navarro, “El ente”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 190, 1976.



Figura 6. Imagen de mujer semidesnuda.

Fuente: *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, n. 121, 1975



Figura 7. Imagen de un hombre semidesnudo.

Fuente: *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, n. 91, 1974



Cuadro 1
DISTRIBUCIÓN DE OCUPACIONES POR GÉNERO

<i>Ind.</i>		<i>Masculino</i>		<i>Femenino</i>	<i>Año y número</i>
a.	Gabriel	Seminarista	Dora	—	1972, n. 2
b.	Romualdo	Pintor	Mujer pintada 1	Sirvienta	1974, n. 88
			Mujer pintada 2	—	
c.	Carlos	Busca empleo	Virginia	—	1974, n. 93
d.	Roberto	Estudiante de física nuclear	Carla	—	1974, n. 94
	Marcial	—	Rebeca	—	
e.	Manuel	—	Ennie	—	1974, n. 96
f.	Desconocido	—	Gloria	—	1974, n. 104
g.	David	Actor	Alicia	Actriz	1974, n. 116
h.	Eduardo	Físico	Eva	—	1975, n. 121
i.	Alfredo	Mago	Elisa	Asistente	1975, n. 132
j.	Román	Restaurantero	Diana	—	1975, n. 134
k.	Serafin	Tragafuego	Rosita	Estudiante	1975, n. 137



l.	Mario	Oficinista	Diana	—	1976, n. 142
	José	Oficinista			
	Carlos	Estudiante/delincuente			
m.	Herminio	Pintor	Celeste	—	1976, n. 174
	Pablo	—			
n.	Adalberto	Policía	Irma	Policía	1976, n. 190
ñ.	Miguel	—	Adriana	—	1976, n. 197
	Marcelo	—			
o.	Manuel	Médico	Ennie	—	1977, n. 215
p.	Adán	—	Eva	—	1977, n. 221
q.	Octavio	Artista	Irma	—	1977, n. 224
	José	—			
	Fuereño	—			
r.	José	Estudiante	Fernanda	Farmacéutica	1977, n. 227
s.	Eduardo	—	Mujer biónica	—	1977, n. 246
	René	—			

do loco; Alicia intenta ayudar a su marido a pesar de que se haya transformado en un ser demoniaco, e Irma perdona a Adalberto su conato de infidelidad con una mujer extraterrestre.²¹ Esta devoción parece tener ciertos límites, ya que, aunque no siempre son claras las razones del enamoramiento, nuestra revista deja en claro que una mujer joven y bella no podría entregarse a un hombre feo o viejo; eso figura explícitamente en la trama de “La imagen sangrienta”, “La bella y el monstruo” y “La mujer de humo”.²² Las expectativas femeninas no se reducen, sin embargo, a la guapura, pues, en algunas ocasiones, se presentan personajes que terminan por abandonar a sus hombres cuando éstos se conducen inadecuadamente; tales son los casos de Diana, que ama a Román pero lo deja una vez que éste le confiesa sus planes de asesinar a un indigente, y Adriana, que deja a Miguel, que sólo buscaba tener sexo con ella, y se va con Marcelo, que la ama sinceramente.²³

Las malas mujeres, como antítesis de las buenas, son por supuesto las infieles; aquellas que, como Carla y Diana, simulan amar a un hombre sólo por interés, pero se entregan a traición a sus mejores amigos.²⁴

Junto a estas mujeres aparece una serie de entidades que parecen ser humanas ordinarias pero que no lo son en realidad; pinturas que cobran vida, robots, extraterrestres y fantasmas. Todas éstas tienen una característica en común; son mujeres seductoras y dispuestas a la sexualidad libre que recurren a sus encantos para asesinar o dañar a los hombres (véase el cuadro 2).²⁵ La mayoría de estas féminas no pretende ser más que personajes ficticios; llama la atención, no obstante, la advertencia que se presenta en uno de los números sobre la existencia real de mujeres vampiro: un hombre joven dice a otro mayor que está enamorado de una mujer que, con su sola presencia, lo deja exhausto, “como si su sencilla charla me robara vida”, “aquella mujer, con una tremenda fuerza de atracción, absorbía la fuerza, la vitalidad de su amigo”.²⁶

²¹ Navarro, “La advertencia de Satán...”, “Un alma en pena...”, “El ente...”.

²² Gregorio Navarro, “La imagen sangrienta”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 174, 1976; “El incrédulo...”, y “La mujer de humo...”.

²³ Navarro, “Pánico...” y “La finca del terror...”.

²⁴ Gregorio Navarro, “Almas desnudas...” y “La burla de la muerte”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 142, 1976.

²⁵ Véanse Navarro, “De otros mundos...”, “El ente...”, “Mi otra vida”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 215, 1977; “El incrédulo...”.

²⁶ Anónimo, “El pecador...”, p. 3.

Cuadro 2
DISTRIBUCIÓN DE ROLES DE ENTES EXTRAÑOS POR GÉNERO

<i>Ind.</i>	<i>Masculino</i>	<i>Femenino</i>	<i>Indeterminado</i>	<i>Año y número</i>
a.	La muerte	Fantasma		1972, n. 2
b.		Pintura viviente 1 Pintura viviente 2	Monstruo pintado	1974, n. 88
e.	Fantasma			1974, n. 96
f.	Extraterrestre antropomorfo			1974, n. 104
j.	Adivino			1975, n. 134
k.	Diablo			1975, n. 137
l.		La muerte		1976, n. 142
m.	Pintura viviente			1976, n. 174
n.		Extraterrestre transformista		1976, n. 190
p.	Profeta			1977, n. 221
q.	Fantasma	Fantasma		1977, n. 224
r.			Monstruo	1977, n. 227
s.		Robot		1977, n. 246

Los varones retratados desempeñan muy diversos oficios y, entre los protagonistas, destaca el hecho de que casi nunca se les plasma como individuos con una trayectoria laboral consolidada; es decir, que más que tratarse de hombres que gozan de inconmensurable éxito, se habla de jóvenes que, dedicándose a apasionantes oficios, como el arte, la ciencia y la investigación policiaca, prometen convertirse en personalidades destacadas y adineradas (véase el cuadro 1).

Buenos o malos, estos personajes casi siempre se encuentran en busca de una mujer. A veces, los varones recurren a artimañas para intentar ver a las féminas desnudas —como Carlos que espía por la ventana a la vecina del edificio contiguo, o Roberto, que se vale de una fórmula química para mirar a través de la ropa— sin que esto implique un juicio necesariamente negativo por parte del autor.²⁷ Y, constantemente, se les nota en riesgo de caer en las garras de aquellas cuasi mujeres

²⁷ Navarro, “La advertencia de Satán...”, “Almas desnudas...”.

seductoras que acabamos de describir; llama la atención el hecho de que nunca se describe la situación inversa para los personajes femeninos; no hay menciones de cuasi hombres seductores ni mujeres que mueren al caer en sus encantos. Los malos hombres no son entonces aquellos que se dejan guiar por el deseo sexual sino los que al complacerlo causan un perjuicio directo e intencional a terceras personas; entre éstos, figuran Marcial y José, que mantienen relaciones con las parejas de sus mejores amigos,²⁸ y Miguel, que extorsiona a su antigua amante para obligarla a seguir teniendo sexo con él y dejar al hombre del que ahora está enamorada.²⁹

Las pocas escenas en las que se insinúan actos sexuales aparecen, sin embargo, como algo disruptivo; pues, como se observa en el cuadro 3, la mayoría de éstos involucran a mujeres que ni siquiera son plenamente humanas y a hombres que asumen actitudes transgresivas —en los tres casos restantes, se trata de una mujer divorciada y un extraterrestre y dos parejas formalmente instituidas.

Diríamos, en síntesis que, en el plano sociológico, el discurso de *Lo Inexplicable* parece tener tres funciones principales: 1. promover un estilo de vida, el de las clases medias urbanas y modernas; 2. difundir un conjunto de valores morales, los promulgados por la ideología católica conservadora (la autoridad de la curia sobre los fieles, la fidelidad en el matrimonio, la dominación masculina, etcétera), y 3. proponer un camino para acceder al estilo de vida que se promueve, el apego individual a la moralidad que se postula. El ejemplo más relevante al respecto es, sin duda, el de “El tragafuego”, donde un hombre sumergido en la pobreza se sacrifica vendiéndole su alma al Diablo, a fin de que su hija pueda estudiar, salir de la pobreza y tener un buen matrimonio.³⁰ El medio para atraer la atención de los lectores, que idealmente hubieron de ser jóvenes heterosexuales de ambos géneros, es el de su erotización; se trata, en otras palabras, de mostrar a las personas que si quieren ser como tal o cual personaje, vivir como él o ella y tener un hombre o una mujer como tal otro, deben conducirse de la manera que aquí se indica.

²⁸ Navarro, “Almas desnudas...” y “La burla de la muerte...”.

²⁹ Navarro, “La finca del terror...”.

³⁰ Véase Navarro, “El tragafuego...”.

Cuadro 3
RELACIONES SEXUALES

<i>Hombres</i>	<i>Mujeres</i>	<i>Número y año</i>
Extraterrestre	Divorciada	1974, n. 104
<i>Pareja formalmente instituida</i>		1975, n. 132
Hombre abusivo	Soltera	1976, n. 197
<i>Pareja formalmente instituida</i>		1977, n. 224
Hombre ambicioso	Pintura que cobra vida	1974, n. 88
Mejor amigo del protagonista	Novia del protagonista	1975, n. 142
Hombre envidioso	Mujer biónica	1977, n. 246
<i>Pareja en noviazgo (ella está poseída por un fantasma)</i>		1977, n. 215
Seminarista	Mujer fantasma	1972, n. 2

El universo de lo inexplicable

Si bien el escenario central de nuestras historias es el México moderno, éste no se encuentra limitado a su aspecto más visible, sino que se expande en dos ejes principales; el espacio exterior, en los relatos de encuentros con extraterrestres,³¹ y los planos no materiales, cuando se relata la presencia de espíritus, sombras o fantasmas.³² Lo habitual ocurre generalmente durante el día y en los lugares urbanos, mientras que los fenómenos inexplicables acontecen durante la noche³³ y en espacios poco frecuentados, sean entornos silvestres,³⁴ callejones, construcciones abandonadas o sitios ocupados por marginados.³⁵ El estado

³¹ Véanse Anónimo, “Poderes ocultos”, *Lo Inexplicable*, Ramha, México, n. 104, 1974; Navarro, “El ente...”.

³² Véanse Anónimo, “El pecador...”; Navarro, “Un alma en pena...”, “El traga-fuego...”, “La imagen sangrienta...”, “La finca del terror...”.

³³ Anónimo, “Poderes ocultos...”; Navarro, “De otros mundos...”, “La advertencia de Satán...”, “Obsesión diabólica...”.

³⁴ Anónimo, “El pecador...”; Navarro, “De otros mundos...”, “La burla de la muerte...” y “El ente...”.

³⁵ Navarro, “El increíble...”, “La finca del terror...” y “Pánico...”. Aunque, inusualmente, también se mencionan apariciones en espacios públicos urbanos, Navarro, “De otros mundos...” y “La novia fantasma...”.

onírico, en este contexto, ocupa un lugar especial; pues, tanto es posible que los sueños resulten reales aparentando ser ilusorios, como que sean meras fantasías pareciendo ser verdaderos.³⁶ Esto aunado a que en una ocasión más, una pesadilla se presenta como indicio de que algo terrible sucederá,³⁷ tiende a ubicar los procesos oníricos en el dominio de la posibilidad; es decir, como algo cuya veracidad es factible pero no se puede constatar. Se nota también que, aun cuando los eventos no necesariamente se produzcan durante el sueño, siempre conciernen a un solo sujeto humano; son imposibles de verificar y, en múltiples ocasiones, desencadenan la sospecha de locura.³⁸ Diríase, pues, que lo que se retrata es un mundo aparentemente objetivo pero que tiene el potencial de abrirse hacia el misterio a través de la experiencia subjetiva.

En ese universo plasmado por la fotonovela se plantea la posibilidad de tres diferentes formas de existencia terrenal; los seres con cuerpo y alma, los cuerpos sin alma y las almas sin cuerpo.³⁹

Entre los seres vivos, presumiblemente dotados de cuerpo y alma, encontramos dos tipos principales: los humanos habituales y los seres de naturaleza extraña.

En esta última clase reconocemos a dos extraterrestres y a un monstruo de apariencia zoomórfica. En todos los casos consta su corporeidad; ya que, además de ser palpables, tienen olor, producen sonidos y, cuando tienen apariencia humana, hablan español, tienen emociones, seducen, tienen sexo y son capaces de sangrar o morir.⁴⁰ La diferencia respecto de los verdaderos humanos, en todos los casos, parece ser de orden esencial; pues, así como el monstruo posee un cuerpo peludo y

³⁶ Anónimo, “El pecador...”, p. 42; Navarro, “La muñeca viviente...”, p. 12-13; “La imagen sangrienta...”, p. 19-22; “La novia fantasma...”, p. 11, 19; “El tragafuego...”, p. 31.

³⁷ Navarro, “Pánico...”, p. 8.

³⁸ Véanse Anónimo, “El pecador...”, p. 14, 19, 28; Navarro, “La advertencia de Satán...”, p. 12; “Un alma en pena...”, p. 9; “El incrédulo...”, p. 6, 21-22.

³⁹ Se encuentran menciones del alma en Navarro, “Un alma en pena...”, p. 29-31; “La mujer de humo...”, p. 5, 11; “La muñeca viviente...”, p. 21; “El tragafuego...”, p. 8-11.

⁴⁰ Anónimo, “Poderes ocultos...”, p. 5, 18, 19, 21; Navarro, “El ente...”, p. 22, 27, 31; “El incrédulo...”, p. 11, 30.

con garras, los extraterrestres cuentan con poderes telepáticos, de regeneración o de metamorfosis (véanse las figuras 8 y 9).⁴¹

Las diferencias físicas en los seres humanos, por el contrario, parecen menos relevantes; pues, aunque encontramos que las malformaciones pueden aparecer como motivaciones para actos insólitos, éstas no suelen bastar para que el prodigio se realice.⁴² De hecho, la mayoría de los fenómenos inusuales provocados por humanos parecen más vinculados a las cualidades y procesos interiores que a los exteriores. Encontramos sobre este punto, dos posibilidades; que lo extraordinario ocurra gracias a conocimientos inusuales, como cuando los protagonistas son científicos y producen objetos maravillosos —gotas para ver bajo la ropa, máquinas teletransportadoras o robots—,⁴³ o más comúnmente, que éstos sean ocasionados por afectos y deseos —así, por ejemplo, vemos que la frustración y la obsesión transforman al actor David en vampiro, la soledad y la desesperación por no encontrar empleo hacen que Carlos tenga premoniciones y la desilusión amorosa del pintor Herminio atrae a una sombra de otro plano.⁴⁴

Cuatro de nuestros relatos ilustran elocuentemente la problemática de la existencia de formas o cuerpos sin sustancia anímica; y, en todos ellos, se plantea la posibilidad de su animación gracias a los deseos y emociones de los humanos. Las pinturas vivientes dibujadas con un objeto extraterrestre ejecutan fielmente las órdenes de su creador pero se muestran incapaces de interpretar correctamente las metáforas.⁴⁵ La imagen plasmada por un hombre con malformaciones faciales adquiere vida para impedir a su artífice que deposite en ella sus sufrimientos.⁴⁶ La mujer biónica de René fue diseñada para amar pero se complace al adquirir por error la capacidad de asesinar una vez que se entera de la muerte de su amo.⁴⁷ Y la muñeca ensamblada por el prestidigitador y

⁴¹ Anónimo, “Poderes ocultos...”, p. 9, 14-15, 21; Navarro, “El ente...”, p. 17-18, 21-22, 27, 30.

⁴² Navarro, “La imagen sangrienta...” y “La bella y el monstruo...”.

⁴³ Navarro, “Almas desnudas...”, “La mujer de humo...”, “Mi otra vida...” y “La bella y el monstruo...”.

⁴⁴ Navarro, “Obsesión diabólica...”, “La advertencia de Satán...” y “La imagen sangrienta...”.

⁴⁵ Navarro, “De otros mundos...”, p. 30-31.

⁴⁶ Navarro, “La imagen sangrienta...”, p. 28-30.

⁴⁷ Navarro, “La bella y el monstruo...”, p. 31.



Figura 8. Monstruo zoomórfico.

Fuente: *Lo Inexplicable*.
Miedo a lo desconocido, n. 227, 1977



Figura 9. Mujer extraterrestre.
Fuente: *Lo Inexplicable*. *Miedo a lo desconocido*, n. 190, 1976

ventrílocuo Alfredo, para reemplazar a su novia muerta, se convierte en una persona real gracias al amor que en ella deposita.⁴⁸ Es como si los deseos y emociones conformaran una sustancia vital capaz de transmitirse a formas y objetos para convertirlos en sujetos. Al menos en “La muñeca viviente”, se sugiere que esa sustancia es el ánimo; pues, antes de devenir plenamente humana, la marioneta Elisa dice en sueños a su creador: “hablo y camino pero no tengo alma”.⁴⁹

La información disponible en nuestra fuente parece insuficiente para establecer con precisión las cualidades de la sustancia de las almas,

⁴⁸ Navarro, “La muñeca viviente...”.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 21.

pues parecen tangibles en los sueños e intangibles en la vigilia.⁵⁰ Vale, entonces, preguntarse si los sueños no pudieran ser considerados como el tiempo-espacio de las almas, donde vivos y fantasmas se encuentran bajo la misma condición.⁵¹ Lo que sí resulta claro es que éstas poseen forma. Mantienen una apariencia semejante a la de los humanos en vida, cuando su identidad aún es reconocible,⁵² y se manifiestan como esqueletos, cuando su único vínculo con el mundo de los vivos es de carácter territorial —es decir, como un fantasma anónimo ligado a un espacio particular,⁵³ esto sugiere que el aspecto de tal clase de entes se modifica a ritmos similares a los de sus cadáveres en descomposición (véase la figura 10). La existencia de las ánimas sobre la tierra tiene, además, un carácter intermitente y selectivo; no están ahí permanentemente y sólo se aparecen ante personas elegidas.⁵⁴ Diríamos, entonces, que la presencia de dicha clase de entidades entre los vivos implica el establecimiento de una relación. Las almas, por otro lado, cuentan con las mismas emociones y capacidades intelectuales que los seres humanos; lo llamativo es que éstas no sólo se suscitan momentáneamente, sino que guardan continuidad con sus existencias previas y posteriores. Así, por ejemplo, Mario termina por suicidarse tras revivir, debido a que no soporta la traición de su amada que La Muerte le confesó cuando él mismo había fallecido, y Ennie manifiesta un extraño temor al sexo y al matrimonio a causa de que en otra vida, como Margarita de Borgoña, asesinaba a todos sus amantes después de la cópula.⁵⁵ Las acciones de los sujetos como ánimas guardan, así, relación con sus vidas corpóreas —como en el caso de don Fernando, cuya conducta como difunto se encuentra dirigida al perdón de sus pecados,⁵⁶ y, al

⁵⁰ Anónimo, “El pecador...”; Navarro, “La novia fantasma...”.

⁵¹ No se dice que Gabriel tenga sexo con Dora durante el sueño pero, después de cada encuentro, se aclara que despierta en el convento. Anónimo, “El pecador...”. Octavio besa y acaricia a Irma en el estado onírico, pero no logra golpearla cuando la encuentra con otro hombre durante la vigilia. Navarro, “La novia fantasma...”.

⁵² Anónimo, “El pecador...”; Navarro, “Un alma en pena...”, “La burla de la muerte...” y “La novia fantasma...”.

⁵³ Navarro, “La finca del terror...”.

⁵⁴ Anónimo, “El pecador...”; Navarro, “Un alma en pena...” y “La novia fantasma...”.

⁵⁵ Navarro, “La burla de la muerte...”, p. 19-32; “Mi otra vida...”.

⁵⁶ Navarro, “Un alma en pena...”.



Figura 10. Fantasma femenino. Fuente: *Lo Inexplicable*.
Miedo a lo desconocido, n. 197, 1976

menos, ocasionalmente parece claro que su misma percepción ha sido modelada por los eventos más traumáticos de su existencia anterior —tal como sucede a Irma, que, como fantasma, además de confundir a Octavio con su prometido, repite una y otra vez el momento de su asesinato.⁵⁷ Las almas responden, al parecer, a los mismos estímulos que los seres con cuerpo y alma, pero lo hacen de manera diferencial; acciones que pudieran parecer reprobables para un vivo, como seducir a desconocidos y copular con ellos, resultan casi naturales para el alma de la moribunda Dora y la fallecida Irma.⁵⁸ Encontramos, incluso, un

⁵⁷ Navarro, “La novia fantasma...”.

⁵⁸ Anónimo, “El pecador”; Navarro, “La novia fantasma...”.

caso en el que una práctica tan transgresiva como la violación aparece como un acto de justicia a manos de una mujer fantasma en contra de un hombre mujeriego y extorsionador.⁵⁹

Notamos, para terminar, que los vivos y las almas sin cuerpo pueden llegar a afectarse mutuamente a través de sus emociones. Así, mientras el amor de la difunta Dora transforma al exseminarista Gabriel en un hombre solitario que sólo espera la muerte, es el odio de Manuel el que permite la liberación del alma del fantasma don Fernando.⁶⁰

Podríamos decir, en síntesis, que las diferencias esenciales entre las diversas clases de seres conducen a distintos modos de acción. Por variadas que sean, sin embargo, todas estas entidades parecen compartir la posibilidad de experimentar las mismas emociones y deseos. Las intenciones y afectos repercuten en los seres del entorno; de manera que los contactos con sujetos de otra índole casi siempre se presentan bajo la forma de una relación. El cosmos imaginado por *Lo Inexplicable* es un ámbito abierto en el que diferentes tipos de seres, habitualmente distantes, se interconectan a través de una suerte de energía afectiva capaz de producir una alteración.

Esa energía, al menos, en una ocasión es explícitamente nombrada como “el amor”, un término que, como eufemismo, también se usa para designar al acto sexual;⁶¹ así, tras su encuentro con un extraterrestre desconocido, Gloria piensa: “¡Dios mío!... ¡He amado a un ser procedente de otro planeta [...] El amor es un sentimiento universal que rige al universo”.⁶² Y efectivamente encontramos actos o intenciones amorosas que circulan entre diferentes clases de entes; entre humanos y fantasmas,⁶³ humanos y extraterrestres,⁶⁴ y humanos y cuerpos originalmente inanimados.⁶⁵ El “amor”, generalmente, es descrito como un deseo de posesión, cuya más evidente manifestación son los celos, que, de no verse satisfecho, corre el riesgo de provocar la locura; de este

⁵⁹ Navarro, “La finca del terror...”.

⁶⁰ Anónimo, “El pecador...”, p. 42; Navarro, “Un alma en pena...”, p. 29-31.

⁶¹ Navarro, “De otros mundos...”, p. 30-31.

⁶² Anónimo, “Poderes ocultos...”, p. 32.

⁶³ Anónimo, “El pecador”; Navarro, “La finca del terror...” y “La novia fantasma...”.

⁶⁴ Anónimo, “Poderes ocultos”; Navarro, “El ente...”.

⁶⁵ Navarro, “De otros mundos...”, “La muñeca viviente...” y “La bella y el monstruo...”.

modo, por ejemplo, vemos a Eduardo contemplando la posibilidad de secuestrar a Eva, al temer que lo abandone, y a Carlos intentando asesinar a Virginia, al sospechar que ella lo engañaba con otro hombre.⁶⁶ Ese “amor” aparece en muchas ocasiones como inmotivado y, por lo común, suele bastar la atracción física a simple vista para que ocurra.⁶⁷ De acuerdo con sus consecuencias, ese “amor” puede ser de carácter positivo o negativo; el amor positivo es el que se apega a la moral de la revista y conduce a consecuencias felices; el negativo, en cambio, implica una transgresión y suele desembocar en la tragedia (véase el cuadro 4).

Esos afectos y deseos, sin embargo, no parecen sólo fluir libremente, sino que, en ocasiones, se plantea su mediación por figuras trascendentales como La Muerte, el Diablo o Dios.

La Muerte, la más concreta de las tres entidades, aparece en dos episodios: una vez, bajo su aspecto masculino, y otra, con apariencia femenina; en ambos casos se le representa como un ser antropomorfo que viste elegantemente ropajes de color oscuro —lo que sugiere un alto estatus y que está de luto. Difícilmente, pudiera decirse que este ser es estrictamente benéfico para los humanos pues, en ambos casos, su intervención causa la desgracia de un personaje; la soledad y la tristeza, en el primero, y el suicidio y la condena al infierno, en el segundo. Se establece que La Muerte no se ve concernida por el sufrimiento humano; ya que, mientras en un caso se niega a responder a las súplicas del protagonista; en el otro termina burlándose de la suerte de un individuo que no sigue su advertencia.⁶⁸ En uno de los relatos, se indica que La Muerte tiende a ser justa; pues, tras los insultos de Mario por “llevarse” a sus seres queridos, ella responde “Yo sólo levanto a personas que

⁶⁶ Navarro, “La mujer de humo...”, p. 21; “La advertencia de Satán...”, p. 29. Los celos aparecen, de hecho, en múltiples ocasiones como prueba de un amor genuino; se dice, por ejemplo, que “Elisa lo amaba [a Alfredo] con tanto ardor, que sentía celos hasta de su propia sombra”. Navarro, “La muñeca viviente...”, p. 5, y que Adalberto pensaba de Irma: “¡Me quiere... de otra forma no me celaría tanto!” Navarro, “El ente...”, p. 14.

⁶⁷ Véanse Anónimo, “El pecador...”, p. 15; “Poderes ocultos...”, p. 18; Navarro, “Almas desnudas...”, p. 26-27, 32; “La mujer de humo...”, p. 26; “El tragafuego...”, p. 23; “El fin del mundo...”, p. 30; “El incrédulo...”, p. 11.

⁶⁸ Anónimo, “El pecador...”, p. 42, 36; Navarro, “La burla de la muerte...”, p. 32.

cumplieron su cometido o evito que otras causen desgracias mayores”.⁶⁹ Lo que sí parece claro, sin embargo, es que, de cierta forma, ésta trabaja en favor del buen “amor”; en “El pecador”, es La Muerte la que permite al alma de Dora regresar para tener una relación con Gabriel y, en “La burla de La Muerte”, se encarga de separar del protagonista, a través del deceso, a una mujer infiel.

El Diablo aparece como personaje en un único episodio, pero se alude a su intervención en buena parte de aquello que resulta peligroso o aterrador. Se califican de satánicas, demoniacas o diabólicas, sonrisas, carcajadas, una obsesión y, genéricamente, una expresión.⁷⁰ Se habla, en otros casos, de una “fuerza diabólica” que empuja a un personaje a conducirse de forma inhabitual y de un hombre que se transforma en “algo diabólico”.⁷¹ Se dice, en un fascículo que el demonio influye sobre las emociones, “las bajas ambiciones y pasiones de los hombres”, para provocar la destrucción del mundo; y, en otro, que actúa sobre la percepción de un sujeto para impedir que asesine por error a su inocente esposa.⁷² Dos personajes solicitan explícitamente la ayuda del Diablo; uno de ellos para predecir el destino de un hombre y el otro para remediar la vida de sufrimiento que llevaban él y su hija como tragafuegos. Ambos individuos son retratados como ancianos pobres —uno vive en una vecindad y el otro viste harapos; pero mientras el primero pronuncia una “oración satánica”, el segundo acepta vender su alma con tal de salvar a su hija.⁷³ El adivino termina asesinado y el tragafuegos salva su ánima porque, al final, resulta que su pacto demoniaco sólo había sido un sueño.⁷⁴ Al igual que La Muerte, el Diablo es representado como un hombre que viste un elegante traje negro; pero, a diferencia de ésta, se deja en claro que ese no es su aspecto real: El Demonio dice “Tomé forma humana para no espantarte mucho”.⁷⁵ El amo del

⁶⁹ Navarro, “La burla de la muerte...”, p. 24.

⁷⁰ Navarro, “Un alma en pena...”, p. 6; “Obsesión diabólica...”; “La imagen sangrienta...”, p. 20; “La bella y el monstruo...”, p. 29.

⁷¹ Anónimo, “El pecador...”, p. 17; Navarro, “Obsesión diabólica...”, p. 21.

⁷² Navarro, “El fin del mundo...”, p. 20; “La advertencia de Satán...”, p. 31.

⁷³ Navarro, “Pánico...”, p. 10; “El tragafuego...”, p. 9-13.

⁷⁴ Navarro, “Pánico...”, p. 30-32; “El tragafuego...”, p. 31.

⁷⁵ Navarro, “El tragafuego”, p. 10.



Cuadro 4
EL AMOR POSITIVO, EL AMOR NEGATIVO Y SUS RESULTADOS

<i>Amor positivo</i>	<i>Resultados</i>	<i>Fuente</i>	<i>Amor negativo</i>	<i>Resultados</i>	<i>Fuente</i>
Un hombre cuida de una mujer adormecida.	Ella corresponde su amor y juntos refundan la humanidad en otro mundo.	Navarro: n. 121, 1975.	Un hombre chantajea a una mujer para tener sexo.	Es violado por una mujer fantasma y pierde 50 años de su vida.	Navarro: n. 197, 1976.
Un hombre crea una muñeca para reemplazar a su pareja muerta.	La marioneta cobra vida y vuelven a vivir enamorados.	Navarro: n. 132, 1975.	Un hombre crea una mujer para para que lo complazca.	La mujer lo termina asesinando por no entender sus deseos.	Navarro: n. 88, 1974.
Una mujer divorciada cuida de un hombre que huye.	Él le corresponde pero tiene que abandonarla.	Anónimo: 1974.	Un hombre y una mujer cometen adulterio.	La Muerte anticipa su fallecimiento.	Navarro: n. 142, 1976.
Un hombre intenta matar por celos a su esposa y ella se encomienda a Cristo.	Él la perdona.	Navarro: n. 93, 1974.	Un hombre se obsesiona por la mujer de otro.	Un autorretrato cobra vida y lo asesina.	Navarro: n. 174, 1976.



Un médico cura el trauma psicológico de su pareja.	Contraen matrimonio.	Navarro: n. 215, 1977.	Un hombre se obsesiona con la mujer de otro.	La mujer es un robot y lo asesina.	Navarro: n. 246, 1977.
Una mujer se compromete con dos hombres.	Termina asesinada por una de sus parejas.	Navarro: n. 224, 1977.	Un seminarista tiene sexo con un fantasma.	Termina solo y esperando la muerte.	Anónimo: 1972.
			Un hombre trata como loca a su pareja.	Termina asesinado por un monstruo.	Navarro: n. 227, 1977.
			Una mujer mantiene una relación amorosa por interés.	La pareja se separa y él inicia una nueva relación.	Navarro: n. 94, 1974.

infierno atiende las peticiones del individuo pero, además de exigir una contraprestación, lo hace causándole un gran dolor.⁷⁶

Dios es citado en prácticamente todos los episodios, pero no figura personificado en ninguno de ellos. Diríase, pues, que, en nuestra publicación, El Creador funge como una especie de persona moral; alguien cuya existencia es reconocida pero que sólo actúa a través de terceros. Se adivina su intervención en el tejido de los destinos de los humanos; en más de una ocasión, se subraya que corresponde a los seres terrenales aceptar sus designios aun cuando parezcan injustos o incomprensibles. Un maestro de ilusionismo dice, por ejemplo, a Alfredo: “Al quedar ciego lo perdí todo; sin embargo, nunca protesté. Dios sabe por qué hace las cosas”.⁷⁷ El caso más evidente, al respecto es el de Román. Descubre el joven restaurantero que perderá su empleo y a su novia y que cometerá un asesinato; intenta acelerar su futuro, buscando matar a una persona que desee la muerte, pero todo lo que hace desemboca ineludiblemente en la falta de control de su existencia —el destino se cumple, pero no como él lo quisiera—.⁷⁸ La acción más concreta de la Divinidad ocurre, sin embargo, en “El fin del mundo”. En el relato aparece un profeta advirtiendo a dos jóvenes un tanto disolutos, que se acerca el Apocalipsis; ninguno de ellos lo escucha y ambos se niegan a arrodillarse para rogar a Dios. El mensajero les dice que sólo ellos pueden salvar a la humanidad; no hacen caso, estalla una guerra nuclear y terminan siendo los únicos sobrevivientes; se encuentran en medio de la desolación y, al presentarse, resultan ser los nuevos Adán y Eva que han de recrear la humanidad. No se dice que haya sido Dios el que provocó la catástrofe, pero resulta claro que tampoco la detuvo; y, para que la última pareja continúe con vida, parece exigirse su sumisión: “No sucumbiremos si nos encomendamos a ¡Nuestro padre celestial!”⁷⁹

Las tres entidades trascendentales referidas comparten el hecho de no verse concernidas por las emociones humanas. Actúan bajo una lógica diferente, pero en relación con las conductas y aspiraciones de los seres terrenales; intervienen en beneficio de las personas, cuando

⁷⁶ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁷ Navarro, “La muñeca viviente...”, p. 14.

⁷⁸ Navarro, “Pánico...”. Véase también “La burla de la muerte...”, p. 10, 12.

⁷⁹ Navarro, “El fin del mundo...”, p. 30.

sus intenciones se dirigen hacia el bien o el “amor positivo”, y en contra de ellas, si sus propósitos parecen negativos.

La existencia del ser humano en este universo transcurre, así, entre un mundo visible y, aparentemente, objetivo, y otro oculto y, relativamente, subjetivo. Gracias a la existencia de esa suerte de energía emocional, de la que ya hemos hablado, las acciones de los sujetos tienen repercusión en ambos planos; de modo que, aunque no se manifiesten, siempre existe la posibilidad de acabar desencadenando la intervención de aquellos seres que generalmente permanecen invisibles.

Tal es la imagen del mundo que nuestra revista plantea; la pregunta que ahora conviene hacerse es en qué nivel de realidad se ubica este modelo. ¿Es una simple ficción, es una posibilidad o supone ser realidad?⁸⁰

Aun cuando en uno de los episodios de nuestro estudio se explique que “los personajes de esta revista son reales; pero usan pseudónimo”,⁸¹ y otra señale, por el contrario, que “los personajes de esta revista son imaginarios generalmente. Cualquier semejanza con otras personas o entidades será mera coincidencia”,⁸² cabe señalar que, en la mayoría de los casos no se aclara si los eventos narrados pretenden o no ser verídicos. Casi todos los relatos inician planteando una situación habitual pero que, rápidamente, toma un aspecto enrarecido:

En todos los tiempos han existido seres que firmemente creen que el fin del mundo está próximo [...]. Este anciano de venerable aspecto era uno de ellos.⁸³

Hay pocas causas por las que se abandona una finca [...]. Pero tal vez el peor de los motivos para no habitarla sea que esté maldita.⁸⁴

⁸⁰ Anne Christine Taylor concibe cuatro grados de adhesión; “lo real”, cuya existencia se comprueba empíricamente, “la creencia”, lo que se acepta bajo duda, “lo irreal”, lo que se niega bajo duda y “la ficción”, aquello cuya aceptación parece imposible. “Des fantômes stupéfians. Langage et croyance dans la pensée achuar”, *L’Homme*, v. 33, n. 2-4, 1993, p. 440.

⁸¹ Anónimo, “El pecador...”, p. 3.

⁸² Navarro, “Almas desnudas...”, p. 33.

⁸³ Navarro, “El fin del mundo...”, p. 1.

⁸⁴ Navarro, “La finca del terror...”, p. 1.

La medicina, al igual que todas las ciencias, avanza a pasos agigantados en esta época de los viajes cósmicos [...]. Muy poco o nada se ha logrado en cuanto a la cura del alma humana.⁸⁵

La demencia puede ser ocasionada por varias razones y nadie puede asegurar que siempre será una persona cuerda. Todos estamos expuestos a padecer algún día un desquiciamiento mental, que nos conduzca por el mundo de lo inexplicable y lo desconocido. Y el amor intenso puede ser el mejor vehículo para transportarnos a la orilla de ese precipicio llamado ¡la locura!⁸⁶

Se establece, entonces, un escenario posible en el cual se desarrolla un evento inusual. La reacción primaria de los protagonistas es generalmente la duda y, en múltiples ocasiones, se subraya que otros no creerían en tales acontecimientos y que los tomarían por locos.⁸⁷ Lectores y personajes se encuentran, así, en posiciones relativamente semejantes; pues, viviendo en circunstancias “normales”, ambos se enfrentan a una narrativa “inexplicable” que puede o no ser real. La duda se despeja en el desarrollo de las tramas para los seres ficticios, pero permanece para los consumidores de la revista; y, al menos en uno de los números, se les invita explícitamente a ponerse en el lugar del protagonista: “¿Le gustaría a usted poseer uno de estos extraños trozos de piedra negra?”⁸⁸

Pareciera, pues, que la intención del autor no es convencer al lector de la realidad del relato sino tan sólo hacerle considerar que éste es posible.⁸⁹ Es justo ahí donde radica el carácter moralizante de la publicación: como la desgracia es casi siempre presentada como consecuen-

⁸⁵ Navarro, “Mi otra vida...”, p. 1-2.

⁸⁶ Navarro, “La muñeca viviente...”, p. 1.

⁸⁷ Ennie, por ejemplo, no cree en la visión fantasmagórica de Manuel; Navarro, “Un alma en pena...”, p. 9. Su prometido cree loca a Fernanda cuando ésta le narra su encuentro con un monstruo; Navarro, “El incrédulo...”, p. 8, 21-22. Herminio se cree a sí mismo loco tras la visión de una sombra; Navarro, “La imagen sangrienta...”, p. 21.

⁸⁸ Navarro, “De otros mundos...”, p. 32.

⁸⁹ Lo mismo se advierte en la entrevista a la actriz Ana Luisa Peluffo: “No soy supersticiosa; pero pienso que existen aspectos inexplicables, los cuales afectan nuestras vidas, y la ciencia no ha podido descubrirlos o no los ha estudiado hasta llegar a conclusiones satisfactorias. Por eso muchos fenómenos no han podido ser explicados por nuestra civilización [...]. Tengo la creencia de que existen fenómenos inexplicables, a los cuáles las gentes pueden llamar en formas diferentes. Unos les llaman destino, otros

cia de una violación al orden establecido por la revista, el relato se presenta como una exhortación implícita a seguir ese modelo conductual; y la “duda sembrada” funciona, en ese sentido como mecanismo de control social, como una suerte de “qué tal si, por hacer algo indebido, termina por ocurrirme lo que le sucedió al tal o cual personaje de *Lo Inexplicable*”.

A manera de cierre

Las tramas analizadas casi siempre se desarrollan en el México urbano de la década de 1970; la diferencia estriba en que *Lo Inexplicable* postula, además, la existencia de ciertas aperturas a una realidad pocas veces perceptible. Se plantea, *grosso modo*, que detrás del mundo habitual existen seres extraordinarios que pueden intervenir sobre la vida de las personas comunes. Las circunstancias que desencadenan la operación de tales entes, cualquiera que sea su naturaleza, no conciernen, en la mayoría de los casos, a los grandes acontecimientos nacionales o internacionales, sino a los afectos y acciones individuales de los propios protagonistas. Y es que, en el universo de la fotonovela, las emociones y actitudes conforman una suerte de fuerza o energía que, al propagarse, llega a alcanzar a entidades habitualmente impalpables; es así que, por la potencia de las intenciones, las vivencias interiores y subjetivas se proyectan al exterior bajo la forma de fenómenos inusuales.

Siendo que la fortuna y la desgracia son consecuencia directa del comportamiento moral de los protagonistas, podemos afirmar que lo que se reproduce una y otra vez en *Lo Inexplicable* no es más que el omnipresente mito moderno del individuo que construye su propio destino.⁹⁰ Los estereotipos que se difunden adquieren, entonces, un carácter prescriptivo; pues, como a primera vista los personajes de la

casualidad, etcétera; pero lo que es innegable, es que son reales”, en Anónimo, “El pecador...”, p. 5.

⁹⁰ Véanse Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendax, Barcelona, Anagrama, 2000, p. 7-8; Louis Dumont, *Ensayos sobre el individualismo. Una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna*, traducción de Rafael Tusón Calatayud, Madrid, Alianza, 1987, p. 85.

fotonovela parecen tan comunes como los propios lectores y se desenvuelven en espacios similares, no parece descabellado imaginar que, al identificarse con ellos, se hubiera deducido que adoptando conductas semejantes se podría correr la misma suerte.

El dominio específico que se busca regular es, ante todo, el de la vida privada: aunque en los textos periféricos se aluda a deberes ciudadanos y valores nacionalistas, el grueso de las narraciones se centra en las relaciones de pareja, los roles de género y la búsqueda del éxito personal. Para involucrar al lector en esta lógica nuestra publicación recurre a su erotización; se acude a imágenes de atractivos hombres y mujeres semidesnudos para despertar el deseo y se apela a diversas clases de recompensas y punitivas para encauzarlo hacia los ideales cristianos de reproducción social —la pareja heterosexual, monogámica y con dominancia masculina— y los valores de las clases medias urbanas —la independencia personal, el progreso y el éxito laboral—. Dicha estrategia parece haber sido relativamente frecuente en las tramas de terror de la época, ya que en filmes como *The Dunwich Horror*, *Halloween* y *La novia ensangrentada* también se recurre a la sensualidad para sancionar conductas sexuales vistas como transgresivas.⁹¹

Diríase, en síntesis, que *Lo Inexplicable* es sólo una pieza más de una especie de maquinaria de gestión del deseo cuya función es encauzarlo hacia el mantenimiento de la estabilidad social.

FUENTES CONSULTADAS

ANÓNIMO, “El pecador”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, dirección de Alex Condor, Ramha, México, n. 2, 1972.

NAVARRO, Gregorio, “De otros mundos”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 88, 1974.

_____, “La advertencia de Satán”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 93, 1974.

⁹¹ Daniel Haller (dir.), *The Dunwich Horror*, Los Ángeles, American International Pictures, 1970; John Carpenter (dir.), *Halloween*, Los Ángeles, Compass International Pictures, 1978; Vicente Aranda (dir.), *La novia ensangrentada*, Madrid, Morgan Films, 1972.



- _____, “Almas desnudas”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 94, 1974.
- _____, “Un alma en pena”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 96, 1974.
- _____, “Poderes ocultos”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 104, 1974.
- _____, “Obsesión diabólica”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 116, 1974.
- _____, “La mujer de humo”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 121, 1975.
- _____, “La muñeca viviente”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 132, 1975.
- _____, “Pánico”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 134, 1975.
- _____, “El tragafuego”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 137, 1975.
- _____, “La burla de la muerte”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 142, 1976.
- _____, “La imagen sangrienta”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 174, 1976.
- _____, “El ente”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 190, 1976.
- _____, “La finca del terror”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 197, 1976.
- _____, “Mi otra vida”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 215, 1977.
- _____, “El fin del mundo”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 221, 1977.
- _____, “La novia fantasma”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 224, 1977.
- _____, “El incrédulo”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 227, 1977.



- , “La bella y el monstruo”, *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, Ramha, México, n. 246, 1977.
- , “Extraños robos”, *Sensacional de Policía*, Ejea, México, n. 51, 1979.
- , “Amores de un agente especial”, *Novedades, Fiesta*, México, n. 558, 1985.

Bibliografía

- BARÓN ESCUDERO, Nancy Verónica, *La fotonovela en la ciudad de México, una historia rosa*, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, 1994.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, traducción de Héctor Schmucler, México, Siglo XXI, 1999.
- COMISIÓN NACIONAL DE LOS SALARIOS MÍNIMOS, *Salarios mínimos*, México, Secretaría del Trabajo y Previsión Social, 2015, http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf (consulta: 25 de junio de 2019).
- CRUZ, José G., *Santo, el Enmascarado de Plata. ¡Un semanario atómico!*, Ediciones José G. Cruz, México, n. 592, 1971.
- CURIEL, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, 1978.
- DUMONT, Louis, *Ensayos sobre el individualismo. Una perspectiva antropológica sobre la ideología moderna*, traducción de Rafael Tusón Calatayud, Madrid, Alianza, 1987.
- ÉCLAIRE, René (dir.), “El extraño caso erótico del doctor Jeekyll y mister Hyde”, *Mr. Magazine*, Ediciones Latinoamericanas, México, n. 19, 1984, p. 4-14.
- FLORA, Cornelia Butler y Jan L. Flora, “The *Fotonovela* as a Tool for Class and Cultural Domination”, *Latin American Perspectives*, v. 5, n. 1, 1978, p. 134-150.
- FOSTER, David William, “Verdad y ficción en una fotonovela mexicana. La duplicidad genera el texto”, *Confluencia*, v. 2, n. 1, 1986, p. 50-59.



- LIPOVETSKY, Gilles, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, traducción de Joan Vinyoli y Michèle Pendax, Barcelona, Anagrama, 2000.
- LOTMAN, Iuri, “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en Desiderio Navarro (ed.), *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*, Valencia, Fronesis, 1996, p. 53-57.
- TAYLOR, Anne Christine, “Des fantômes stupéfiants. Langage et croyance dans la pensée achuar”, *L’Homme*, v. 33, n. 2-4, 1993, p. 429-447.
- VASCONCELOS, José, *La raza cósmica*, México, Espasa Calpe, 1948.

Filmografía

- ARANDA, Vicente (dir.), *La novia ensangrentada*, Madrid, Morgan Films, 1972.
- CARPENTER, John (dir.), *Halloween*, Los Ángeles, Compass International Pictures, 1978.
- CORTÉS, Fernando (dir.), *El miedo no anda en burro*, México, Diana Films, 1976.
- CURIEL, Federico (dir.), *El Santo contra las momias de Guanajuato*, México, Películas Latinoamericanas, 1970.
- _____, *Santo en la venganza de las mujeres vampiro*, México, Películas Latinoamericanas, 1970.
- GAVALDÓN, Roberto (dir.), *Doña Macabra*, México, Estudios Churubusco Azteca, 1971.
- HALLER, Daniel (dir.), *The Dunwich Horror*, Los Ángeles, American International Pictures, 1970.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



AMOR DE PAPEL
EL LABERINTO DE LAS EMOCIONES EN LAS FOTONOVELAS
ROMÁNTICAS

MARÍA TERESA CANTO Y JULIA ELIZABETH MARTÍNEZ
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Introducción

El amor ha sido el protagonista de numerosas historias melodramáticas que durante décadas han circulado ampliamente por los medios de comunicación masiva en México —como el cine, la televisión, la radio y, para efectos de esta investigación, las fotonovelas—. En estas revistas se plasmaron narraciones lacrimógenas, repetitivas y predecibles sobre los avatares de las parejas que luchaban por alcanzar el amor, cual ideal máximo de la felicidad. Las décadas de 1960 y 1970 marcaron el apogeo de las fotonovelas de amor, y si bien la lista es muy extensa, entre las más leídas encontramos títulos como *Fotonovela Súper Linda*, *Fascinación*, *Foto Serie de Dulce Amor*, *Mignon*, *Pecado Mortal*, *Cita*, *Diario de un Corazón*, *Ilusión*, *Doctora Corazón*, *Fiesta de Novelas de Amor*, *Novelas de Amor*, *Novela Musical*, *Rutas de la Pasión*, *Vidas de Secretarías*, *Muñequita*, *Amores Juveniles*, *Cita de Lujo*, *Dulce Amor de Gala*, *Chicas*, *Drama de Mujer*, *Fotodrama*, *Idilio*, *Capricho* y *Revista Dulce Amor*, entre muchas otras. Para hacernos una idea de la envergadura de esta empresa, tengamos presente que entre 1976 y 1977 la Editorial ELE distribuyó *Cita de Lujo* con un tiraje de 230 000 ejemplares semanales y Publicaciones Herre-rías imprimió 4 millones de revistas al mes, entre los cuales se encuentra *Fiesta de Novelas de Amor*.¹ Así, las historias de amor fueron la

¹ Irene Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Nueva Imagen, 1979, p. 115 y 128.

principal materia prima para la construcción de narrativas que millones de lectores consumieron en sus ratos libres.

En medio de los centenares de fotonovelas románticas que se publicaron en México, para efectos del presente texto acotamos nuestro análisis a tres títulos que hemos elegido debido a que estuvieron entre los más leídos: *Diario de un Corazón*, publicación semanal de aproximadamente 30 páginas de Ediciones Estrella dirigida por Alfonso Ontiveros; *Fiesta de Novelas de Amor*, revista mensual de Publicaciones Herrerías coordinada por Carlos Herrerías Moreno, cuyos ejemplares de hasta 65 páginas eran distribuidos también en California, Nueva York y Venezuela; y *Cita de Lujo* con aproximadamente 60 páginas por número, fue producida por Ediciones ELE, dirigida por Manuel de Landa y escrita por Ricardo Rentería. Estas revistas tuvieron un costo de entre \$1.00 y \$5.00; en cuanto a la producción material, son de un tamaño mayor a las ediciones de bolsillo, sus portadas están impresas a color y unas cuantas son totalmente policromas. Algunos números incluían otras secciones como consejos, horóscopos, entrevistas, consultorio sentimental y publicidad. Después de consultar aproximadamente 70 títulos de fotonovelas de amor, seleccionamos una muestra de 25 ejemplares publicados entre 1959 y 1975.

Las fotonovelas de amor han sido objeto de estudio de diversos autores y han sido analizadas desde diferentes perspectivas. Entre ellos, mencionaremos a Irene Herner, quien estudió la producción material, impresión, distribución, consumo y costos de las revistas en México.² Por su parte, Fernando Curiel propuso la clasificación de fotonovelas rosas, caracterizadas por presentar temas “femeninos” cargados de sentimentalismo (amor, hogar, confort); y rojas, cuyos contenidos se basan generalmente en los aspectos amarillistas de violencia, criminalidad o erotismo de otros medios, como los tabloides de prensa.³ Otra autora que ha estudiado las fotonovelas es Mariclaire Acosta, quien elaboró una reflexión sobre los diferentes personajes femeninos que participan en las fotonovelas mexicanas, con base en sus virtudes, defectos y su relación con la pareja protagonista, entre los que distingue a la novia,

² Herner, *Mitos y monitos...*, p. 318.

³ Fernando Curiel, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 146.

la amante, la devoradora de hombres y la mujer adulta maternal.⁴ Por otra parte, Cornelia Butler Flora presenta un análisis sobre los mensajes que se difunden en las fotonovelas y su recepción entre el público lector de Colombia, y su argumento principal es que estas publicaciones son un medio de control cultural de las masas.⁵ Por otro lado, Florence Thomas aborda el tema del amor representado en diferentes medios de comunicación, como las canciones, las revistas femeninas, las telenovelas y las fotonovelas, en las que distingue entre dos tipos de amor: el romántico y el pasional.⁶

Si bien coincidimos en los postulados de las autoras mencionadas, en el presente texto partimos de tres características que nos permiten articular el análisis de los contenidos de las fotonovelas románticas. La primera es que este tipo de publicaciones están estructuradas en el marco de lo que podríamos denominar una pedagogía de las emociones dirigida al público femenino, ya que las mujeres suelen ser tanto las protagonistas de la historia como las lectoras. A lo largo de 32 páginas los lectores presencian la forma en que las mujeres de las historias sufren y luchan por alcanzar el “verdadero amor”, aquel que les asegurará la felicidad en un marco rigurosamente heterosexual y bajo una lógica conservadora que define los parámetros de comportamiento femenino en función de oposiciones binarias como amor/odio, sinceridad/deshonestidad, humildad/ambición, inocencia/perversión, bondad/maldad, normal/anormal, etcétera. Esta estructura binaria impide que existan personajes de alguna complejidad psicológica, ya que sólo hay dos opciones: son “buenos” o “malos”. En consecuencia, de acuerdo con el apego a las normas morales, las protagonistas merecerán ser amadas y tendrán una vida mejor, o como castigo a su mala conducta tendrán que soportar sucesos trágicos que terminarán con sus sueños. Esto implica que la narrativa melodramática está determinada

⁴ Mariclaire Acosta, “Los estereotipos de la mujer mexicana en las fotonovelas”, *Diálogos. Artes, letras, ciencias humanas*, El Colegio de México, México, v. 9, n. 5, septiembre-octubre 1973, p. 29-31, <https://www.jstor.org/stable/i27933148>.

⁵ Cornelia Butler Flora y Flora, Jan L., “The Fotonovela as a Tool for Class and Cultural Domination”, *Latin American Perspectives*, v. 5, n. 1, 1978, p. 134-150, <https://www.jstor.org/stable/2633343>.

⁶ Florence Thomas, *Los estragos del amor. El discurso amoroso en los medios de comunicación*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1994, p. 190.

por una “pedagogía de las emociones”, ya que es recurrente la intención de transmitir una enseñanza sobre la forma “correcta” de experimentar y manifestar las emociones; por ello, es reiterado el uso de las oposiciones binarias donde no se aceptan matices.⁷ En este sentido, las narraciones apelan a la moralidad para distinguir entre lo bueno y lo malo, lo correcto y lo incorrecto, lo permitido y lo prohibido, así como las consecuencias de rebasar los límites que esto impone.

Una segunda característica de las fotonovelas románticas es que la definición de las maneras consideradas “apropiadas” de manifestar y vivir el amor están pautadas por la clase social. En estas publicaciones existen dos mundos: el de *los ricos* y el de *los pobres*. Por una parte, como veremos más adelante, la representación de los ricos tuvo como correlato la emergencia de la clase media mexicana. Los protagonistas de ese mundo solían ser profesionistas, vivían en casas espaciosas de arquitectura y mobiliario moderno, se desplazaban en automóviles deportivos, tomaban vacaciones en la playa y tenían servidumbre que se encargaba de las labores domésticas. Mientras que la vida de los pobres transcurre en vecindades, cantinas, tortillerías y transporte público. Estos son dos universos que suelen chocar cuando dos personas que pertenecen a diferentes clases sociales se enamoran y el contexto social se encarga de que el amor entre ricos y pobres sea imposible. Por lo tanto, la clase social es un aspecto estructurante de las relaciones amorosas. Una investigación que nos ha sido de gran utilidad para abordar esta temática es el libro *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta. Una revolución discreta en Buenos Aires*, de Isabella Cosse. En este estudio, la autora considera las relaciones afectivas como el noviazgo y el matrimonio como construcciones sociales que se ven afectadas por las transformaciones del entorno más amplio, de manera particular, la emergencia y la consolidación de una clase media que genera contradicciones entre la tradición y la modernidad, las cuales se traducen en conflictos generacionales.⁸

La tercera característica a desarrollar tiene que ver con el amor como la articulación de un conjunto de emociones adyacentes. Después de haber revisado decenas de estas fotonovelas, encontramos que existen

⁷ Una definición más extensa sobre el concepto de melodrama se encuentra en la introducción de este libro.

⁸ Isabella Cosse, *Pareja, sexualidad y familia en los años setenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, p. 257.

otras manifestaciones afectivas que están de la mano con el amor, a saber, los celos, la pasión, la abnegación y el sacrificio. Para comprender este hecho resulta de utilidad el concepto de *emotionology* el cual, como explicaremos más adelante, es de gran utilidad para comprender el entramado de emociones que le da forma y contenido a lo que se considera como amor a lo largo de cada historia. En este sentido, este concepto funciona como una guía para comprender las fotonovelas como manifestaciones culturales que dan cuenta de los estándares emocionales y percepciones que cierto grupo de la sociedad tuvo sobre las relaciones amorosas.

Algo específico de las fotonovelas románticas es la sección conocida popularmente como Consultorio Sentimental. Allí escribían mujeres principalmente, y algunos pocos hombres, para solicitar consejos debido a los problemas amorosos por los que estaban pasando. Después de transcribir la carta, algún especialista daba consejos para superar las dificultades. Esa sección, además de darle al lector la sensación de estar frente a sujetos “reales” que sufrían mientras amaban, también funcionaba para reafirmar los tres aspectos mencionados arriba: la pedagogía de las emociones ya que emergía la parte normativa de quien emitía los consejos, las diferencias de clase que muchas veces estaban presentes en las historias, y finalmente el entramado de afectos que determinaban las relaciones de pareja.⁹

En este capítulo nuestro objetivo es presentar y explicar el discurso sobre el amor representado en las fotonovelas, así como sus elementos y características. Para lograr lo anterior, en este texto presentamos, en primer lugar, la descripción general de nuestras fuentes, seguido de un apartado dedicado a explicar el horizonte histórico de su producción marcado por el desarrollo de la clase media en México; en tercer lugar escribimos una sección sobre el concepto de *emotionology* y su utilidad en el estudio de las fotonovelas; en cuarto lugar, desarrollamos nuestra reflexión sobre la relación entre melodrama y pedagogía de las emociones como elementos estructurantes de los relatos; el quinto apartado está dedicado al estudio de la sección del Consultorio Sentimental de las revistas *Diario de un Corazón e Idilio* y su mensaje normativo en torno a las relaciones de pareja; en el sexto apartado, analizamos y desarrollamos

⁹ Martha Eva Rocha Islas, “El consultorio sentimental. Paradigmas y comportamientos amorosos”, *GénEros*, v. 2, n. 6, mayo de 1995, p. 29-39.

cómo se construye un discurso particular sobre el amor en las revistas sobre las que elaboramos nuestra investigación; por último, en el séptimo apartado explicamos, por medio de ejemplos, las emociones y los comportamientos mediante los cuales se expresa el amor.

Descripción general de las fuentes

Después de un primer análisis de una muestra de aproximadamente 70 fotonovelas localizadas en el acervo de la Hemeroteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México, notamos que las fotonovelas de amor pueden agruparse en dos conjuntos generales con base en la posición socioeconómica¹⁰ de los personajes representados: los *ricos* y los *pobres*. Estos dos mundos representados en las fotonovelas se diferencian por los trabajos que desempeñan los protagonistas, el entorno material en el que se desenvuelven, los servicios a los que tienen acceso, las costumbres y actividades que practican, los problemas u obstáculos a los que se enfrentan y los valores que rigen sus vidas. Sin importar si los personajes son caracterizados como *ricos* o *pobres*, en la mayoría de los relatos el ideal es que la relación sentimental entablada otorgue seguridad o ascenso económico tanto para el hombre como para la mujer.

Las fotonovelas cuyo relato se desarrolla en el mundo de los *ricos* presentan personajes ciudadanos, entre los que se enumeran hombres profesionistas, generalmente dueños del negocio familiar; hombres y mujeres estudiantes, cuya máxima aspiración es el matrimonio, el cual debe consumarse durante su juventud con el objeto de formar una familia; amas de casa, quienes viven para servir a sus hijos y esposo; y viudas con la fortuna suficiente para mantener los placeres de un buen estilo de vida. Estos personajes se desenvuelven en zonas reconocidas de la ciudad de México como la Alameda Central, Bellas Artes, Chapultepec y el Museo de Antropología, así como en oficinas, departamentos de solteros, casas lujosas con accesorios de aspecto sofisticado, salones de fiesta, restaurantes, clubes deportivos, casas de campo y

¹⁰ Con este término nos referiremos al conjunto de elementos que determinan sus formas de vida, tal como el empleo que desempeñan, los lugares que habitan y las personas con las que se relacionan, entre otros. Profundizaremos sobre este tema más adelante.

haciendas, entre otros lugares. En este tipo de fotonovelas, los obstáculos a los que se enfrentan los protagonistas están relacionados con las expectativas que sus familias tienen sobre ellos. En las historias, los jóvenes debían establecer relaciones formales que los condujeran al matrimonio y, sobre todo, al ascenso económico y social; se esperaba que mantuvieran en alto el nombre de sus familias al comportarse de acuerdo con “el deber ser”. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la revista *Fiesta de Novelas de Amor*. El número 31, publicado el 2 de julio de 1975, titulado “Infamia” tuvo un costo de \$4.60. Esta historia es protagonizada por Violeta, una joven rica y atractiva que reconoce estar casada con un hombre mayor llamado Celso por la vida de riquezas y lujos que le ofrecía. Además de eso, a los ojos de su familia era el matrimonio perfecto, por lo que ella se esmeraba por mantenerlo a pesar de estar enamorada de otro hombre.¹¹

Por otro lado, encontramos el grupo de fotonovelas que representan historias de personajes *pobres*. Éstas son protagonizadas por hombres y mujeres que migran de alguna provincia a la ciudad y que en ocasiones se relacionan con capitalinos que ejercen mala influencia en sus vidas; sin embargo, en oposición a estos sujetos “malos”, suelen aparecer personajes “buenos” que fungen como sus salvadores. Las hazañas de estos sujetos se desarrollan en zonas marginales de las ciudades, casas pequeñas, habitaciones austeras, talleres de oficios, fábricas, mercados, cantinas, transporte público y otros espacios de reunión. Los protagonistas tienen que enfrentarse a conflictos basados en sus carencias económicas, la búsqueda de recursos para su subsistencia y la lucha constante por mejores oportunidades. Otros problemas presentes en estas historias se relacionan con actos criminales, tales como robos, asesinatos, abusos sexuales y otros tipos de violencia.

Un ejemplo de este tipo de fotonovela es “¿Hombres o fieras?”, número 66 de *Cita de Lujo*, en la que se relata cómo los amigos David y Miguel, dos jóvenes con serios problemas económicos buscan en el boxeo una oportunidad para enriquecerse con rapidez. Por una parte, Miguel necesita dinero para atender la enfermedad de su madre y ofrecerle una buena vida a su novia cuando se casen, mientras que a David

¹¹ “Infamia”, *Fiesta de Fotonovelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 31, 2 de julio de 1975.

lo mueve la ambición y se involucra con personas peligrosas que quieren aprovecharse de él. Al final, los jóvenes se enfrentan en una pelea y David no duda en lastimar a Miguel, ya que, al ganar, obtendría una gran cantidad de dinero.¹²

En resumen, estas son las características de los dos tipos de fotonovelas que encontramos. Así, la representación de la situación económica en relación con las dificultades y posibilidades que experimentan los personajes es uno de los ejes de análisis de este capítulo. Consideramos que la construcción de los mundos de *pobres* y *ricos* funciona como recurso melodramático, porque no deja lugar a matices.

La clase media y la industria de la fotonovela en México

Con la intención de explicar las características anteriormente descritas, es decir la construcción de historias determinadas por la situación económica de los personajes, en este apartado estudiaremos el horizonte de producción de las fotonovelas, marcado por el desarrollo de la clase media en México entre los años 1940 y 1980.

A partir de la década de los cuarenta la situación política y económica de México experimentó un proceso de estabilización: la turbulencia provocada por la Revolución y los conflictos que la sucedieron había cesado para dar paso a gobiernos sólidos, preocupados por el desarrollo de la nación. Desde entonces y hasta los años setenta dos de los principales procesos que tuvieron lugar de forma constante fueron la industrialización y la urbanización del país, concentrada principalmente en la ciudad de México, Guadalajara y Monterrey, ciudades receptoras de la migración proveniente de las zonas rurales.¹³ En consecuencia, la población experimentó un crecimiento considerable, entre 1940 y 1970 el número de habitantes de la ciudad de México aumentó de 1.7 millones a 7 millones.¹⁴

¹² “¿Hombres o fieras?”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 66, 25 de abril de 1975.

¹³ Soledad Loaeza, “El papel político de las clases medias en el México contemporáneo”, *Revista Mexicana de Sociología*, v. 45, n. 2, 1983, p. 407, DOI: 10.2307/3540255.

¹⁴ Emilio Coral, “La clase media mexicana. Entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, *Historias*, n. 63,



Figura 1. Diferencia de los espacios representados: la casa familiar y, en la siguiente figura, un cuarto de vecindad y el lugar de trabajo.

Fuente: “¿Por qué no he de amarlo?”, *Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 206, 22 de julio de 1964, p. 3



Figura 2. “Mis celos me convirtieron en una criminal.” Fuente: *Diario de un Corazón*, n. 21, Ediciones Estrella, México, 15 de mayo de 1960, p. 9

Como efecto de la industrialización y la urbanización, dentro de la sociedad mexicana se dio el surgimiento y el crecimiento del sector considerado como clase media, lo cual fue propiciado por el Estado a través de oportunidades crediticias para su desarrollo. Se pensaba que con este proceso la desigualdad social y económica disminuiría.¹⁵ No obstante, la realidad era que la situación de las regiones más pobres y rurales del país empeoraba, al mismo tiempo que perduraba la disparidad en la distribución de los ingresos entre burócratas, profesionistas, obreros y campesinos.¹⁶

Durante estas décadas, quienes conformaron la clase media de la sociedad fueron comerciantes, pequeños propietarios, funcionarios, profesionistas, intelectuales, artistas y académicos que alcanzaron un poder adquisitivo que les permitió, entre otras cosas, disfrutar de actividades culturales como el teatro, el cine y la literatura.¹⁷ Otro elemento distintivo de la clase media de la época fue la influencia cultural que recibió de la sociedad estadounidense en relación con sus valores y su modo de consumo, lo cual fue notorio tanto en la adquisición de productos como Kellogg's y Campbell's, como en la circulación de las revistas *Time* y *Selecciones* y la adopción de palabras en inglés como *cocktail*, *party*, *sandwich* y *lunch* en el lenguaje común.¹⁸

Resulta paradójico que en medio de los numerosos cambios económicos y culturales que implicó la emergencia de la clase media en México, la familia nuclear cobró una notable relevancia ya que se convirtió en el baluarte conservador para la reproducción de los valores tradicionales requeridos para formar a los ciudadanos en el modelo nacionalista de la época.¹⁹ De acuerdo con la idea de familia de la clase media, el hombre era el encargado de proveer recursos económicos y protección, en tanto que la mujer debía cumplir con el rol de esposa y madre

enero-abril 2006, p. 104, https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wpcontent/uploads/historias_63_102-126.pdf.

¹⁵ Marcos Cuevas Perus, "Clase media, poder y mito en el México posrevolucionario. Una exploración", *Revista de Estudios Políticos*, n. 20, mayo-agosto 2010, p. 109, DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2010.20.24275>.

¹⁶ Coral, "La clase media mexicana...", p. 104-107.

¹⁷ Loaeza, "El papel político de las clases...", p. 410-412.

¹⁸ Coral, "La clase media mexicana...", p. 107.

¹⁹ Marcos Cuevas Perus, "Clase media, poder y mito...", p. 123-125.

entregada a las tareas del hogar. Con este modelo de familia se pretendía mantener cierta estabilidad social al inculcar valores educativos, patrióticos y morales, apreciados principalmente por los miembros de la clase media. Asimismo, lo anterior podría ser considerado una respuesta a los procesos que se veían como amenazas para las estructuras sociales de la época, tales como el alza en las tasas de divorcio y el aumento de la participación femenina en ámbitos educativos, laborales y políticos, anteriormente considerados como exclusivos para el hombre. Es importante señalar que los valores y concepciones del catolicismo fueron la base de los ideales de familia y los roles de género que predominaron en todos los ámbitos de la sociedad mexicana de la época. Fue, justamente, en un marco contextual definido por la aparición de la clase media que entraron en circulación las fotonovelas románticas. Si bien durante la década de 1940 comenzaron a producirse algunos fotomontajes, fueron las décadas de 1960, 1970 y 1980 cuando millones de ejemplares poblaron la imaginación de numerosos lectores, lo cual coincide con el aumento de la población alfabetizada.²⁰

Es importante destacar la relación entre la producción de fotonovelas y el surgimiento de la clase media en México: la estabilidad económica del país permitió que ciertos grupos con el capital suficiente invirtieran en la industria del entretenimiento. Por consiguiente, los discursos de las revistas se estructuraban a partir de las ideas y los valores de la clase media productora y, así, las historias usualmente contenían construcciones de este sector. Esta imagen se fortalecía a su vez con las representaciones de las clases socioeconómicas bajas, pues los mensajes que transmitían estaban fundamentados en la aspiración: el centro de sus historias son los personajes que buscan ascender en la escala social.

Aunque no podemos definir con precisión quiénes consumían estas revistas, inferimos que se trataba principalmente de miembros de las clases bajas que tenían la posibilidad de acceder al entretenimiento por medio de la infinidad de títulos de fotonovelas de amor que se producían.²¹ Consideramos que estas revistas eran uno de los medios de

²⁰ Herner, *Mitos y monitos...*, p. 115.

²¹ Un estudio específico sobre el consumo de fotonovelas en la Ciudad de México se encuentra en Gladys Magali Cerda Pérez, *La mujer y la fotonovela, un estudio en la colonia Santo Domingo*, tesis de licenciatura en Sociología, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, 82 p.

entretenimiento más asequibles en la época, pues su costo variaba entre los ¢0.50 y los \$6.00, mientras que el salario mínimo entre 1964 y 1975 osciló entre los \$17.79 y los \$55.00 diarios.²² Es importante mencionar que existía cierto tipo de depósitos de “reciclaje” en los cuales las personas podían intercambiar las revistas que ya habían leído por otras de números pasados o usados.

¿Cómo estudiar el amor?

Peter N. Stearns y Carol Z. Stearns proponen el concepto *emotionology* para distinguir entre la experiencia emocional de individuos y grupos y los estándares emocionales colectivos. Por un lado, la emoción consiste en la compleja serie de interacciones entre factores subjetivos y objetivos mediada por sistemas neuronales y/u hormonales que resultan en experiencias individuales afectivas de placer o desagrado, que como tal no pueden ser objetos de estudio. Por otro, *emotionology* es el conjunto de actitudes y modelos de conducta y pensamiento que una sociedad o un grupo tiene sobre las emociones y las formas apropiadas de expresarlas y vivirlas en el terreno subjetivo, así como los mecanismos institucionales para reproducir e imponer las formas de expresar parámetros que delimitan la normalidad afectiva. Todas las sociedades tienen estándares emocionales que cambian a través del tiempo y tienen registro en diversas manifestaciones culturales que son materia prima del análisis histórico. Tales transformaciones están relacionadas con cambios en otros campos como la ideología o la economía, que también deben ser analizados para definir las características de la *emotionology* de la sociedad que se estudia.²³

Este concepto es de particular importancia en nuestra investigación porque nos permite considerar a las fotonovelas como manifestaciones

²² Datos obtenidos de la Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, “Salario mínimo general promedio de los Estados Unidos Mexicanos 1964-2014”, http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf (consultada 25 de mayo de 2019).

²³ Peter N. Stearns y Carol Z. Stearns, “Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards”, *The American Historical Review*, v. 90, n. 4, octubre 1985, p. 813-836, DOI: <https://doi.org/10.1086/ahr/90.4.813>.

culturales de una *emotionology*, pues fueron creadas por un grupo determinado, que, a partir de sus propios valores y estereotipos, elaboró en ellas un discurso sobre el amor romántico, los comportamientos y expresiones adecuados en las relaciones amorosas, definiendo a su vez una serie de normas para hombres, mujeres, jóvenes y adultos.²⁴ En este sentido, el concepto de *emotionology* nos ofrece una guía para plantear el alcance de nuestro análisis y las preguntas de nuestra investigación: ¿Cómo se define el amor en las fotonovelas? ¿Cuáles son las emociones y actitudes con que se expresa? ¿Qué normas se establecen para los distintos géneros, clases y grupos de edad?

El concepto de *emotionology* es de gran utilidad para aproximarse a los temas de clase y género en la experiencia emocional y sus representaciones, pues los modelos sobre la actitud y la expresión de las emociones comúnmente establecen normas diferenciadas para hombres y mujeres, así como para grupos generacionales. Es igualmente posible utilizar este concepto para observar cómo los criterios con los que se establecen tales normas de comportamiento se difunden en función de las clases dominantes.²⁵ Como explicamos en el apartado anterior, consideramos que en las fotonovelas se encuentran representados los ideales y valores que caracterizaron a la clase media mexicana de la época en la que se produjeron.

El melodrama como pedagogía de las emociones

Una constante en las fotonovelas románticas es que las relaciones amorosas están definidas por un conflicto que se yergue como el gran desafío impuesto a la pareja para probar que su amor es verdadero y correcto, donde el contexto social de los protagonistas se convierte en el factor determinante de la historia. La resolución del conflicto que estructura la historia suele ocurrir según el apego o no a los lineamientos ideológicos y sociales, lo cual determina si el desenlace será alegre o trágico. A lo largo de la narración las emociones son decisivas, aparentemente dominan a los sujetos, quienes, ante situaciones determinadas,

²⁴ *Ibidem*, p. 813-814, 820.

²⁵ *Ibidem*, p. 828.



en lugar de detenerse a razonar sobre qué camino elegir, son conducidos por su pasión, su ira, sus celos desenfrenados o la ternura que su pareja les provoca. En estas historias la razón no irrumpe donde manda el corazón.

Un recurso frecuente en las fotonovelas de amor son las oposiciones entre las características de los personajes y las situaciones a las que se enfrentan. Éstas funcionan para simplificar los argumentos de la narración, haciendo que el mensaje transmitido sea claro y que le permita al público lector distinguir, sin lugar a duda, entre la forma correcta de sentir y experimentar el amor y otras emociones inherentes a él, así como el modo indicado de conducirse en una relación de pareja. Las narraciones siempre concluyen con una enseñanza moral que exalta y legitima el cumplimiento de ciertos valores o reprueba ciertas actitudes y actos que eventualmente conducen a la desdicha.

En “Crueldad y engaño”, número 22 de *Fiesta de Novelas de Amor*, María y sus tres hijas, Refugio, Consuelo y Andrea, viven en una hacienda. La madre es muy estricta porque tiene grandes expectativas del futuro de sus hijas, el cual dependía directamente de la riqueza del hombre con quien se casaran. Por una parte, Refugio decide seguir los impulsos de su corazón y huye con el hombre al que ama, aunque al romper las reglas de su madre nunca podrá volver a ver a su familia. Por otra, Consuelo, obediente con su madre, iba a comprometerse con un hombre rico, pero ella estaba enamorada de Israel, así que hace lo necesario para convencer a María y poder casarse con él. Por último, Andrea se deja guiar por los celos que siente hacia Consuelo y la pasión que le provoca Israel, razón por la cual actúa con malicia para seducirlo a pesar del daño que les ocasionará a su hermana y a su madre. Para Consuelo, la paciencia y la persistencia por su amor verdadero culminan con la aceptación de la relación por parte de su madre, que era el principal impedimento para su vida amorosa. Mientras que para Andrea la pasión desenfrenada la conduce a la deshonra: tener un hijo fuera del matrimonio.²⁶

Como podemos observar, los conflictos a los que se enfrentan los protagonistas están relacionados con las imposiciones de su entorno

²⁶ “Crueldad y engaño”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 22, 26 de febrero de 1975.

familiar, las cuales pueden ser ignoradas para alcanzar el anhelado amor so pena de tener que vivir diferentes desgracias, como Refugio, o pueden acatarlas y tener un final feliz, como Consuelo. Así, en el desenlace desfavorable para Andrea se hacen evidentes los nocivos resultados por haber actuado en contra de las reglas y costumbres que su situación dictaba. Además, al lector le queda de manifiesto la oposición entre la obediencia y la bondad de Consuelo aunada a los impulsos y la maldad de Andrea. Asimismo, el triste final funciona como una lección: no actuar bajo los límites impuestos socialmente, en este caso por la madre, trae consecuencias fatales.

Consideramos que las representaciones que se despliegan en las fotonovelas sobre el amor constituyen una especie de guía normativa o mecanismo de enseñanza acerca de lo que está permitido sentir y experimentar, y las formas correctas de hacerlo, así como las consecuencias de sobrepasar los límites basados en los valores y preceptos morales impuestos por la sociedad, donde la clase social es un elemento determinante. Por un lado, en las revistas que representan a personajes *ricos*, el discurso sobre el amor se encuentra estrechamente relacionado con la consolidación del matrimonio y la subsecuente conformación de una familia. Por otro lado, en las revistas cuyos protagonistas son los *pobres*, el discurso sobre el amor se relaciona con la confrontación de los problemas económicos de la pareja y de los prejuicios en torno de la pobreza; asimismo responde a las aspiraciones de los personajes por tener oportunidades que les garanticen una vida mejor.

El Consultorio Sentimental

Un espacio que solemos encontrar en las fotonovelas de amor, particularmente en *Diario de un Corazón e Idilio*, es la Sección Consultorio Sentimental. Lectores y lectoras que vivían problemas amorosos escribían a las revistas para describir sus penas y buscar algún tipo de orientación. Por ello, las últimas páginas se dedicaban a la exposición *in extenso* de un caso que era respondido por un experto que se solía presentar como psicólogo/a y, en consecuencia, autoridad en temas relacionados con el amor. Cabe mencionar que estos casos adquieren gran importancia, ya que se trata de situaciones supuestamente reales, con las cuales otros

lectores podrían sentirse identificados. Además, la interacción entre los lectores y los productores de las revistas pudo haber sido una estrategia para atrapar al público a través de la generación de una sensación de cercanía. Incluso, en algunos números de fotonovelas se afirma que las cartas de los lectores son la inspiración para el relato. Este tipo de dinámicas nos permite pensar que la elaboración y lectura de fotonovelas era un proceso de retroalimentación constante, por medio del cual se formaba a un público al tiempo que los editores afianzaban las características y mensajes de sus publicaciones.

Entre los problemas que se presentan en el consultorio sentimental podemos encontrar, para mencionar los más recurrentes, el dilema de tener que elegir entre dos personas, una por quien se siente cariño y otra por quien se siente pasión; la desdicha por no tener noticia del sujeto amado; el conflicto de entablar relaciones prohibidas con familiares o sus parejas; el dolor por el rechazo de la persona amada; el dilema sobre perdonar o no una infidelidad; la controversia sobre la virginidad; los constantes enojos por celos; la incertidumbre de los sentimientos del ser amado; el conflicto de escoger al rico o al pobre, a un hombre poco agraciado o a uno apuesto. Por su parte, los especialistas recomiendan asegurar el amor verdadero, desechar las ideas de separación ante un problema, olvidar a los amores no correspondidos o incorrectos, dar prioridad a la familia, esposos e hijos, asegurar relaciones formales y el matrimonio, perdonar infidelidades cuando la familia está de por medio. Así, lejos de ofrecer consejos en función de la psicología, profesión que supuestamente tenían los asesores, la base para definir la conducta a seguir era la moral basada en principios conservadores.

En las publicaciones mencionadas, los consultantes se identifican con su nombre o con seudónimos que aluden a la situación emotiva que experimentan, por ejemplo: “desorientado”, “madre indecisa” o “triste y enamorada”, e indicaban posteriormente su lugar de procedencia. Las consultas en su mayoría eran hechas por mujeres, de una muestra de treinta y cuatro cartas únicamente seis son escritas por hombres. Sólo en un par se menciona su edad, de 15 y 17 años, pero la mayoría dan a entender que son jóvenes o en edad de contraer matrimonio. Gran parte de los remitentes proviene de la ciudad de México; sin embargo, también se comunican desde otros estados como Veracruz, Coahuila, Puebla, Chihuahua, Acapulco, Oaxaca e Hidalgo.

Consideramos que el mensaje de la sección revela la intención de regular las conductas de los individuos dentro de sus relaciones amorosas. Por ejemplo, en el número 21 de *Diario de un Corazón*, “U.N.CH.” es una joven de Ciudad Juárez que está enamorada de un hombre que no muestra interés en ella, mientras que otro muchacho la pretende y le ha declarado su amor. Sin embargo, sus amigas no están de acuerdo con que lo acepte porque “es feo”, razón por la cual la autora de la carta pregunta qué debe hacer: ¿esperar a que el primero le corresponda o aceptar al segundo sin hacer caso de las críticas? A esto el Doctor Flavio Romano responde: “No haga caso a sus amigas y siga los dictados de su corazón”, animándola a aceptar a quien está verdaderamente enamorado de ella.²⁷

Es importante mencionar que estos consejeros eran considerados autoridades con la capacidad para ayudar a resolver los dilemas amorosos, lo cual se sustentaba en la ocupación que supuestamente desempeñaban: algunos se presentaban como doctores, psicólogos, terapeutas, consejeros o simplemente especialistas. Las firmas de estos expertos simbolizaban la existencia física del autor de los consejos, aunque existe la posibilidad de que se tratara de figuras ficticias o seudónimos utilizados por un único escritor que se encargaba de editar todas las secciones de la revista, incluyendo la fotonovela.²⁸

Sin importar las características de las consultas del público, las respuestas por parte de los especialistas en el amor eran imperativas y normativas, en el sentido de que indicaban con precisión la manera en que el consultante debía enfrentar la situación en la que se encontraba. Estas respuestas se acotaban a lo socialmente permitido, al amor con intenciones de forjar relaciones duraderas que culminaran con el matrimonio y la formación de una familia. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en el número 23 de *Diario de un Corazón*, en el que “madre indecisa” le pregunta al experto de la sección si debe perdonar las infidelidades del padre de sus hijos, con quien no está casada. En su respuesta, el doctor Flavio Romano, le recomienda, en primer lugar,

²⁷ “Buzón sentimental”, *Diario de un Corazón*, n. 21, México, Publicaciones Estrella, mayo de 1960.

²⁸ Ana Victoria Garis y María Marta Tardón, “Corazones en conflicto. El consultorio sentimental en la prensa de Buenos Aires”, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediaticada*, n. 2, 2008, p. 90-96, <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3637/2963>.

casarse para “legalizar su situación” y esforzarse para ser la mejor madre, ama de casa y esposa, “Deberá atraerlo [a su pareja] de tal modo que él tendrá que notar la diferencia entre el calor de un verdadero hogar y una aventura pasajera”.²⁹

Al mismo tiempo, los consejeros advertían sobre las consecuencias de obrar en contra de los valores éticos o morales impuestos por la sociedad, de tal forma que las palabras del supuesto especialista se convertían en juicios irrefutables, pues su interpretación era la única considerada válida. En el número 60 de *Idilio*, María Teresa L. relata que se fue a vivir con su novio, con quien tuvo una hija. Debido a que la familia de su novio la maltrataba, ella decidió irse y él prefirió no seguirla; en consecuencia, su pregunta para la experta del consultorio sentimental, llamada Rosalba, era si debía rogarle para que le permitiera volver a su lado. La respuesta fue contundente “No debes repetir el error de entregarte a alguien sin comprometerse”.³⁰ En resumen, para los discursos del consultorio sentimental, al igual que los contenidos en las historias de las fotonovelas, en el amor no todo se vale.

Consideramos probable que las revistas en las que se publicaban las fotonovelas fueran uno de los pocos espacios en los cuales los jóvenes pudieran abordar el tema de las relaciones de pareja y atreverse a hablar de sus inquietudes respecto de ellas. Desde nuestro punto de vista, los modelos presentados en los relatos de las fotonovelas rosas pudieron servir como una base para que los lectores jóvenes, que no tenían acceso a otro tipo de información sobre la forma de relacionarse con el sexo opuesto, interpretaran las situaciones que experimentaban, definieran sus deseos y guiaran sus expectativas en función de los consejos que aparecían en el mencionado consultorio sentimental.

El discurso sobre el amor en las fotonovelas rosas

En las historias de las revistas consultadas, el amor es la emoción predominante y de mayor intensidad, pues reúne otras emociones secun-

²⁹ “Buzón sentimental”, *Diario de un Corazón*, Publicaciones Estrella, México, n. 23, junio de 1960.

³⁰ “Cartas a Idilio”, *Idilio*, Publicaciones Herrerías, México, n. 60, 5 de octubre 1968.

darias. “El amor es una pasión [...] que atormenta la mente y el cuerpo, en mayor o menor escala; conduce a muchos a un callejón sin salida, a escándalo o tragedia; más raramente, ilumina la vida y dilata el corazón que rebosa de gozo.”³¹ Esta definición planteada por Bronislaw Malinowski describe acertadamente las situaciones representadas en las fotonovelas producidas en México entre las décadas de los sesenta y los setenta como *Diario de un Corazón*, *Fiesta de Novelas de Amor* y *Cita de Lujo*. En estas publicaciones, el amor se caracteriza por ser espontáneo, repentino e intenso; así es como un buen día un hombre y una mujer se conocen, se miran a los ojos y quedan flechados al instante. Sin embargo, se presentan dificultades y obstáculos que impiden la consolidación de lo que se considera amor verdadero. Esto les ocasiona sufrimiento y la necesidad de afrontar dichas adversidades para unirse con esa persona que asegurará la tan anhelada felicidad eterna. En otros casos, los obstáculos provienen de uno de los involucrados que, al no corresponder, provoca decepción y dolor al otro. Como hemos explicado, el amor es el hilo conductor de estas historias y su razón de ser; motivo por el cual produce felicidad, vitalidad y fuerza en los personajes que lo experimentan, pero al mismo tiempo el amor es la principal causa de sufrimiento de hombres y mujeres.

El amor es una construcción social que, a lo largo de la historia, ha sido representado e interpretado de muy diversas formas, en diferentes medios y apelando a distintos elementos. En el siglo XII, con la presencia del amor cortés, las relaciones de pareja solían ser adúlteras, pues el matrimonio no estaba necesariamente relacionado con el amor, sino con la conveniencia o la obligación estamental. Durante el siglo XVIII el amor en el matrimonio y las relaciones de pareja pasaron a ocupar un lugar central, es decir, casarse por amor se convirtió en la norma.³² Así, en las fotonovelas de mediados del siglo XX, la clase de amor que predomina es el romántico, caracterizado por su influencia en las aspiraciones y los ideales de las mujeres. Esta idea del amor ha propiciado

³¹ Anthony Giddens, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 43. En su obra, Giddens hace referencia a las propuestas de Bronislaw Malinowski para explicar la sociología del amor.

³² Raquel de Barros Pinto Miguel, “As mocinhas heroínas das fotonovelas da revista *Capricho*”, *Revistas de Estudos Feministas*, v. 24, n. 1, 2016, p. 304, DOI: <https://doi.org/10.1590/%25x>.

que la mujer sea considerada como un sujeto cuyo lugar se encuentra en el hogar, con la familia. Este tipo de amor reconoce que las personas que lo experimentan pueden establecer un lazo emocional duradero, incluso eterno, que se consolida a través del matrimonio y la formación de una familia, ideal cristiano socialmente aceptado como hegemónico. En este sentido, el conflicto representado en las fotonovelas se plasma como un desafío impuesto a la pareja para probar que su amor es verdadero y correcto; por su parte, los problemas están relacionados con los límites determinados por el entorno en que se desenvuelven los personajes. Su resolución bajo dichos lineamientos sociales, o por encima de ellos, es lo que determina si el desenlace será favorable o trágico. En resumen, “El amor romántico puede concluir en tragedia y ser alimentado con la transgresión, pero también produce triunfo, una conquista de preceptos y compromisos mundanos”.³³

Las fotonovelas que estudiamos tienen una estructura que se repite constantemente: al inicio se presenta a los protagonistas y se les sitúa en la trama amorosa, posteriormente, de forma inusitada se expone el obstáculo que pondrá a prueba la autenticidad del amor experimentado por la pareja protagonista, el cual puede estar relacionado con el desafío de distinguir entre el amor puro y duradero y el deseo carnal, corruptor de la moral y los valores tradicionales. Durante el desarrollo de la historia se muestra la forma en que se afronta el impedimento, y así, los personajes tienden a un amor verdadero o se desvían hacia uno falso. En el desenlace, las consecuencias de las decisiones de los personajes se hacen evidentes, las cuales pueden ser favorables o no, dependiendo del tipo de amor por el que optaron.

En el melodrama de estas historias rige “una lógica de los absolutos, de la exclusión, de las oposiciones, en donde se niega el matiz, la construcción y el proceso”.³⁴ Es decir, una vez que cualquiera de los personajes se decide por el camino del bien, o por el del mal, no hay vuelta atrás. En las fotonovelas de amor los finales felices están relacionados con el matrimonio o las actitudes y los valores que conducen a él; para que las historias culminen favorablemente los personajes deben tomar las decisiones correctas y vencer las adversidades mediante reso-

³³ Giddens, *La transformación de la intimidad...*, p. 50.

³⁴ Thomas, *Los estragos del amor...*, p. 157.



Figura 3. La mujer mala, “Esclavo del deseo”. Fuente: *Fiesta de Novelas de Amor*, n. 28, 21 de mayo de 1975, p. 5



Figura 4. La mujer buena, “Esclavo del deseo”.
Fuente: *Fiesta de Novelas de Amor*, n. 28, 21 de mayo de 1975, p. 6

luciones aprobadas por su entorno social. Es importante mencionar que las actitudes y conductas consideradas necesarias para demostrar la autenticidad del amor son diferentes entre mujeres y hombres.³⁵

Por un lado, las mujeres deben comportarse de forma sumisa, fiel, incondicional, comprensiva, recatada, compasiva y obediente de las imposiciones de su entorno, para poder ser consideradas personas respetables. Por ello, las actrices que protagonizan las historias debían transmitir dulzura, melancolía, suavidad, ternura y fragilidad.³⁶ En palabras de Florence Thomas, “mujeres leales, honestas y fieles que saben esperar porque están convencidas de que el orden del corazón es un sueño más fuerte que cualquier realidad”.³⁷ En ciertas situaciones, el sentimiento del alma y del corazón se expresa a través de los besos, único recurso físico permitido para expresar amor. En la mayoría de los casos deben reprimir sus deseos sexuales extramaritales, pues de no hacerlo la tragedia las perseguiría, y sólo podrían redimirse y recuperar su dignidad después de una serie de calamidades y situaciones dolorosas. Si bien la desobediencia y la inmoralidad por parte de los personajes femeninos no siempre acarrearán un final trágico, sí se presentan como un obstáculo al que se debe enfrentar la pareja protagonista para consumir su amor.

En oposición a estas mujeres respetables, se presenta otro personaje conocido como “la otra”, la cual suele ser representada como mala, con actitudes seductoras, frías, calculadoras, interesadas, intrigantes... una mujer que no cree en el amor. Su propósito es captar la atención del protagonista masculino, al igual que sus afectos, para alejarlo del amor verdadero y de los valores morales. A lado de estas mujeres, los hombres son representados como sujetos vulnerables y crédulos, incapaces de resistirse a sus trampas de seducción que les provocan impulsos corporales irresistibles, aunque en el desenlace de las historias de amor romántico, por lo general, los hombres logran darse cuenta de sus errores y las mujeres honorables encuentran la forma de perdonarlos.³⁸

En “Niebla en el alma”, número 70 de la fotonovela *Cita de Lujo* publicado el 23 de mayo de 1975, Paloma es una mujer bondadosa y

³⁵ *Ibidem*, p. 159.

³⁶ De Barros Pinto Miguel, “As mocinhas heroínas...”, p. 297.

³⁷ Thomas, *Los estragos del amor...*, p. 160.

³⁸ *Ibidem*, p. 154.



Figura 5. “Muro de ambición.” Fuente: *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, año IV, n. 64, 11 de abril de 1975, p. 32

comprensiva que ha perdonado en varias ocasiones las infidelidades de Ramón, su marido. En oposición a ella se encuentra su prima Imelda, que, a pesar de estar casada, es la sensual amante de Ramón. Paloma no puede creer que su prima sea la causa del sufrimiento en su matrimonio y al final decide no volver a perdonarlos y alejarse para siempre de ambos. Inesperadamente, Ramón se arrepiente de no haber valorado a la mujer que tanto lo había amado.³⁹

Un caso similar se encuentra en el número 29 de la revista *Fiesta de Novelas de Amor* titulado “Frivolidad”. Aquí se narra la historia de Luisa Fernanda, una joven adinerada y consentida que mantiene relaciones sexuales con el marido de su tía, creyendo que eventualmente él se divorciaría para estar con ella. Sin embargo, cuando Pedro se entera de que Luisa está embarazada la desprecia y le deja claro que nunca contará con

³⁹ “Niebla en el alma”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 70, 23 de mayo de 1975.

él; en consecuencia, ella tiene que confesarle a sus padres lo que ha ocurrido, y ellos, para evitar el rechazo social de tener “un nieto bastardo”, la obligan a casarse con Víctor, un mecánico a quien contratan para montar la farsa. Finalmente, Luisa y él se enamoran de verdad y forman una familia. Por consiguiente, la consecuencia que ella debe asumir por haber actuado de manera incorrecta es una vida humilde y sin lujos.⁴⁰

De este modo, en las fotonovelas se presentan situaciones en las que las mujeres deben elegir entre el camino del bien y el del mal, lo cual definirá su honorabilidad, su virtud y determinará el final que merecen. Por ejemplo, en “Una joven ante la vida”, número 57 de *Cita de Lujo*, Lilia está enamorada de Rogelio, pero un día se entera de que es un hombre casado con hijos que lo esperan en casa. Así, Lilia debe elegir entre alejarse de él para evitar destruir a una familia inocente o seguir con Rogelio con la esperanza de que él la elija. Lilia cede ante los ruegos de Rogelio para que no lo deje; sin embargo, seguir con esa infidelidad le provoca remordimiento y desdicha, por lo que intenta suicidarse y termina en un hospital.⁴¹

Asimismo, cabe mencionar que las mujeres presentes en las fotonovelas físicamente son hermosas y jóvenes. Algunas visten de manera elegante y discreta, pero también pueden usar ropa más moderna, minifaldas, trajes de baño y cabello suelto, a diferencia del cabello peinado y los vestidos largos de las mujeres protagonistas de las publicaciones de las décadas anteriores a los años cincuenta.⁴²

Por otro lado, los hombres deben demostrar su virilidad, trabajando y acatando sus responsabilidades económicas. Asimismo, suelen actuar como los protectores o redentores de la dama en apuros. Tal es el caso de Humberto, un joven responsable y trabajador que protagoniza la historia “Tu vida entre mis labios”, número 54 de *Cita de Lujo*, quien se enamora de Paula, una atractiva y divertida bailarina. Después de establecer una relación más cercana, Humberto le propone hacerse cargo de ella y de su hijo para que pueda dejar su trabajo en el cabaret. A pesar de sus intentos por “rescatar” a la bailarina y alejarla de “la mala

⁴⁰ “Frivolidad”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 29, 4 de junio de 1975.

⁴¹ “Una joven ante la vida”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 57, 21 de febrero de 1975.

⁴² De Barros Pinto Miguel, “As mocinhas heroínas...”, p. 297.

vida”, ella no acepta y lo abandona, aun así, él decide adoptar al hijo de Paula como si fuera suyo y darle una mejor vida.⁴³

Para los hombres de las fotonovelas, la debilidad al sucumbir a sus impulsos sexuales extramaritales no es vista como una tragedia o un acto totalmente reprochable, sino como un simple error que no se cuestiona y puede ser fácilmente perdonado por sus parejas sentimentales y familias. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en “Muro de ambición”, número 64 de *Cita de Lujo*, en donde se narra la historia de don Fernando, un hombre adinerado que en el lecho de muerte confiesa tener un hijo fuera del matrimonio a quien desea heredar toda su fortuna. En la trama, el problema y lo que se cuestiona al protagonista no es el hecho de haber tenido otro hijo al cual abandonó, sino la decisión respecto de la herencia.⁴⁴

Otro tipo de amor presente en las fotonovelas es el amor apasionado, el cual “implica una conexión genérica entre el amor y la atracción sexual. El amor apasionado está marcado por una urgencia que lo sitúa aparte de las rutinas de la vida cotidiana, con las que tiende a entrar en conflicto”.⁴⁵ Las personas que experimentan esta clase de amor suelen apartarse de su entorno cotidiano y de las imposiciones sociales por la expectativa de algo renovador o diferente, de la aventura a lado del amante. Esto puede provocar que tanto hombres como mujeres se expongan a sacrificio o peligros. Así, en este tipo de relatos es común ver escenas en que los besos se intensifican y superan los límites de sensualidad permitida, al tornarse en caricias cargadas de deseo carnal. Estas escenas se desarrollan en la intimidad, en habitaciones, camas, sofás y lugares oscuros que permiten la cercanía entre dos personas. A diferencia del amor romántico, el pasional no es necesario ni suficiente para el matrimonio, incluso puede llegar a ser un obstáculo para llegar a él, por lo que en la mayoría de los casos está relacionado con amores extramaritales.

Podemos ver un ejemplo de amor pasional en el número 28 de *Fiesta de Novelas de Amor*, “Esclavo del deseo”, donde Eugenia y Pablo son una

⁴³ “Tu vida entre mis labios”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 54, 10 de enero de 1975.

⁴⁴ “Muro de ambición”, *Cita de Lujo*, n. 64, Ediciones ELE, México, 11 de abril de 1975.

⁴⁵ Giddens, *La transformación de la intimidad...*, p. 43-44.



Figura 6. “Esclavo del deseo.” Fuente: *Fiesta de Novelas de Amor*, n. 28, 21 de mayo de 1975, p. 38



Figura 7. Los hombres son representados como naturalmente incapaces de resistirse a los encantos de una mujer. Fuente: “¿Hombres o fieras?”, *Cita de Lujo*, año IV, n. 66, 25 de abril de 1975, p. 46

pareja joven y enamorada, dispuestos a apoyarse y a crecer juntos hasta que un día él conoce a Verónica, con quien después de un par de encuentros comienza una relación. Ella se aprovecha de su atractivo y sensualidad para utilizar a los hombres inocentes, a diferencia de Eugenia, una novia tierna y esposa ideal. Pablo descubre esta verdad y se siente culpable por engañar a Eugenia, pero no puede evitar a Verónica, pues la pasión y el amor que le despierta son incontenibles. Por su parte, Verónica piensa que Pablo es diferente a todos los hombres con los que ha estado y reconoce que ella no es lo mejor para él. Aunque intenta dejarlo, Pablo se niega e incluso le pide matrimonio. Entonces, cuando estaban dispuestos a huir para comenzar una vida juntos, un antiguo amante de Verónica los aborda en la calle y les dispara, ella resulta herida y muere en el hospital, pero “la hace feliz irse para ya no causarle más daño a su amado”.⁴⁶ En esta historia, como en muchas otras, el amor pasional resulta ser dañino para una o ambas partes de la relación, además suele alejar a los personajes del matrimonio y, en consecuencia, de un final feliz. Cabe mencionar que es común que una tragedia pueda evitarse cuando el hombre es quien sucumbe al amor pasional, lo cual es usualmente visto como un error. Por el contrario, cuando es la mujer quien se entrega al amor pasional, el curso de la historia suele verse afectado, además de que se ponen en duda sus valores morales y su virtud.

En este tipo de historias suelen presentarse personajes con malas intenciones, que pretenden corromper a otros a través de la atracción física. Las mujeres de este tipo presentan características y actitudes similares a “la otra” de las historias de amor romántico; son frías, interesadas, físicamente atractivas y no corresponden al amor que su pareja les profesa; al contrario, utilizan a los hombres por motivos sexuales o económicos. Por otro lado, los hombres de estos relatos tienden a engañar o a aprovecharse de las mujeres que logran seducir, con la falsa promesa del matrimonio o de una vida mejor.⁴⁷

Por ejemplo, en “Por una mujer soy rival de mi hijo”, historia publicada en el número 6 de *Diario de un Corazón*, Flora es una joven atractiva que, motivada por el interés económico, enamora a Damián

⁴⁶ “Esclavo del deseo”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 28, 21 de mayo de 1975.

⁴⁷ Thomas, *Los estragos del amor...*, p. 154.

y a Gustavo, sin saber que son padre e hijo. Cuando Damián descubre el engaño, intenta advertirle a su hijo, pero él está perdidamente enamorado de Flora y no le cree a su papá, quien, para evitar que su hijo cumpla su deseo de casarse con ella, le quita el dinero de la empresa familiar. Gustavo no le toma importancia, pues cree que lo más importante es el amor que lo une a Flora; pero ella, al saber que ya no tiene dinero, lo desprecia.⁴⁸

Un ejemplo similar es el que se presenta en el número 10 de *Diario de un Corazón*, “Estoy enamorado de una mala mujer”, donde Luis Antonio es un hombre trabajador que se enamora de Nora, aunque ella está interesada en su hermano Raúl porque cree que es adinerado. No obstante, Nora sigue pidiéndole a Luis que se reúnan y lo seduce con sus encantos físicos. Una noche, los hermanos se encuentran en casa de Nora y ella rechaza a Raúl cuando se entera de que no tiene dinero. En ese momento llega otro hombre, un político que se acerca a Nora y entra con ella a su casa. Así, los dos hermanos se dan cuenta de que sólo es una mujer interesada que sale con cualquiera que tenga dinero. Al final, Nora se arrepiente de haber jugado con Luis, un hombre bueno que ahora la rechaza.⁴⁹

En el número 65 de *Cita de Lujo*, “Sueños de secretarías”, Alberto es jefe de Gladys y la corteja por un tiempo hasta que ella finalmente acepta salir con él. Una noche ella se deja seducir con sus caricias, pero al cuestionar a Alberto sobre el carácter de su relación, él comenta que es algo sin importancia. Después de este incidente, su trato hacia ella en el trabajo cambia por completo: ya no es amable y atento como cuando intentaba conquistarla, ahora se muestra distante y grosero. Sin embargo, cuando él busca satisfacer sus deseos carnales, vuelve a ser cariñoso y afectuoso con Gladys, a lo que ella no puede resistirse. Resultado de estos encuentros, ella descubre que está embarazada y al compartir la noticia con Alberto, él decide arreglar las cosas para que la despidan de su trabajo.⁵⁰

⁴⁸ “Por una mujer soy rival de mi hijo”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 6, 21 de octubre de 1959.

⁴⁹ “Estoy enamorado de una mala mujer”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 10, 10 de diciembre de 1959.

⁵⁰ “Sueños de secretarías”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 65, 18 de abril de 1975.



Figura 8. “Por qué no he de amarlo.”

Fuente: *Novelas de Amor*, n. 206, 22 de julio de 1964, p. 5



Figura 9. “Frivolidad.” Fuente: *Fiesta de Novelas de Amor*, n. 29, 4 de junio de 1975, p. 47

Así, lo que distingue a estos dos tipos de amor es “la diferenciación trazada entre la sexualidad “casta” del matrimonio y el carácter apasionado o erótico de los asuntos extramaritales”.⁵¹ Ambos tipos de amor suelen implicar una atracción instantánea, lo que se suele denominar “amor a primera vista”; sin embargo, el amor romántico tiene como ideal el matrimonio y prescinde de las pulsiones erótico-sexuales que caracterizan al amor pasional. En tanto que las parejas que mantienen una relación de amor pasional no buscan una relación duradera ni exclusiva y tampoco planean casarse, sino que se conforman con el placer que la lujuria les suscita.

Por otro lado, además de los conflictos personales que impiden que la pareja pueda gozar de su amor sin ataduras, en las fotonovelas podemos encontrar otro tipo de impedimentos relacionados con las imposiciones de su entorno cercano, su familia o su círculo amistoso. Tal es el caso de la historia “Fue en Nochebuena”, publicada en el número 18 de *Fiesta de Novelas de Amor*, en la que Margarita y Octavio, a pesar de estar supuestamente enamorados, no pueden estar juntos debido a que ella es sólo una sirvienta en casa de él. Así que la madre de Octavio lo obliga a cumplir con su responsabilidad de casarse con una mujer de su clase social, y él acepta con tal de no perder su dinero. En tanto que Margarita encuentra la felicidad con Alejandro, un doctor de origen humilde dispuesto a trabajar muy duro para estar con ella.⁵²

No obstante, hay otras historias en las que la pareja lucha en contra de las imposiciones de su entorno. Como en el número 56 de la fotonovela *Cita de Lujo*, “De color moreno”, en la que Cristina es una joven bondadosa, desinteresada y sin prejuicios que se enamora de un empleado de su difunto padre. Al enterarse su hermana Rosalba, con gran indignación le dice que no puede tener una relación con Pancho, pues “es pobre, negro y un simple empleado, interesado únicamente en la fortuna familiar”. Sin embargo, Pancho es un joven sensible, comprensivo y atento con Cristina, por lo que ella decide ir en contra de su hermana y seguir su corazón.⁵³

⁵¹ Giddens, *La transformación de la intimidad...*, p. 45.

⁵² “Fue en Nochebuena”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 18, 25 de diciembre de 1964.

⁵³ “De color moreno”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 56, 14 de febrero de 1975.

“En el amor romántico, los afectos y lazos, el elemento sublime del amor, tienden a predominar sobre el ardor sexual”,⁵⁴ por lo que en este tipo de amor la sexualidad es secundaria, en el sentido de que es más importante que la persona amada, especialmente la mujer, conserve su virtud para el hombre con el que planea pasar el resto de su vida. Mientras tanto en el amor pasional “la virtud” de los personajes es irrelevante, pues los impulsos físicos dominan sobre las emociones puras. Sin embargo, la excitación y la felicidad momentánea del amor pasional no conducen a un final feliz como lo hacen la paciencia y el decoro del amor romántico.

El amor: un entramado de emociones

En las fotonovelas, el amor no es una emoción aislada que se manifiesta en estado “puro”, sino que se encuentra en el centro de un entramado de afectos, valores y actitudes a través de los cuales se expresa. Encontramos que en las historias representadas en las fotonovelas el amor se expresa a través de cuatro emociones y conductas principales: la pasión, los celos, la sumisión y el sacrificio, que nos remiten una vez más a la doctrina católica. Éstas construyen un entramado de afectos y conforman la *emotionology* o modelo emocional, donde los vínculos entre los afectos se manifiestan de manera diferente dependiendo del tipo de amor experimentado por la pareja protagonista, y el género de los personajes.

En las fotonovelas en las que impera el amor romántico, la pasión se hace presente en los momentos de cercanía física entre la pareja, la cual comienza con un roce de manos y culmina con el beso, incitado por el hombre, cargado de deseo que provoca que la mujer, en mayor medida, pierda el hilo de sus pensamientos y se abandone por completo al instante de intimidad con su amado. En estas escenas es recurrente que los besos sean concebidos como curativos, la llave del olvido de los conflictos amorosos e incluso de los económicos, alimentadores del alma de los personajes. No obstante, en las historias en que el amor pasional es desbordado en una relación fuera del matrimonio

⁵⁴ *Ibidem*, p. 46.

las consecuencias son negativas por ir en contra de los preceptos morales impuestos por la sociedad. En este sentido, por lo general la mujer es la responsable de que las caricias y los besos no vayan más allá de lo permitido; debe ser ella quien ponga un alto a su pareja, a pesar de que eso ocasione su enojo o su desprecio, mientras que el hombre sólo es una víctima que responde a sus instintos que la mujer despierta.

Los celos son una emoción peligrosa que en las historias de amor pasional determina las acciones de los personajes. Si éstos no logran ser controlados, pueden ocasionar la muerte de un tercero, o incluso del ser amado. Sin embargo, en las historias de amor romántico, son una señal de que el amor es verdadero y tan intenso que no permite la cercanía con otros sujetos. En “Mi esposo me es infiel”, una historia de amor romántico publicada en el número 9 de *Diario de un Corazón*, Cristina crece a la sombra de su hermosa y simpática hermana Rebeca. Pero las cosas cambian cuando Cristina conoce a Gustavo, de quien se enamora para posteriormente convertirse en su esposa. Al regresar de su luna de miel, el padre de Cristina los convence de quedarse a vivir en su casa e inician su feliz vida de casados. Sin embargo, los celos de Cristina se vuelven incontrolables cuando Rebeca y Gustavo comienzan a pasar tiempo juntos. Ella imagina lo peor: piensa que su amor verdadero la ha traicionado con su propia hermana, por lo que decide huir dejando una carta a Gustavo donde le dice que se irá con otro hombre por venganza. Desesperado, él sale a buscarla y sufre un accidente. Cristina vuelve, se entera de lo ocurrido y su hermana le explica que nunca tuvo una relación amorosa con Gustavo. Ella se siente muy arrepentida y avergonzada de que sus celos la hayan hecho desconfiar de su familia y provocaran dolor en su matrimonio. La moraleja de esta historia es que los celos pueden ser sumamente dañinos y destructivos cuando son producto de la imaginación de una persona, quien puede perderlo todo.⁵⁵

La sumisión es una actitud predominante en las historias de amor romántico, adoptada en gran medida por las mujeres, quienes en el seno familiar deben obedecer al padre, a la madre y al esposo. La mujer se muestra abnegada y dispuesta a sacrificarse por el hombre motivo de su afecto; además, está dispuesta a asumir la culpa de los conflictos que

⁵⁵ “Mi esposo me es infiel”, *Diario de un Corazón*, Ediciones ELE, México, n. 9, 12 de diciembre de 1959.

ambos atravesen, y en caso de que él falle y la lastime, ella no duda en perdonarlo. En cambio, en los relatos de amor pasional, las protagonistas rehúsan la sumisión y sucumben a sus deseos sexuales.

En “Esclavo del deseo”, relato que habíamos comentado antes, Eugenia es una mujer sumisa, abnegada, compasiva que apoya a su novio, Pablo, a pagar su carrera de medicina, y espera paciente a que la termine para poder casarse. Asimismo, se muestra comprensiva y perdona sus infidelidades cuando se enamora de Verónica, una mujer por la que siente una incontrolable pasión. A pesar de los errores que comete Pablo, Eugenia no deja de amarlo y lo recibe siempre con los brazos abiertos y dispuesta a perdonar todo el dolor que le ha provocado. Incluso se dispone a tener relaciones sexuales con él para crear un lazo indisoluble.⁵⁶

Finalmente, los sacrificios también son un elemento frecuente en las publicaciones de amor romántico, en las que son representados como factores que engrandecen el amor de la pareja, es decir, son una muestra de que el amor es verdadero. Asimismo, su realización puede determinar si el desenlace resulta favorable o no. En los relatos de amor pasional suele sacrificarse la estabilidad cotidiana por la promesa de un momento de lujuria al lado del amante. En “Almas en flor”, un relato de amor romántico publicado en el número 75 de *Cita de Lujo*, Caridad queda embarazada de su primer y único amor, Luis; no obstante, él es forzado a casarse con otra persona por conveniencia económica. Caridad se resigna y renuncia a su amor para que él no tenga problemas con su familia. Pasan unos años y Luis y su esposa no podían tener hijos, así que él intentó convencer a Caridad de darle el suyo. Ella finalmente se sacrifica por su viejo amor y le entrega a su hijo creyendo que Luis puede darle mejores oportunidades y renuncia a él para siempre.⁵⁷

Consideraciones finales

Las fotonovelas románticas son una compleja fuente para historiar una forma a través de la cual se masificaron ideas que buscaban establecer un

⁵⁶ “Esclavo del deseo...”

⁵⁷ “Almas en flor”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 75, 27 de junio de 1975.



conjunto de normas para definir las maneras apropiadas de experimentar y manifestar el amor. Dicha normatividad tuvo un evidente carácter conservador, donde el machismo y el sexismo direccionaron los ideales de feminidad en tanto dependiente de un hombre que le otorgara la felicidad y la estabilidad económica. Un aspecto central para comprender el auge de estas publicaciones tiene que ver con la formación de la clase media en México cual condición de posibilidad para la producción y consumo de fotonovelas, las cuales se distribuyeron de forma masiva por décadas. En estas revistas se estableció el ascenso social como una variable de las relaciones de pareja, donde el dinero y los bienes económicos aparecían por doquier en una doble acepción: como aquello que pervertía a los protagonistas al sólo buscar una relación de pareja con alguien de mejor posición social con el único objetivo de tener ascenso social, o aquello a lo cual se renuncia en aras de alcanzar el amor verdadero.

La característica principal de las fotonovelas de amor, que como hemos visto es su estructuración en torno del melodrama a partir de las oposiciones binarias, surge de la necesidad de transmitir un mensaje claro acerca de la forma de experimentar el amor en las relaciones de pareja; en consecuencia, las historias presentadas en las fotonovelas rosas forman un discurso normativo que pretende estandarizar las emociones, las actitudes y los comportamientos que las personas deben asumir; por ello se vuelven narraciones repetitivas y predecibles. El amor presente en estas publicaciones es un sentimiento intenso, espontáneo, incluso irracional que conduce a las personas a realizar las más grandes hazañas o causar los peores males; si es ideal puede culminar en matrimonio y la formación de una familia, pero si se desarrolla fuera de las convenciones sociales es posible que su desenlace sea la muerte. Asimismo, el amor en las fotonovelas se expresa a partir de una serie de actitudes y emociones, como los celos, la compasión, la sumisión y el sacrificio, que funcionan como un indicador sobre la legitimidad del sentimiento. Es evidente que la idea de amor expresada en estas publicaciones tiene como fundamento los valores del cristianismo y sus concepciones del bien y el mal, del ideal de familia y matrimonio, del amor incondicional y legítimo que se expresa en el sacrificio y el sufrimiento. Éstos, entre otros valores, debieron ser significativos para los lectores de las fotonovelas, familiarizados con estos principios comunes a la sociedad mexicana de la época.

Finalmente, valga enfatizar un elemento importante en las revistas aquí analizadas, que las diferenciaba de otros medios de entretenimiento como el cine y la televisión, a saber: las historias de “casos reales” en las narraciones, así como la publicación de los problemas cotidianos en la sección del consultorio sentimental con los cuales se buscaba identificar al hipotético lector. Consideramos que esto pudo ser una estrategia de los editores para generar una sensación de cercanía y certidumbre en los lectores, así como para dar la impresión de contar con un público interesado que confiaba tanto en los “expertos” de la revista que se atrevía a hacer públicos sus secretos para obtener respuestas, comprensión y consuelo. Así, estas revistas no sólo fueron objetos predilectos para pasar el tiempo libre, sino que fueron verdaderas herramientas para transmitir una pedagogía de las emociones basada en referentes conservadores, machistas y sexistas.

FUENTES CONSULTADAS

- “Almas en flor”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 75, 27 de junio de 1975.
- “Amor en dos tiempos”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 63, 4 de abril de 1975.
- “Buzón sentimental”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 5, octubre de 1959.
- “Buzón sentimental”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 12, enero de 1960.
- “Buzón sentimental”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 21, mayo de 1960.
- “Buzón sentimental”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 23, junio de 1960.
- “Cartas a Idilio”, *Idilio*, Publicaciones Herrerías, México, n. 57, 14 de septiembre de 1968.
- “Cartas a Idilio”, *Idilio*, Publicaciones Herrerías, México, n. 58, 21 de septiembre de 1968.



- “Cartas a Idilio”, *Idilio*, Publicaciones Herrerías, México, n. 59, 28 de septiembre de 1968.
- “Cartas a Idilio”, *Idilio*, Publicaciones Herrerías, México, n. 60, 5 de octubre de 1968.
- “Con los ojos del alma”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 68, 9 de mayo de 1975.
- “Crueldad y engaño”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 22, 26 de febrero de 1975.
- “De color moreno”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 56, 14 de febrero de 1975.
- “El hombre que me raptó”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 35, 27 de agosto de 1975.
- “Esclavo del deseo”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 28, 21 de mayo de 1975.
- “Estoy enamorado de una mala mujer”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 10, 10 de diciembre de 1959.
- “Frivolidad”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 29, 4 de junio de 1975.
- “Fue en Nochebuena”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 18, 25 de diciembre de 1964.
- “¿Hombres o fieras?”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 66, 25 de abril de 1975.
- “Infamia”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 31, 2 de julio de 1975.
- “Los tormentosos años veinte”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 20, 9 de enero de 1975.
- “Mi esposo me es infiel”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 9, 12 de diciembre de 1959.
- “Mi juventud está en venta”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 6, 6 de noviembre de 1959.
- “Muro de ambición”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 64, 11 de abril de 1975.

- “Niebla en el alma”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 70, 23 de mayo de 1975.
- “Odio, amor y sangre”, *Fiesta de Novelas de Amor*, Publicaciones Herrerías, México, n. 23, 12 de marzo de 1975.
- “Por una mujer soy rival de mi hijo”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 6, 21 de octubre de 1959.
- “Problemas del corazón”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 13, febrero de 1960.
- “Secuestrada”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 69, 16 de mayo de 1975.
- “Soy un rebelde sin causa”, *Diario de un Corazón*, Ediciones Estrella, México, n. 5, 6 de octubre de 1959.
- “Sueños de secretarías”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 65, 18 de abril de 1975.
- “Te quiero para mí”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 76, 4 de julio de 1975.
- “Tu vida entre mis labios”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 54, 10 de enero de 1975.
- “Una joven ante la vida”, *Cita de Lujo*, Ediciones ELE, México, n. 57, 21 de febrero de 1975.

Bibliografía

- ACOSTA, Mariclaire, “Los estereotipos de la mujer mexicana en las fotonovelas”, *Diálogos. Artes, letras, ciencias humanas*, El Colegio de México, México, v. 9, n. 5, septiembre-octubre 1973, p. 29-31, <https://www.jstor.org/stable/i27933148>.
- BARROS PINTO, Miguel Raquel de, “As mocinhas heroínas das fotonovelas da revista *Capricho*”, *Revistas de Estudos Feministas*, v. 24, n. 1, 2016, p. 295-313, DOI: <https://doi.org/10.1590/%25x>.
- CERDA PÉREZ, Gladys Magali, *La mujer y la fotonovela, un estudio en la Colonia Santo Domingo*, tesis de licenciatura en Sociología, Universidad Nacional Autónoma de México, 1987, 82 p.




- COMISIÓN NACIONAL DE LOS SALARIOS MÍNIMOS, “Salario mínimo general promedio de los Estados Unidos Mexicanos 1964-2014”, http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf (consulta: 25 de mayo de 2019).
- CORAL, Emilio, “La clase media mexicana. Entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, *Historias*, n. 63, enero-abril 2006, p. 103-126, https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wpcontent/uploads/historias_63_102-126.pdf.
- COSSE, Isabella, *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010, 257 p.
- CUEVAS PERUS, Marcos, “Clase media, poder y mito en el México posrevolucionario. Una exploración”, *Revista de Estudios Políticos*, n. 20, mayo-agosto 2010, p. 105-129, DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.24484903e.2010.20.24275>.
- CURIEL, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, 80 p.
- FLORA, Cornelia Butler, “Women in Latin American Fotonovelas: From Cinderella to Mata Hari”, *Women's Studies*, 1980, v. 3, n. 1, p. 95-104, DOI: [https://doi.org/10.1016/S0148-0685\(80\)92700-1](https://doi.org/10.1016/S0148-0685(80)92700-1).
- FLORA, Cornelia Butler y Jan L. Flora, “The Fotonovela as a Tool for Class and Cultural Domination”, *Latin American Perspectives*, v. 5, n. 1, 1978, p. 134-150, <https://www.jstor.org/stable/2633343>.
- GARIS, Ana Victoria, y María Marta Tardón, “Corazones en conflicto. El consultorio sentimental en la prensa de Buenos Aires”, *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada*, n. 2, 2008, p. 89-105, <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/lis/article/view/3637/2963>.
- GIDDENS, Anthony, *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*, Madrid, Cátedra, 1995, 192 p.
- HERNER, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Nueva Imagen, 1979, 318 p.
- LE BRETON, David, “Por una antropología de las emociones”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, año 4, n. 10, diciembre 2012-marzo 2013, p. 69-79, <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/208/145>.

- LINDHOLM, Charles, “Romantic Love and Anthropology”, *Etnofoor*, v. 19, n. 1, 2006, p. 5-21, <https://www.jstor.org/stable/25758107>.
- LOAEZA, Soledad, “El papel político de las clases medias en el México contemporáneo”, *Revista Mexicana de Sociología*, v. 45, n. 2, 1983, p. 407-439, DOI: 10.2307/3540255.
- RÍOS MOLINA, Andrés, “Relatos pedagógicos, melodramáticos y eróticos. La locura en fotonovelas y cómics 1963-1979”, coordinación de Andrés Ríos Molina, *La psiquiatría más allá de sus fronteras. Instituciones y representaciones en el México contemporáneo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 310-370.
- ROCHA ISLAS, Martha Eva, “Los comportamientos amorosos en el noviazgo, 1876-1968. Historia de un proceso secular”, *Historias. Revista de la Dirección de Estudios Históricos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, n. 35, marzo 1996, p. 119-140, https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wpcontent/uploads/historias_35_119-140.pdf.
- _____, “El consultorio sentimental. Paradigmas y comportamientos amorosos”, *Géneros*, Asociación Colimense de Universitarias, Colima, v. 2, n. 6, mayo 1995, p. 29-39, <http://revistasacademicas.uco.mx/index.php/generos/article/view/886/pdf>.
- ROSENWEIN, Barbara, “Problems and Methods in the History of Emotions”, *Passions in Context*, v. 1, n. 1, 2010, p. 1-32.
- SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina, 1917-1925*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2011, 176 p.
- STEARNS, Peter N., y Carol Z. Stearns, “Emotionology. Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards”, *The American Historical Review*, v. 90, n. 4, 1985, p. 813-836, DOI: <https://doi.org/10.1086/ahr/90.4.813>.
- THOMAS, Florence, *Los estragos del amor. El discurso amoroso en los medios de comunicación*, Bogotá, Editorial Universidad Nacional, 1994.
- _____, “El discurso del amor en los medios colombianos. Una historia de violencia simbólica”, *Revista Colombiana de Psicología*, Universidad Nacional de Colombia, n. 2, 1993, p. 123-128.
- _____, *El macho y la hembra reconstruidos. Aportes en relación con los conceptos de masculinidad y feminidad en algunos mass-media colombianos*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1985, 216 p.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



HEMEROTECA NACIONAL
MEXICO
BUZON

LOS LECTORES QUE DESEEN CONSULTAR ALGUN PROBLEMA AL DR. FLAVIO ROMANO, TODO LO QUE TIENEN QUE HACER ES ENVIARLO A LA SIGUIENTE DIRECCION:

DR. FLAVIO ROMANO
ESTRELLA 107-13. COL. GUERRERO.
MEXICO, D. F.

SENTIMENTAL

Lámina 1. “Soy un rebelde sin causa.” Fuente: *Diario de un Corazón*, Sección Consultorio Sentimental, n. 5, 6 de octubre de 1959



¿Debo perdonar a mi infiel marido?

Lámina 2. “Soy un buen hijo, pero... ¡huiré de mi hogar!”

Fuente: *Diario de un Corazón*, Sección Consultorio Sentimental, n. 23



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



LA INDIA MARÍA Y LA REPRESENTACIÓN HUMORÍSTICA DE LA FEMINIDAD INDÍGENA

NADIA GARRIDO GARCÍA
Universidad Nacional Autónoma de México
Facultad de Filosofía y Letras

Introducción

La “India María” es uno de los personajes más importantes en la humorística mexicana de la segunda mitad del siglo xx. Las características de su “humor blanco” tienen sus orígenes en las producciones del Cine de Oro Mexicano,¹ donde, por cierto, un reducido número de mujeres lograron destacar como comediantes. María Elena Velasco (1940-2015) fue de las pocas que pudo encumbrarse en la memoria del público con dicho personaje, alcanzando tal popularidad que bien puede ser equiparada con la fama de *Cantinflas*, ícono del mundo humorístico en México. La India María se popularizó gracias a su reiterada presencia en programas de televisión y por sus numerosas películas, todas ellas estrenadas durante las décadas de 1970 y 1980. El personaje apareció por primera vez en la cinta *El bastardo* (1968); dos años después entró en circulación su popular fotonovela puesta en circulación de 1970 a 1971. La producción y edición de *La India María* estuvo

¹ El humor es una categoría de análisis amplio y complejo que no puede reducirse a una experiencia subjetiva, disposición cognitiva o expresión emocional; por el contrario, se trata de un fenómeno universal cuya comprensión depende del contexto histórico, social y cultural que determina aquello que es considerado como cómico o risible. Varios autores han señalado que el ser humano es un “animal” que hace reír, pero también es objeto de las risas de otros. Peter Berger, *La risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999; Henri Bergson, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza Editorial, 2008. Ahora bien, entiendo por humor blanco aquellas situaciones verbales, comportamientos y actividades que en su aparente inocencia no resultan ofensivos, es decir, que carecen de doble sentido o de franco contenido erótico en tanto que están destinados a todo tipo de público.

a cargo del reconocido José G. Cruz, encargado de proyectar al *Santo* como el héroe popular más importante del México posrevolucionario.² Si bien diversos estudios han analizado la cinematografía sobre la India María como un fenómeno social que mostraba los prejuicios en torno de los indios y encumbraba a su productora en la industria dominada por varones como un caso excepcional,³ poco sabemos sobre la fotonovela que, dicho en letras grandes, logró catapultar la figura de la joven mazahua en el imaginario social de los mexicanos. La producción de la historieta que aquí analizamos resultó muy importante en su momento, ya que logró impulsar comercialmente a la protagonista entre la audiencia hasta posicionarla en el gusto de los televidentes. Fue tal la popularidad de la fotonovela que en 1972 fue estrenada la segunda película que llevó por título *Tonta tonta, pero no tanto*. En este sentido, es importante mencionar que las mujeres con rasgos indígenas que llegaron al cine y a la televisión fueron personajes secundarios: empleadas domésticas, cocineras o vendedoras de comida en los mercados, mientras que las protagonistas eran mujeres blancas y “civilizadas” que asumían su condición de ser objeto de los deseos de los hombres. Así, mientras que el indio no dejó de ser observado como parte íntegra de la mexicanidad, muchos filmes consolidaron un estereotipo del indígena como símbolo del “atraso social”.⁴ Estudiar la fotonovela de *La India María* permite comprender muchos de los significados sociales y culturales de la femineidad indígena propios de la segunda mitad del siglo XX.

La fotonovela narra la historia de una mujer llamada María Nicolsa Cruz, quien un buen día decide salir de Nopalillo, su pueblo natal, y aventurarse hacia la agreste capital mexicana en compañía de su único

² En su trabajo “Luchadores, boxeadores y otros héroes de fotonovela”, incluido en este libro, Gabriela Pulido examina la construcción del héroe popular en la fotonovela *Santo, el Enmascarado de Plata*, así como los conflictos suscitados entre el productor de la fotonovela y el luchador, tensiones que culminaron en una ruptura definitiva.

³ Seraina Roherer, *La India María. Mexploitation and the Films of María Elena Velasco*, Austin, University of Texas Press, 2017; Ignacio M. Sánchez Prado, “Mexican Film Otherwise. Luis Buñuel, la India María and Critical Readings Beyond the ‘Golden Age’”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 27, n. 4, 2018, p. 527-538.

⁴ Gerardo Emanuel García Rojas, “La representación del indio mexicano en los filmes *María Isabel* y *El amor de María* de 1967 y 1968”, *Goliardos, Revista estudiantil de investigaciones históricas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, año 22, n. 20, 2016, p. 118-129. Disponible en <http://bdigital.unal.edu.co/65542/1/61186-310629-1-SM.pdf>.

amigo: un burro llamado Filemón. El centro de la narración radica en los numerosos desencuentros de la protagonista con la vida en la ciudad, un mundo que le resulta ajeno, violento y por momentos excluyente. Mientras que en el campo se desenvuelve sin contratiempos, en la metrópoli se muestra torpe, sobre todo cuando debe interactuar con los ciudadanos (que en su mayoría son poco amables y tolerantes). Su aparente “torpeza” también se muestra en su relación con ese mundo moderno y tecnológico de la época (el automóvil, el televisor y el teléfono, entre otros). Suele ser objeto de burlas y agresiones por parte de los habitantes de la urbe, quienes la consideran tonta, inculta y tosca, razón por la cual la palabra “india” es usada con frecuencia de manera despectiva al asociar su condición étnica con su aparente “inferioridad”. Paradójicamente, la India María es construida como un personaje portador de ciertos valores positivos, como la bondad, la honradez, la generosidad; además, tiene la sagacidad suficiente para salir bien librada de las situaciones adversas que enfrenta. Con largas trenzas y un vestido mazahua, su vida moral gira en torno de la religión; en particular, se muestra como una ferviente devota de la virgen de Guadalupe. Como veremos más adelante, una de las características que definen su personalidad es su condición de mujer des-erotizada, dado que es representada como una mujer que no tiene interés alguno por establecer relaciones afectivas con hombres, a excepción del padre José, un sacerdote de su pueblo con quien establece un vínculo cercano.

En este capítulo partimos de que la representación de la India María formó parte de un proceso de caricaturización⁵ de lo que significaba la mujer indígena en la cultura mexicana de los años setenta, una cultura, vale decirlo, que validaba socialmente el protagonismo de una joven proveniente del campo en tanto que asumía un rol humorístico muy cercano al bufón. Mi estudio se centra en analizar el campo de las representaciones; así, considero que la realidad histórica es producida

⁵ La caricaturización es una forma satírica con elementos simbólicos de interpretación y construcción de la realidad. En este sentido, dicho proceso, que involucra imagen y texto, deviene en una estrategia que pretende construir significados y sentidos sociales que abonan en la edificación de imaginarios sociales en torno de un tema o problemática. Sobre la caricatura política en el Porfiriato, Fausta Gantús, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, p. 14.

por medio de representaciones, de tal manera que las ideas, los valores y las actitudes que se detallan en *La India María* no deben ser consideradas como un reflejo de una situación social; por el contrario, éstas se construyen en sus narrativas por el hecho de tratarse de un producto inmerso en unas condiciones sociales que posibilitan su producción.⁶ La fotonovela tenía como finalidad divertir e instruir a los lectores de los sectores medios y populares, ridiculizando a una india que experimenta la modernidad citadina de la segunda mitad del siglo XX. Estudiar dicha producción permite asomarnos a las valoraciones racistas, clasistas y machistas que imperaban en la época. Cada número alude a la idea de que la mujer indígena está más cercana a la “naturaleza” propia de los “salvajes” que a las maneras “civilizadas” de los ciudadanos; es decir, reproduce una mitología histórica según la cual los civilizados no pueden comprenderse sin su contraparte, el salvaje.⁷ Una muestra de ello es que su mejor amigo es un burro con quien logra vincularse como si ambos hablaran un mismo idioma, metáfora por excelencia de la estulticia. Además, la protagonista es mostrada como una persona sumamente religiosa, esto la convierte en una representante de esos valores asociados a las campesinas. Así, la experiencia religiosa aparece como baluarte de moralidad en franca oposición a la corrupta ciudad. Al respecto, María Elena Velasco manifestó en diversas entrevistas que su personaje establecía una crítica a la sociedad mexicana que excluía, agredía y se burlaba de las mujeres indígenas.⁸ Si bien dicha intencionalidad se refleja en la fotonovela y en las películas, la construcción del personaje reproduce una serie de imaginarios sociales que fundamentan dicha exclusión, como lo demostraremos a lo largo de este capítulo. Mi objetivo es reflexionar sobre la función del humor y su articulación con la representación de la feminidad indígena; en particular, me interesa analizar las representaciones de la violencia contra las mujeres, el racismo y el clasismo en la fotonovela. Para ello,

⁶ Peter Burke, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, p. 97.

⁷ Roger Bartra, *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011.

⁸ Para la realización del capítulo revisé diversas entrevistas realizadas a la actriz, muchas de las cuales aparecen en portales de periódicos de la farándula, en las páginas de internet de las principales televisoras del país y otros sitios web dedicados a temáticas humorísticas. <https://sipse.com/entretenimiento/ultimas-entrevistas-actriz-maria-elena-velasco-la-india-maria-149530.html> (consulta: 31 de octubre de 2019).

considero que *La India María* es una fuente idónea para tratar de entender el México social de los años setenta. Como bien lo ha señalado Federico Navarrete, los medios de comunicación se han encargado de reproducir patrones estéticos donde lo deseable se asocia a lo “blanco”, mientras que lo indeseable es relacionado con los tonos oscuros de piel y con lo indígena.⁹

Para examinar lo mencionado anteriormente, divido este capítulo en cuatro apartados: en el primero expongo brevemente algunos aspectos de la fotonovela y la trayectoria de María Elena Velasco en el contexto de la tradición humorística; en el segundo hablo sobre las representaciones y estereotipos de los indios construidos a través de la industria del cine y la televisión; en el tercer apartado estudio las creencias, valores y normas religiosas que se muestran en la fotonovela, y centro la atención en la virgen de Guadalupe; en el último estudio la función del humor y su vinculación con el hipotético lector y trato de abordar los elementos que hacen risible la trama contraponiendo lo real y lo fantasioso.

La India María: Tonta tonta, pero no tanto

María Nicolasa Cruz, mejor conocida como la India María, fue un personaje interpretado por la actriz mexicana María Elena Velasco. Desde pequeña aspiró a ser actriz, muy pronto consiguió ser contratada como bailarina en el Teatro Tívoli en la ciudad de México; de ahí pasó al Teatro Blanquita donde hizo *sketches* cómicos junto a comediantes de la época, como Pompín Iglesias y Óscar Ortiz de Pinedo;¹⁰ esto le permitió trabajar en sus primeras películas a inicios de los sesenta: *Los derechos de los hijos* y *México de mis recuerdos*, donde interpretó a una criada llamada Petra. Más tarde nació la India María y se presentó por primera vez en la película *El bastardo* (1968). Logró su primer protagónico en *Tonta tonta, pero no tanto* (1971), gracias al director Fernando Cortés, con quien trabajó en posteriores filmes como *Pobre, pero honrada*

⁹ Federico Navarrete, *México racista. Una denuncia*, México, Grijalbo, 2017.

¹⁰ “Lo que no sabías de la India María”, *El Heraldo*, 1 de mayo de 2015, <https://www.elheraldo.hn/vida/836272-220/lo-que-no-sab%C3%ADas-de-la-india-mar%C3%ADa> (consulta: 18 de abril de 2018).

(1973), *La madrecita* (1974), *La presidenta municipal* (1974), *Duro, pero seguro* (1974), *Algo es algo dijo el diablo* (1974), *El miedo no anda en burro* (1976) y *La comadrita* (1978). La muerte de Cortés interrumpió sus años de trabajo y Velasco tomó el control en parte del proceso filmico con *Sor Tequila* (1980), *Ok, Mr. Pancho* (1981), *¡El que no corre... vuelala!* (1981), *El coyote emplumado* (1983), *Ni Chana, ni Juana* (1986), *Ni de aquí ni de allá* (1987), *Se equivocó la cigüeña* (1993), *Las delicias del poder* (2000), *Huapango* (2004) y *La hija de Moctezuma* (2014). En el año 2011 se estrenó *Ay María, qué puntería*, serie protagonizada por María Nicolasa, pero dos años después salió del aire. A estas producciones se suma un álbum musical titulado *De Chile, de dulce y de manteca*. La prolífica producción cinematográfica es una muestra elocuente de la enorme popularidad que tuvo el personaje durante más de tres décadas.

La India María se configuró en las carpas y el teatro de revista; al principio tuvo pequeños papeles junto a otras personalidades de la comedia como Resortes y Clavillazo, entre otros.¹¹ Participó junto a Raúl Velasco en el programa *Siempre en Domingo* y también tuvo participación en otros programas con gran *rating* como *Las Estrellas* y *Usted y Su Programa Nescafé*.¹² Todos estos shows aumentaron la popularidad de la actriz, por lo que pronto llamó la atención de críticos y del público en general. Con su humor, la India María logró ajustarse a los convulsos años setenta; mientras que en 1968 el movimiento estudiantil y la represión estatal acaparaban las calles, para inicios de la siguiente década el país habría de experimentar un periodo de crecimiento económico y de expansión del empleo.¹³ En este contexto, los medios de comunica-

¹¹ Maricruz Castro Ricalde, “El cine popular mexicano y la representación del indígena. El coyote emplumado de María Elena Velasco, *la India María*”, en Beatriz Mariscal y María Teresa Mijangos, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, México, v. 3, 2004, p. 629-640.

¹² *Siempre en Domingo* fue uno de los programas de la televisión más importantes en México, cuyo formato desde su aparición el 14 de diciembre de 1969 era presentar variedades musicales destinadas a todo público de habla hispana. Durante 28 años, el productor y presentador Raúl Velasco estuvo a cargo del programa, promoviendo y presentando a cantantes y actrices nacionales e internacionales. Cabe destacar que recientemente los medios de la farándula especulan acerca de que María Elena Velasco tuvo una hija con el reconocido conductor.

¹³ Soledad Loaeza, “La construcción de un país moderno, 1945-2000”, en Enrique Florescano (coord.), *Arma la historia. La nación mexicana a través de los siglos*, México, Grijalbo, 2009, p. 242.

ción se esmeraban por saturar sus espacios de entretenimiento, la comedia tenía por objetivo hacer reír; sin embargo, producir humor blanco resultó un verdadero reto para los grandes cómicos que venían del Cine de Oro, época que produjo películas de alta calidad reconocidas a nivel internacional.

Los Polívocos fue uno de los programas televisivos más importantes del periodo; eran interpretados por Enrique Cuenca y Eduardo Manzano, iconos de la comedia mexicana. Sus papeles eran imitaciones de celebridades de las décadas de 1940 y 1950, pero también crearon personajes con los que el pueblo mexicano pudiera sentirse identificado. *Cantinflas*, interpretado por Mario Moreno fue otro personaje que no ha perdido vigencia, cuya peculiaridad era el cinismo y la forma de hablar. Otra muestra de que el humor blanco puede provocar la carcajada del espectador fue el dúo de *Viruta y Capulina*, interpretados por Marco Antonio Campos y Gaspar Henaine. Por su parte, *Chespirito* interpretado por Roberto Gómez Bolaños fue otra muestra de cómo hacer humor blanco con personajes como el Chavo del Ocho (un niño huérfano y pobre) y el Chapulín Colorado (un antihéroe), entre otros. Clavillazo, interpretado por Antonio Espino y Mora, se caracterizó por el uso de pantalones bombachos, sacos de mangas largas, sombrero de tres puntas y gestos exagerados. No se puede olvidar a Tin-Tan, el Pachuco de Oro, quien llegó a las pantallas dando muestra de su versatilidad. Finalmente, debemos mencionar a Resortes como otro de esos cómicos que destacó no sólo por su excentricidad, sino por su peculiar forma de bailar. El México de la segunda mitad del siglo XX fue un periodo prolífico de humoristas varones que lograron entretener a un público diverso; no obstante, ¿qué lugar tuvieron las mujeres en la industria del entretenimiento?

En la década de 1970, Evita Muñoz, *Chachita*, tuvo presentaciones en el Circo Atayde Hermanos; memorable fue su interpretación como la hija de Pepe el Toro, personaje protagonizado por Pedro Infante en el filme *Nosotros los pobres* (1948); participó en el programa *Chespirito*; además, colaboró en programas de variedad musical y más tarde interpretó a la memorable bruja Hermelinda Linda.¹⁴ Por su parte, María

¹⁴ Dicho personaje también fue llevado a la fotonovela gracias a la astucia del dibujante Óscar González Guerrero y fue impresa en Editormex Mexicana, sello fundado por el editor de origen italiano Giorgio Torelli, <https://www.jornada.com.mx/2017/05/20/espectaculos/a09n1esp> (consulta: 2 de agosto de 2019).

Antonieta de las Nieves fue otra comediente recordada por su personaje la Chilindrina, dado a conocer en el programa *El Chavo del Ocho* en 1973. Se trataba de una niña de coletas, pecosa y con grandes lentes de pasta, la cual tuvo su propia serie llamada *Aquí está la Chilindrina*. Dentro del elenco de *El Chavo*, se encuentra la actriz Angelines Fernández, quien diera vida a Doña Clotilde, la Bruja del 71. Un lugar destacado ocupa Florinda Meza, también conocida por sus interpretaciones como Doña Florinda, Popis y la Chimoltrufia. Otra comediente reconocida es Yulia Pozo, quien tuvo una destacada participación en la película *La madrecita*, además de que participó en *El Show del Loco Valdés* y *Hogar Dulce Hogar*. A pesar de que muchas mujeres tuvieron papeles protagónicos con sus personajes y además lograron incrustarse en la memoria popular mexicana, ninguna logró la trascendencia y el impacto social que tuvo la India María en la comicidad mexicana. Estamos, pues, ante un personaje que logró popularizarse en los principales medios de comunicación de la época: la televisión y el cine; sin embargo, considero que su consagración como ícono de la comedia blanca se debe en gran medida a la importancia que tuvo la publicación temprana de su fotonovela, la cual definió y estructuró al personaje y a las situaciones que experimenta.

La India María fue el único personaje que logró despuntar en el espectro mediático. Todas las actrices mencionadas tuvieron participación en melodramas como productoras, guionistas y haciendo doblaje. Así, María Elena Velasco fue de las pocas que logró permanecer en el gusto del público, a tal grado que hoy en día se trata de una referente para una nueva generación de cómicas que han utilizado su modelo.¹⁵ Desde luego que resulta debatible ponderar el hecho de si su obra es de denuncia social, política y económica, sobre todo si tomamos en cuenta lo declarado hace años por la misma actriz, quien aseveró lo siguiente: “el cine debe hacer que la gente pase un rato alegre, divertido pero al mismo tiempo debe dar un ejemplo positivo o llamar a la reflexión sobre alguna situación. Sin embargo, la función primordial es divertir, de otra manera ese mensaje positivo no llegará a nadie”.¹⁶ Años más

¹⁵ Ejemplo de ello es el personaje de “La India Yuridia”, inspirado en la India María.

¹⁶ Arturo Pacheco, “No hago cine de crítica social y política porque mi función es divertir al público: la India María”, *El Heraldo. El Gran Diario de México*, 17 de febrero de 1988.

tarde, cuando se estrenó *La hija de Moctezuma*, María Elena señaló algunos de esos aspectos del personaje mediante los cuales se podía hacer crítica social: “Ahora se trata de una aventura divertida. También tiene su crítica política y social; habla de nuestras raíces y de nuestra actualidad”.¹⁷ De cualquier manera, la asociación del folclor, lo indígena y la identidad nacional a través de un personaje caricaturizado, no se ha perdido con el tiempo.

Una india de fotonovela

La fotonovela *La India María* fue publicada de octubre de 1970 a mayo de 1971, tuvo en total treinta números,¹⁸ se vendía los martes de cada semana y tenía un valor de un peso, precio bastante bajo si lo comparamos con otras producciones analizadas en este volumen. Se trataba de un encuadernado de 25 × 18 cm, la portada estaba a color y con el fondo en blanco y negro; sin embargo, muchos de los números posteriores fueron en colores sepia y con la técnica del fotomontaje, es decir, superponiendo fotografías y dibujos. Como historietista, José G. Cruz encontró en el *collage* una técnica que innovó el campo de las historietas.¹⁹ Cabe recordar que hacia finales de 1951, Cruz montó su propia editorial y creó a muchos personajes relevantes, como Santo, el Enmascarado de Plata; también aprovechó la popularidad de otros más provenientes de la pantalla grande, como Juan sin Miedo, El Valiente y La Tigresa, entre otros.

Respecto de la organización interna llama la atención que nuestra producción tiene una constante: aborda una historia lineal, la apertura de las imágenes difiere dependiendo de si el episodio se desarrolla en el campo o en la ciudad; por ejemplo, en los dos primeros números la trama

¹⁷ “La India María regresa a la pantalla grande, modernizada y con celular”, *Expansión en alianza con CNN*, 9 de octubre de 2014, <https://expansion.mx/entretenimiento/2014/10/09/la-india-maria-regresa-a-la-pantalla-grande-modernizada-y-con-celular> (consulta: 26 de mayo de 2019).

¹⁸ De este total sólo logramos localizar diez números seriados y físicos que se encuentran resguardados en la Biblioteca Nacional de México de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁹ Para más información, el lector puede consultar el trabajo “La entraña visual de la fotonovela”, de Rebeca Monroy, incluido en este libro.

tiene inicio en Nopalillo, el pueblo natal de María. Las primeras imágenes se centran en el interior de la iglesia del pueblo; en ellas destaca la imagen de la virgen del Tepeyac y de María Nicolasa; los demás santos no tienen protagonismo. Por otro lado, las fotos que presentan los espacios del poblado son más cerrados y no hay elementos que destaquen más que los personajes que protagonizan en el cuadro. La historia de María se desarrolla en la ciudad de México, espacio representado como ajetreado, peligroso y complejo en comparación con el campo. Los cuadros son amplios y presentan a los principales monumentos en contraste con la diminuta figura de María y de Filemón; esas grandes estructuras se muestran como si la realidad de la vida urbana, social, cultural y económica se le presentara de esa manera a la protagonista, grande e imponente. La imagen de María con su ropa mazahua y sus deícticos, evocaba lo “rústico” y remitía al lector a lo silvestre; mientras que el campo está asociado al retraso y la pobreza, la ciudad está relacionada con la modernidad, el desarrollo económico y la expansión tecnológica.

Estas oposiciones no eran casuales, respondían a un momento histórico marcado por un anhelo de modernidad en el cual la vida cotidiana comenzó a transformarse gracias a la introducción de aparatos eléctricos (planchas, cafeteras y calentadores de agua, entre otros) indispensables para los nuevos estilos de vida de las clases medias. Para muchos migrantes, la ciudad representaba el progreso y la diversidad de oportunidades, además de mejores servicios y oportunidades de trabajo que contrastaban con los pauperismos que se experimentaba en el entorno rural.²⁰ La fotonovela registraba dichos cambios y oposiciones binarias mediante estrategias visuales.

Respecto de los aspectos narrativos y la trama podemos mencionar que los dos primeros episodios se inclinan por el melodrama, pues de las emociones que de esto surja vendrá más tarde la comedia. María ruega a su “santa patrona” por la salud de su comadre Manuela, quien tiene un hijo que queda a cargo de la joven luego de la muerte de la comadre y de padecer ciertos infortunios; el “chilpayate” enferma y fallece. Así, María busca consuelo en la iglesia del pueblo, ahí, entre

²⁰ Cecilia Greaves Lainé, “El México contemporáneo, 1940-1980”, en Pablo Escalante Gonzalbo y otros, *La vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, 2013, p. 250, 256.



Figura 1. En esta imagen vemos cómo la figura de la virgen del Tepeyac toma protagonismo ubicándola en lo alto.

Fuente: José G. Cruz, *La India María*, 27 de octubre de 1970, p. 1



Figura 2. Aquí podemos ver a María Nicolasa con Filemón, en un espacio silvestre donde no hay elementos que se sobrepongan a los personajes.

Fuente: José G. Cruz, *La India María*, 2 de noviembre de 1970, p. 1

sollozos, se pierde en un sueño profundo; al despertar decide que deberá partir rumbo a la capital con el objetivo de escapar de los recuerdos tormentosos y de Martín, su pretendiente. Una vez que la India María y su burro Filemón se encuentran en la ciudad de México, conoce un mundo diferente; mientras que en el campo vivía sin mayores contratiempos, en la ciudad se le presentan innumerables dificultades relacionadas con el transporte y la tecnología. María se muestra torpe; por tanto, relacionarse con los ciudadanos implica dificultades. Por ejemplo, al llegar a la ciudad, busca a su “Patrona” (la Virgen), y al preguntarle a las personas no comprenden a qué se refiere, ella asume que todos la conocen como en Nopalillo. Los ciudadanos entienden que María busca a su patrona, es decir, a la persona encargada de pagar por el trabajo doméstico. En este juego de palabras, nadie logra comprenderla, razón por la cual la intolerancia devela la incapacidad de las personas por comprender su diferencia, como se describe en la figura 3: “¡si yo fuera el patrón de esa india, lo primero que haría sería mandarla de regreso a su pueblo para no perder la paciencia con alguien tan cerrada de entendederas como ella!”²¹ La única relación laboral de María era la servidumbre doméstica; por ello, resultaba gracioso justamente porque se sustentaba en relaciones de jerarquía que estaban naturalizadas en los lectores.

Su relación con otros individuos no es lo único conflictivo, también lo es con ese mundo moderno del transporte público, del televisor y el teléfono, porque representan un problema mayúsculo. La fotonovela muestra cambios sustanciales suscitados en el desarrollo social y económico del país, basta con recordar que entre 1930 y 1970 aumentó en 19 veces el número de automóviles, de 63 000 a 1 200 000; mientras que de 1940 a 1970, los usuarios de teléfonos se multiplicaron por casi diez, de 88 000 a 859 000.²² Un ejemplo ilustrativo de las dificultades que implicaban estos cambios lo encontramos en el número 7, cuando Juan Medina, un empleado del Ministerio, sobrino del señor cura y paisano de María, la rescata de las calles luego de haber sido llevada a los separos por haber intentado vender naranjas en la plancha del Monumento

²¹ Cruz, *La India María*, n. 4, 1970, p. 17.

²² Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 282.



Figura 3. Fuente: Cruz, *La India María*,
27 de octubre de 1970, p. 17

a la Revolución. Una vez en el departamento del joven, María se duerme luego de realizar la limpieza; al despertar, escucha en la radio una sonata de Beethoven; terminada la pieza, el locutor anuncia el inicio de una radionovela cuyo capítulo se denomina: “¡Que no quede un solo indio vivo!” María se asusta al escuchar los balazos y gritos que afirman que hay que matar a los indios, se esconde tras el sillón porque piensa que la quieren desaparecer, pero Juan apaga la radio y le explica que nada de aquello es real. Sola en el departamento, María se enfrenta al manejo de los electrodomésticos, como se ve en la figura 4. Mientras la televisión estaba encendida comenzó a sentirse amenazada por un actor vestido de vaquero, y asustada, la rompió.

Ahora bien, resulta particular el tipo de relaciones que la India establece con los demás. En general no titubea cuando expresa lo que piensa; sin embargo, sus actos, caracterizados de inocentes, y la ignorancia que exhibe con las cosas “propias” de la ciudad rompen con el orden establecido, sobre todo cuando omite de manera involuntaria normas sociales que dictan cuándo, cómo y ante quién debe expresarse.²³ Podemos interpretar que dichas actitudes “inocentes” son formas de resistencia, ya que el lenguaje sencillo, los modismos y los errores lingüísticos, tales como “quesque p’hacer”, “güeno”, “asté”, “quere”, permiten al personaje sortear relaciones de poder que devienen en situaciones cómicas.²⁴ Ella no se subordina, pero tampoco confronta de una manera abierta a los representantes de la ley, la insubordinación o su proclive terquedad, siempre están justificadas debido a su ingenuidad, pues María es ajena a la ciudad. Así, se trata de una extranjera en su propio país. Desde su inocencia asume que en la ciudad hay un sentido de comunidad como en Nopalillo y deduce que en la urbe todos se conocen. Para ejemplificar este proceso, aludo al número 4, cuando la protagonista pregunta a una pareja por la dirección de su “Patrona”, sin comprenderla, María afirma contundente: “En Nopalillo todos se conocen... y si preguntan por quen astedes queran pos se los dicen aluego, luego”; el hombre responde: “¡Vámonos y no hagamos caso a

²³ Maricruz Castro Ricalde, “El cine popular mexicano...”, p. 635.

²⁴ Los comportamientos y discursos de resistencia son examinados en el clásico libro de James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México, Era, 2000.



Figura 4. Juan Medina explica a María cómo hacer uso de los electrodomésticos. Fuente: Cruz, *La India María*, 8 de diciembre de 1970, p. 12

esta tonta”.²⁵ Al sufrir el maltrato del ciudadano y de las autoridades (policías, jueces, ministerios), María cae en cuenta de las diferencias que establecen las relaciones que se dan en su pueblo y en la ciudad; sin embargo, una constante en la narrativa es su aparente “torpeza” como detonante del humor, como veremos más adelante. En el número 5, se muestra una imagen elocuente de la condición de indefensión de la protagonista en la gran metrópoli. Cansada de caminar, María llega a la Plaza de la República, donde destaca el imponente Monumento a la Revolución, ella y su burro son figuras diminutas ante lo colosal del monumento. Confundida, María piensa que se trata de un mercado en el que puede vender sus naranjas; empero, un policía le exige el permiso de locataria, de lo contrario sería llevada al Ministerio. La joven no entiende lo que sucede, el policía afirma: “eres tan ignorante que no te das cuenta del aspecto desprestigianete que es para la ciudad el que una india como tú esté nada menos que bajo este venerado monumento vendiendo naranjas”.²⁶

Media hora después, María se encuentra confinada en la galera de mujeres de la Delegación; está aterrada al ver a sus pintorescas compañeras. El narrador de la historia destaca: “mujerzuelas de la más baja estofa, groseras y mal habladas, cuyas palabrotas ni remotamente entiende la india María”.²⁷ A pesar de los inconvenientes y del trato violento que recibe, la India María conserva su sentido de honestidad, generosidad y bondad, valores representados como incorruptibles. Otro aspecto importante es el profundo amor que siente hacia su compañero Filemón, al que cuida y profesa gran cariño. Cuando María se va de Nopalillo rumbo a la capital, encuentra una terminal de tren e intenta comprar boletos para los dos, pero el taquillero señala que sólo le venderá uno, la joven es corrida del lugar.

La fotonovela pone en evidencia el maltrato que padecieron miles de mujeres indígenas que migraron a la urbe, además del abuso que seguramente muchas de ellas sufrieron. Se acentúa la polaridad entre el campo y la ciudad; mientras que el primero es asociado a lo comunal y familiar, la urbe refleja las transformaciones que se registraron

²⁵ Cruz, *La India María*, n. 4, 1970, p. 16.

²⁶ Cruz, *La India María*, n. 5, 1970, p. 13.

²⁷ *Ibidem*, p. 14.

con el aumento de la población en las décadas de 1940 y 1950, pues en el sexenio de Miguel Alemán México se modernizó e industrializó, proceso que favoreció la expansión de la ciudad. Recordemos que la migración rural-urbana fue producto de múltiples factores, entre los que podemos mencionar la falta de empleo en el campo, la descapitalización y el espejismo creado entre muchos campesinos que veían en la ciudad un lugar para encontrar mejores condiciones de vida.²⁸ Así, la ciudad se nutrió de nuevas construcciones y obras viales; por consiguiente, el entonces Distrito Federal contaba con casi 6.9 millones de habitantes en la década de 1970.²⁹ Durante este periodo hubo crisis económicas a pesar de los momentos de crecimiento. Al respecto, Ana María Chávez señala:

Las políticas económicas y sociales implementadas por el Estado mexicano para reestructurar el sistema económico de corte neoliberal y subordinada a las necesidades de la globalización (entre muchas otras cosas), han alterado el patrón migratorio y de distribución de la población en el territorio nacional. [...] El campo sigue expulsando fuerza de trabajo, lo que revela la persistencia de las desigualdades sociales, económicas y regionales en el país.³⁰

A través de las imágenes secuenciales, *La India María* retrata una ciudad modernizada que implicaba sus peligros, en donde la protagonista debía sortear diversos obstáculos como esquivar la frenética carrera de los automóviles (véase la figura 5). De esta manera, el contraste entre el espacio urbano y el rural, representado en la fotonovela, muestra un evidente abanico de elementos simbólicos que pusieron en tensión la tradición y la modernidad que experimentaron muchos de sus habitantes migrantes de la ciudad de México.

²⁸ Ana María Chávez Galindo, *La nueva dinámica de la migración interna en México de 1970 a 1990*, Morelos, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1998, p. 38.

²⁹ *IX Censo General de Población 1970. 28 de enero de 1970*, México, 1971, http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/920/702825413255/702825413255_1.pdf (consulta: 2 de noviembre de 2019).

³⁰ *Ibidem*, p. 9.



Figura 5. María Nicolasa provoca un caos al cruzar la calle.

Fuente: Cruz, *La India María*, 17 de noviembre de 1970, p. 6

La representación de la indígena en la cultura popular

Para definir a su personaje, la actriz María Elena Velasco recorrió las calles de la ciudad de México con la finalidad de observar el desenvolvimiento de muchas mujeres mazahuas que llegaron a la metrópoli hacia inicios de la década de 1970, producto de los procesos de migración, principalmente del Estado de México y Michoacán.³¹ En dicho periodo, la aparición de mujeres indígenas en el espacio público fue en aumento, de tal manera que se las veía “vender frutas, semillas o dulces, sentadas en las aceras con varios niños revoloteándoles alrededor. Otras se dedican a la limosna en avenidas céntricas y en las colonias de clase media o alta de la ciudad. Se les llama popularmente ‘Marías’ o ‘Juanas’ ”.³² El personaje de María Nicolasa es una muestra elocuente de los significados culturales que fueron otorgados a estas mujeres, debido a que en su momento (como en el nuestro) expresaban y definían la cultura popular a partir de referentes negativos. A este respecto, María de la Cruz Castro Ricalde señala:

La primera [“María”] se vincula al presente histórico en el que aparece este carácter y corresponde a la emigración de las indígenas mazahuas a la ciudad de México. El principal medio de sustento de estas mujeres al llegar a la urbe era la venta de frutas en la calle o de muñequitas de trapo. La gente de la ciudad las uniformó con el nombre de “Marías”, término peyorativo y racista con el cual la población mestiza se refiere a las mujeres indígenas que habitan en las zonas urbanas. Mediante la generalización de un nombre, las mazahuas no exhibían un rostro propio y sólo eran reconocibles por el oficio ambulante que ejercían. De aquí, posiblemente el arraigo del personaje creado por la actriz María Elena Velasco.³³

³¹ Estos pueblos originarios se concentran en el medio rural. El pueblo mazahua se ubica principalmente en los siguientes municipios: Almoloya de Juárez, Atlacomulco, Donato Guerra, El Oro, Ixtapan del Oro, Ixtlahuaca, Jocotitlán, San Felipe del Progreso (este pueblo se encuentra ubicado en la parte noreste del Estado de México y en una pequeña área del oriente del estado de Michoacán), San José del Rincón, Temascalcingo, Valle de Bravo, Villa de Allende y Villa Victoria. Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas. <http://cedipiem.edomex.gob.mx/localizacion> (consulta: 11 de mayo de 2019).

³² Lourdes Arizpe, *Indígenas en la ciudad de México. El caso de las Marías*, México, Secretaría de Educación Pública, 1975, p. 23.

³³ Maricruz Castro Ricalde, “La India María en el cine mexicano”, *Cinemas d’Amérique Latine*, n. 19, 1 diciembre 2011, DOI: 10.4000/cinelatino.991.



Figura 6. Esta foto ilustra el fenómeno social de las llamadas “Marías”.

Fuente: Cruz, *La India María*, 15 de diciembre de 1970, p. 6

Por su identidad étnica, su presencia dispersa en la urbe y la extrema pobreza que las caracterizaba, las mujeres mazahuas llegadas a la capital no pasaron desapercibidas. Los observadores de la época pusieron énfasis en las causas del aumento de la migración de la población mazahua al Distrito Federal, señalando el tipo de ocupación de hombres y mujeres; además de que buscaron comprender las condiciones socioeconómicas en las comunidades de origen y la ciudad, describiendo el sistema de interrelaciones entre los factores determinantes dentro del cual la migración era unos más de sus efectos.³⁴ Ambos trabajos concluyeron que dichos procesos de movilización fueron consecuencia del deterioro del campo así como de las transformaciones demográficas de la vida de los campesinos. Algunas estimaciones de la época mencionan que fueron 25 000 el número de migrantes, cifra que según esto pudo representar el 24% de hablantes mazahuas en 1970.³⁵

Un elemento distintivo de nuestra protagonista era la vestimenta, sello inigualable de su imagen migrante: la indumentaria colorida, las faldas largas, blusas tejidas, fajas, mandiles y rebozos. A pesar de su connotación peyorativa, Cristina Oehmichen señala que “Marías” también ha sido un término con el que muchas mujeres de dichos grupos sociales han llegado a autodefinirse, sobre todo para distinguirse de las mestizas o de otras indígenas como las mixtecas, mazatecas u otomíes con quienes se relacionan.³⁶ Así, la India María representaba un estereotipo despectivo configurado a partir de condiciones históricas que solían experimentar las mujeres indígenas migrantes. Aunque hoy en día resulta imposible definir lo indígena a partir de consideraciones biológicas y raciales, sabemos que se trata de un concepto problemático, complejo, social e histórico.³⁷

³⁴ Alicja Iwánska, *Purgatorio y utopía. Una aldea de los indígenas mazahuas*, traducido por Héctor David Torres, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, p. 33-40; Arizpe, *Indígenas en la ciudad de México...* 1975.

³⁵ Desde luego que dichas estimaciones no pueden ser verificadas debido a los instrumentos utilizados para construir el muestreo en ese momento. Carlos García Mora, “La migración mazahua a la ciudad de México”, *América Indígena*, v. XXXVII, n. 3, julio-septiembre 1974. Disponible en file:///C:/Users/To%C3%B1o/Downloads/Migracion_mazahua_a_la_ciudad_de_Mexico.pdf.

³⁶ Cristina Oehmichen, “Relaciones etnia y género. Una aproximación a la multidimensionalidad de los procesos identitarios”, *Alteridades*, v. 10, n. 19, 2000, p. 92.

³⁷ Guillermo Bonfil Batalla, “El concepto de indio en América. Una categoría de la situación colonial”, http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/bonfil_indio.pdf (consulta: 2 de noviembre de 2019).

La Real Academia Española señala que “indio” es un término que hace referencia a lo “originario del país del que se trata”; no obstante, dicha definición también resulta insuficiente dado que sus representaciones han cambiado a lo largo del tiempo. Por ejemplo, sabemos que desde la Colonia se estableció una clara diferencia entre aquellos indígenas cuyas condiciones de vida eran precarias y la de otros indios nobles reconocidos así por la Corona española. Además, tenemos conocimiento de que en dicho periodo la organización de la propiedad conllevó una nueva división social, según la cual el indígena estaba ligado al ámbito rural y al atraso socioeconómico.³⁸ La caracterización del indígena ha sido resultado de procesos históricos que han servido, entre otras cosas, para construir sentimientos de pertenencia e identidad nacional, en tanto que los indios idealizados han “representado” la mexicanidad. Muestra de ello fue la política indigenista propuesta durante el Segundo Imperio por Maximiliano³⁹ o la participación de la delegación mexicana en las exposiciones universales, tanto en Estados Unidos como en varios países de Europa, en las cuales el gobierno de Porfirio Díaz pretendía proyectar una imagen moderna de México, exaltando y romantizando el pasado indígena como símbolo de la identidad nacional (véase la lámina 1).⁴⁰

Si bien el indio muerto era valorado por su glorioso pasado, el indio vivo representaba un problema social. En nuestra fotonovela, el término “india” solía utilizarse en contextos de agresión y de falta de tolerancia hacia la protagonista. Menciono un ejemplo. En el número 4 se describe a María caminando sin rumbo con Filemón en busca de su “Patroncita”, cuando de pronto un hombre le aconseja que debe bajarse de la banqueta junto con el burro; de lo contrario, podría tener conflictos con la policía. La inocente muchacha se aventura por la avenida atestada de autos hasta que un conductor le grita: “¡India zonza, por tu

³⁸ Existe una abundante historiografía al respecto, un trabajo indispensable es el de Federico Navarrete y Danna Levin Rojo, *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2007.

³⁹ Erika Pani, “¿‘Verdaderas figuras de Cooper’ o ‘Pobres indios infelices?’ La política indigenista de Maximiliano”, *Historia Mexicana*, v. XLVII, n. 3, 1998, p. 571-604.

⁴⁰ Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

culpa casi me estrello contra otro automóvil!”⁴¹ Otros automovilistas le gritan “¡India loca!”, ella no comprende por qué todos la insultan.

Así, la fotonovela *La India María* fue depositaria de ideas históricas estereotipadas y prejuiciosas en torno de lo indígena, sus narrativas muestran el grado de simplificación de aquello que representa. En definitiva, describe con cierto desdén y prejuicios a una mujer valerosa debido a su ferviente religiosidad, como observaremos más adelante (véase la lámina 2).

El personaje central sintetiza a la mujer indígena, pues la figura de María Nicolasa amalgama muchas de sus representaciones construidas en el tiempo: es tímida, bondadosa, humilde, católica, ignorante, “torpe” y con cierto aire barbárico, rasgo “naturalizado” en el indio.⁴² Miguel Rojas Mix considera que los cómics más antiguos, o en los tradicionalistas, la visión del indio bárbaro tiene como soporte una imagen gráfica en la que impera una gran confusión. Menciona que en dichas producciones “los indios no pertenecen a ninguna región precisa; el lector los reconoce por conjuntos heterogéneos de signos que denotan una identidad generalizada y conceptual. No hay preocupación documental ni fidelidad antropológica”.⁴³ En todo caso, nuestra fotonovela no pretende reflejar la realidad ni establecer puntos concordantes con los estudios publicados durante la época; su objetivo primordial es hacer reír a los lectores. Así, el pueblo natal de María, Nopalillo, no tiene una ubicación exacta, pero el lector puede intuir que se encuentra dentro del mapa de la república mexicana, aunque en realidad podría ser cualquier pueblo.

Por su parte, la capacidad intelectual de María es contrastante; si bien es constantemente subestimada por los ciudadanos, al final de los conflictos que enfrenta siempre resulta ser más lista. Por ejemplo, cuando ella y su burro Filemón llegan a la ciudad no saben desenvolverse; la mujer, asustada, busca refugio debajo de un puente cercano a la estación; sin embargo, el lugar está habitado por vagos y malvivientes que quieren matar al burro para comérselo. María y su amigo corren de

⁴¹ Cruz, *La India María*, n. 4, 1970, p. 24.

⁴² Miguel Rojas Mix, “El indio. Civilización y barbarie en la historia”, <http://miguelrojasmix.com/el-indio-civilizacion-y-barbarie-en-la-historieta-2/> (consulta: 1 de mayo de 2019).

⁴³ *Idem.*

manera torpe y sin precaución alguna, a punto de ser atropellados. María no sospecha los líos que va causando por dondequiera que pasa. De esta manera, la fotonovela comenzaba a definir y explotar la sagacidad de la protagonista como un atributo distintivo que definía su personalidad, elemento que fue muy bien explotado en las películas antes mencionadas. Otro escenario que ejemplifica su astucia es el siguiente: en un episodio aludido con anterioridad, la joven toma aire, un policía se acerca para preguntarle de dónde viene y le pide que le muestre la tenencia, pero la joven ignora de lo que habla; así, el gendarme señala que se trata del documento que acredita la posesión del burro. Los comentarios de María le parecen más bien una burla, pero ella asegura que no entiende nada de lo que le dice. El oficial indica que la tenencia es un papel que le autoriza a caminar con el burro por las calles de la ciudad. En medio de esta discusión, María desea saber la dirección de su “Patrona”, al final, el policía termina cargando su morral con las naranjas sin tener la menor idea del rumbo que toman. Cuando el policía pregunta la dirección de la dichosa patrona, María termina por seguir sola su camino. Posteriormente, ella escapa del gendarme sin mostrarle la tenencia del burro, y sin malicia, logró que el representante de la ley cargara sus naranjas a lo largo de cinco cuadas.

Ahora bien, la construcción histórica de lo indio logró impactar en el cine, la radio y la industria musical, medios que ejercieron una fuerte influencia en la cultura mexicana del siglo xx, donde lo popular representaba lo rural y provinciano.⁴⁴ A pesar de que la preocupación por el indigenismo emanó del nacionalismo posrevolucionario, la cinematografía mexicana retrató a los indígenas de manera poco favorable; ejemplo de ello es la cinta *El indio*, de 1939, protagonizada por Pedro Armendáriz y Consuelo Frank, la cual mostró por primera vez una imagen de los “indígenas” a través de la comedia.⁴⁵ La película

⁴⁴ Carlos Monsiváis, “La santa madrecita abnegada. La que amó al cine mexicano antes de conocerlo”, *Debate Feminista*, v. 30, octubre 2004, p. 157-173, <http://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/2016/05/25/la-santa-madrecita-abnegada-la-que-amó-al-cine-mexicano-antes-de-conocerlo/> (consulta: 15 de mayo de 2019).

⁴⁵ Dorany Pineda, “Mucho antes de Yalitza Aparicio, la televisión y el cine mexicano a menudo se burlaban de los indígenas”, *Los Angeles Times*, 10 de marzo de 2019, <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/la-es-mucho-antes-de-yalitza-aparicio-la-television-y-el-cine-mexicano-a- menudo-se-burlaban-de-los-indigen-20190310-story.html> (consulta: 29 de abril de 2019).

Tizoc: amor indio, interpretada por Pedro Infante y María Félix (1956), representó a dichos grupos como “inocentes, sumisos, miserables, ignorantes y, sobre todo, inferiores ante los criollos”.⁴⁶ Como dato interesante, Pedro Infante, quien era de tez clara, tuvo que ser maquillado de color marrón para dar vida al personaje. Pero, ¿qué sucedió con las mujeres indígenas en la pantalla grande?

A lo largo de la historia del cine y la televisión han existido actrices que también han intentado personificar a mujeres indígenas haciendo uso de tradiciones, trajes típicos y formas de expresión. Algunos ejemplos son *Maclovía* (1948) protagonizada por María Félix; Silvia Pinal interpretó a *María Isabel* en el filme del mismo nombre en 1967; más tarde, en 1997, se hizo una adaptación de dicha película para la televisión, en donde Adela Noriega interpretó a una mujer huichol, y, finalmente, en 2012 salió al aire la telenovela *Un refugio para el amor*, cuya protagonista también fue una mujer indígena. Larga es la tradición de telenovelas producidas especialmente por Televisa que manejan esta temática; la estructura siempre es la misma, la joven que escapa de su pueblo natal rumbo a la capital donde trabaja como sirvienta en casa de algún millonario, y ahí termina por encontrar el amor. Sumado a esto, la protagonista tiene como aliada a la Virgen Morena, que la ayuda a superar todos sus conflictos. En estas producciones, considero que la imagen de la mujer indígena formó parte de un proceso de estilización y blanqueamiento en un contexto urbano, lo que pondría en evidencia que muchos de los papeles protagónicos fueron otorgados a mestizas blancas o con rasgos alejados del fenotipo indígena. En cambio, resulta significativo que los roles secundarios, especialmente mujeres que interpretan a empleadas domésticas, generalmente eran concedidos a actrices con características físicas singulares, como la tez morena.

Si bien la India María representa a la mujer mazahua, en nuestra fotonovela resulta una caricaturización de la “indígena”, la cual reproduce estereotipos negativos que se encargan de alimentar el imaginario colectivo mexicano.⁴⁷ Rubén Hernández-León afirma que “en

⁴⁶ Margot Castañeda de la Cruz, “El racismo que consumimos en el cine y la televisión mexicana”, <https://www.chilango.com/cultura/personajes-racistas/> (consulta: 29 de abril de 2019).

⁴⁷ *Idem.*

México el término ‘indio/a’ es despectivo y se considera un insulto racista y clasista. Históricamente se ha usado para describir a alguien que es primitivo, inculto, ignorante [o] sin educación”.⁴⁸ Muchas mujeres mazahuas que migraron a la ciudad de México durante la segunda mitad del siglo XX lograron insertarse en la economía “informal” mediante el trabajo doméstico, el ambulante y la elaboración y venta de artesanías. Dicho proceso de “feminización del ambulante” representó un problema mayúsculo en el cual las mujeres enfrentaron relaciones asimétricas con grupos de mestizos asentados en la capital que controlaban el espacio físico y el pago de cuotas.⁴⁹ La India María retrataba las múltiples problemáticas que sortearon cientos de mujeres migrantes, además, la palabra “india” adquiría un sentido peyorativo; de tal manera que expresiones como “india ignorante”, “india bajada del cerro”, “totonaca” y “huarachuda”, entre otros, fueron una constante en la historieta. Al respecto, Carlos Monsiváis señala:

En el caso de la India María, su punto de partida es el humor racista y su breve nulificación. La India María no es un producto de la observación de las migraciones y de las indias mazahuas, viene de la tradición del teatro frívolo en donde la risa fácil se obtiene imitando la preocupación afanosa del lenguaje por parte de los indios, y en donde, también los “inditos” se burlan de quienes los observan con paternalismo.⁵⁰

Aunque el célebre cronista desestimó el hecho de que la protagonista “reflejara” ciertas condiciones sociales de las mujeres migrantes, considero que la fotonovela puso en circulación una imagen verosímil matizada por la comicidad, representación que resultó un elemento en la construcción de la identidad nacional destinada al consumo de miles de mexicanos ávidos de sus historias impresas. Ella representaba lo diferente, el arquetipo construido de la mujer “india”, lo que se evidenciaba por su aspecto físico e indumentaria. Hay también otros elementos que manifiestan lo anterior: en primer lugar, su imagen nos dice mucho; de largas trenzas, vestido largo y colorido, rebozo y sandalias,

⁴⁸ Citado en Dorany Pineda, “Mucho antes de Yalitza...”.

⁴⁹ Claudio Albertani, “Los pueblos indígenas y la ciudad de México. Una aproximación”, *Política y Cultura*, n. 12, p. 214.

⁵⁰ Monsiváis, “La santa madrecita abnegada...”, p. 167.

el tono en que se expresa, sus modismos, la compañía de su burro Filemón y el ocultamiento de sus risas tras el rebozo. El mismo nombre de “María” remite a las mujeres indígenas que, como dijimos, emigraron del campo a la ciudad influidas por la religión católica y asociadas a la virgen María. Dichos imaginarios sociales imponen el deber/ser de las mujeres mediante normas instituidas en sociedades patriarcales de tradición católica, valores que se resumen en el sacrificio, el sufrimiento y la sumisión.⁵¹ María Nicolasa representa dicha moralidad; a esto se añade que en la fotonovela no existe un espacio para resaltar su belleza; por lo tanto, es presentada como un personaje asexuado.⁵² Estas representaciones en torno de la feminidad indígena muestran ideas, valores y percepciones sociales que tenían los productores de la fotonovela y que seguramente compartían amplios sectores sociales. Las actitudes de la India María procedían, sin lugar a dudas, de su moral católica. Así, resulta necesario dimensionar el papel de la religión en nuestra historieta con la finalidad de comprender muchos de los rasgos que definen al personaje.

Lo religioso como único baluarte

La religión es un fenómeno sumamente complejo cuyo análisis detallado no compete a esta investigación; sin embargo, constituye un elemento fundamental en la narrativa de la fotonovela y la construcción del personaje. Desde su primer número, se evidencian cuatro elementos clave: la Iglesia como conjunto de creencias, valores y normas; la virgen

⁵¹ Estos y otros temas son examinados en el clásico libro de Marcela Lagarde, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

⁵² En “La India María” encontramos representados lo no occidental, la barbarie y la identidad nacional que, como ya he indicado, expresa su asociación con la imagen de la Guadalupeana. Los conceptos *barbarie* y *civilización* sintetizan una visión global del mundo que fueron usados con posiciones teóricas diversas y que derivan en acciones políticas. Ambos términos se encuentran vinculados al término salvajismo y fueron reflejo de la modernidad, pues mostraban el maniqueísmo y la idea de que la razón es la directriz del conocimiento. Fernando López Aguilar, “Dos opuestos. Civilización y barbarie, vistos desde la antropología de la complejidad”, *Anales de Antropología*, n. 35, 2001, p. 80. Disponible en <http://revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/viewFile/14888/14187>.

de Guadalupe como madre y guía de María; el papel del cura y el espacio sagrado. En el primer episodio, llama la atención que la primera fotografía que se presenta al lector es la virgen del Tepeyac, de hecho, en la presentación de la editorial se afirma que las historias describen sus amenas aventuras “vibrando en todo momento con el latir de nuestra raza, con la emoción de la digna y sufrida raza de bronce”. Así, la figura de la india mazahua está asociada a la virgen María, lo cual representa a una india buena y generosa que requiere del cuidado de la institución religiosa, proceso que bien puede vincularse a los orígenes del culto durante el primer periodo de evangelización de los indios.⁵³ En la siguiente página de ese mismo número se impone la imagen de la “Santa Patrona” en el altar, *collage* que en realidad está sobrepuesto, ya que parece ocultar a otra divinidad. La imagen en toda su integridad dice mucho, representa el encuentro de dos figuras femeninas cuya jerarquía está bien definida, tanto en lo institucional como en lo simbólico: la Virgen se ve en lo alto, como mirando con cierta compasión a su hija; es la patrona del pueblo y simboliza la identidad del mexicano. Pero también representa a la madre de María, su “Patroncita”, a quien le cuenta sus penas. María, de cuclillas y con los brazos extendidos, está recibiendo sus bendiciones. Ella comulga con su pueblo a quien la Guadalupana otorga protección; de ahí su relevancia, pues como afirma Mariana Warner, “no hay imagen más matriarcal que la madre cristiana de Dios”.⁵⁴

El primer texto refiere al vínculo entre ambas, en el cual se afirma que María no está sola a pesar de ser una muchacha huérfana; con ella está la luz de su “Patroncita”. La joven india, por su parte, le rinde devoción, mientras que la Guadalupana ilumina su camino para que lleve una vida sin titubeos y temores, para que conserve una fe inquebrantable: “tomó el color bronceado y moreno de la raza para acercarse más al corazón de su pueblo preferido”, dice el narrador, la protección “a la raza olvidada de la india María”. La joven habla frente a su “patroncita” acerca de los problemas que la afligen, reza por la enfermedad que padece su comadre. Dichas representaciones

⁵³ Gisela von Wobeser, “Mitos y realidades sobre el origen del culto a la virgen de Guadalupe”, *Revista Grafía, Revista estudiantil de investigaciones históricas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, v. 10, n. 1, enero-junio 2013, p. 148-160.

⁵⁴ Mariana Warner, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la virgen María*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991, p. 78.

en realidad están articuladas a procesos históricos y sociales de larga duración. Como se sabe, el catolicismo ha sido uno de los cultos más importantes en México; desde el proceso de evangelización durante la llegada de los españoles al Nuevo Mundo, la religión católica sirvió como el marco idóneo para instaurar su proyecto civilizatorio.⁵⁵ Durante el virreinato fungió como vínculo entre los miembros de una sociedad diversa y difícilmente integrada; más tarde, la imagen de la virgen de Guadalupe fue el estandarte del movimiento insurgente, posteriormente simbolizó los proyectos nacionalistas en el México independiente.⁵⁶ A pesar de estas transformaciones en el tiempo, el culto guadalupano logró preservarse en la vida de los mexicanos hasta la segunda mitad del siglo XX, conservando sus valores y su autoridad moral. Incluso, el fenómeno de la virgen de Guadalupe trascendió los medios tradicionales, insertándose en los televisores de los mexicanos en un contexto de aparente secularización estatal.⁵⁷ En efecto, la presencia de imágenes religiosas en los medios de comunicación logró extrapolar los símbolos religiosos, a tal punto que hoy en día oscilan entre el objeto mercantil y lo sagrado.

No es de extrañar que los productores de *La India María* buscaran afanosamente transmitir un discurso católico por medio de una fotonovela cómica, sobre todo porque estaba destinada a un amplio público que reconocía tanto a la Virgen como a María Nicolasa. En dicha producción sorprende que los roles estaban bien diferenciados: el cura José, como representante Dios, era el guía espiritual y autoridad moral para la protagonista. Veamos brevemente el papel del cura.

Como es sabido, en el Génesis 37 de la Biblia, José, hijo de Raquel y Jacob, es un hombre sabio y prudente; el padre José encarna dichas virtudes. Es blanco, bondadoso y paternalista con sus protegidos; en el

⁵⁵ Alicia Mayer, “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, *Estudios de Historia Novohispana*, v. 26, enero-junio 2002, p. 17-49. Disponible en <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo26/0367.pdf>.

⁵⁶ María Guadalupe Molina Fuentes, “La Iglesia católica en el espacio público. Un proceso de continua adecuación”, *Política y Cultura*, n. 38, 2012, p. 49-65. Disponible en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0188-77422012000200004&lng=es&nrm=iso.

⁵⁷ Saúl Lázaro Altamirano, “La representación social del guadalupanismo en el programa de televisión *La Rosa de Guadalupe*”, *Revista Comunicación*, v. 1, n. 10, p. 1002.

primer episodio de la historieta se encarga de presentar a María Nicolasa con sus lectores. El cura se refiere a María como una muchacha huérfana y noble que ve en la virgen de Guadalupe a una verdadera madre, a quien reza y cuenta “sus ingenuas quejas confiada y segura de que la patrona del Tepeyac le entiende y comprende”. Para el padre, la india María “conserva la pureza y la inocencia de todos los indios buenos y generosos de esta tierra mexicana”.⁵⁸ Con la autoridad que representa, asevera que la “Virgen pone especial atención a todo lo que dicen sus hijos, los indios, por los que siente una especial predilección” y afirma lo siguiente: “a la Virgen le interesa mucho que todos ustedes sigan siendo nobles, buenos y generosos [...] sobre todo, ella quiere que sigan siendo humanos y comprensivos para con sus semejantes [...] así como eres tú”.⁵⁹ El cura apela al buen proceder de los lectores que ya se hallan bajo el juicio de la moral católica. El padre José procura guiar a María y también a Martín; ruega para que algún día la joven acepte casarse con el pretendiente. Para el sacerdote, el objetivo de este matrimonio es que ambos formen un hogar y que María tenga los hijos que, según él, ella tanto necesita. Para el sacerdote, el matrimonio sería un ejemplo digno para todos los jóvenes; por ello, está de acuerdo con Martín cuando éste afirma que María necesita un hogar y tener hijos.

Mientras que María recurre a la ayuda de la Virgen Morena, en sus momentos más desesperados, Martín busca al padre José para que lo socorra, pero ¿cómo habría de ayudarle el padre? “¡En jalarle las greñas a María pa’ que se le quite lo terca!”⁶⁰ Recordemos que el cura aconseja, pero a la vez asume lo que es bueno para los dos; por ello, reconoce que el joven pretendiente se esfuerza trabajando; sin embargo, intenta convencerlo de que no es el momento de comprometerse con María, pues lleva tiempo haciéndose cargo de su madre y de sus hermanos, por lo que casarse con María implicaría una gran responsabilidad. Además, sus condiciones materiales le impiden contraer ese compromiso, no obstante, Martín se niega por miedo a perder a la joven y, ante su desesperación, el cura José le responde: “Precisamente las dificultades y los problemas sirven para templar el alma de los seres

⁵⁸ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 6.

⁵⁹ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 8.

⁶⁰ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 15.

humanos y hacerlos merecedores al reino de los cielos”.⁶¹ Martín se va resignado ante las palabras del sacerdote, quien pide a la imagen de Cristo en la cruz que cuide de ambos jóvenes, pues ve en ellos dos ejemplos de bondad y ternura.

Por otro lado, en la portada del número 2 se ve al cura dando la bendición a María, imagen que resulta interesante en tanto que da muestra de la jerarquía eclesiástica (véase la lámina 3). Luego de la muerte de Manuela y de su ahijado, María está sumida en su dolor y se interna en la iglesia; el cura entiende el dolor moral de la mujer y afirma que sólo la Virgen será la que la protegerá y dará fuerzas. María anuncia al sacerdote que irá a la ciudad de México; frente a la terquedad de la joven, el párroco no hace ningún esfuerzo para convencerla de que no vaya a la capital. La función del cura es mediar entre Martín y María; a él, trata de recordarle que su mejor aliado será el templo, en tanto que con María sabe que sólo el buen consejo y el acompañamiento moral son suficientes, pues considera que su mayor apoyo es la virgen del Tepeyac.

En definitiva, la India María se entiende a partir de su fe en la Guadalupana; ésta tiene un papel trascendental en la fotonovela y su presencia no es gratuita. La fotonovela muestra una representación del “guadalupanismo” vinculado con la orientación de las acciones y formas de proceder;⁶² de esta manera, la historieta resignifica la imagen de la virgen del Tepeyac. Nuestra fotonovela publicita la Basílica mediante la reproducción de imágenes sagradas y valores vinculados a la beatitud. Considero que el elemento intertextual es de corte religioso y naturaliza las conductas de la protagonista, por lo que somete su condición social a la idealización de la “buena india”: pobre, bondadosa, sacrificada, siempre renunciado a la exploración de su sexualidad. Porque

⁶¹ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 24.

⁶² Al respecto, José Gómez Izquierdo y María Eugenia Sánchez Díaz de Rivera mencionan lo siguiente: “El guadalupanismo ha evolucionado de formas muy variadas y contradictorias a lo largo de la historia de la Nueva España y del México independiente. Ha significado refugio y consuelo para millones de mexicanos, ha servido para movilizar a las masas en la Independencia, ha sido manipulado para fines patriótico-nacionalistas, ha sido utilizado para encubrir las grandes desigualdades sociales, y es símbolo de resistencia para los migrantes en Estados Unidos”, *La ideología mestizante, el guadalupanismo y sus repercusiones sociales. Una revisión crítica de la “identidad nacional”*, México, Lupus Inquisitor, 2011, p. 11.

finalmente es la “Patroncita” la que “ilumina con clara belleza todos los actos de la sencilla India María”.⁶³

Asexuada, buena y maltratada

El comportamiento moral de la India María responde a un principio que se remonta al Concilio de Nicea en el año 325, según el cual los seres humanos “conservan valores que otros segmentos de la población han ido perdiendo, como la honradez y las prácticas tradicionales”.⁶⁴ En dicha celebración ecuménica se exhortó a que todas las mujeres siguieran el ejemplo de la virgen María, cuya mayor virtud era la virginidad. María Nicolasa encarna estos valores religiosos, era descrita como una mujer claramente asexuada muy cercana a las valoraciones históricas asociadas a la máxima deidad.⁶⁵ La fotonovela en cuestión transmite un discurso moralizante sobre el “deber ser” de ciertas mujeres de los sectores populares. Hemos visto a lo largo de este capítulo que nuestra protagonista se construye no sólo a partir de actos accidentados y cómicos, sino que también éstos van acompañados de virtudes como la bondad, la honestidad y la devoción, sólo por mencionar algunas. Muestra de su bondad aparece desde los dos primeros números de la fotonovela, cuando María pide a la virgen de Guadalupe que le haga el milagro de salvar a la comadre Manuela. Busca los medios para ayudar a sus seres queridos y en un acto de sacrificio, guarda los alimentos que el padre José le ha dado para dárselos a los otros.

De manera reiterativa el arquetipo de la mujer indígena es representado en la India María, cuya imagen está compuesta por dos elementos contradictorios: por un lado, es mostrada como salvaje e ignorante; por el otro, es pura y buena. Dentro del discurso de la fotonovela, lo bueno y lo malo funcionan como marcadores culturales para expresar todo tipo de valoraciones: ejemplo de ello es la dicotomía campo/ciudad; el primero representa lo positivo (la tecnología, los automóviles, el transporte público y los monumentos, entre otros); el

⁶³ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 1.

⁶⁴ Castro Ricalde, “La India María en el cine mexicano...”, p. 638.

⁶⁵ Warner, *Tú sola entre las mujeres...*, p. 106.

segundo expresa el atraso y la decadencia. Un aspecto a destacar es la oposición entre la luz y la oscuridad; así, la luminosidad se halla en la virgen de Guadalupe, mientras que la decadencia se encuentra especialmente en contextos nocturnos. Veamos cómo se conciben los espacios nocturnos en relación con las mujeres.

En el número 8 se describe un escenario nocturno en el cual suelen prostituirse algunas mujeres, en otros aparecen en algún cabaret y en ambientes de decadencia. La narración alude a la preocupación que genera el hecho de que algunas muchachas ingenuas o ignorantes caen en las garras implacables de la gran ciudad; mujeres que por su condición de pobreza han caído en la perdición, engañadas por rufianes que sólo encuentran acomodo en el hampa y en los cabarets. Otras se ven sometidas al triste y degradante papel de oscuras concubinas. Recordemos que en un aludido número, cuando Juan Medina invita a su departamento a María, ella comete una serie de “errores” involuntarios, el joven se enfada en tanto que aquélla, confundida, emprende la huida a la calle, “y como siempre ocurre una mujer sola, no importa su aspecto, su ropa o su situación, es una tentación para hombres morbosos”.⁶⁶ Un “degenerado” invita a María a subir a su coche; sin embargo, la muchacha no entiende lo que dice, el hombre termina por aburrirse y seguir su camino. El narrador afirma que María ignora el hecho de lo que significa andar en las calles de la gran ciudad, “es una franca invitación para que los hombres que la vean le falten al respeto”.⁶⁷ Tal y como ocurría en la década de 1940, las calles y los escenarios nocturnos solían retratar una ciudad peligrosa y acechante, sobre todo para una mujer indígena y migrante como la India María.⁶⁸ Para ilustrarlo, en la figura 7 se representa dicha escena en la cual un sujeto se acerca a María y la invita a irse con él, María responde con una bofetada. El narrador añade: “El tipejo se aleja desconcertado, si todas las mujeres reaccionaran como

⁶⁶ Cruz, *La India María*, n. 8, 1970, p. 22.

⁶⁷ Cruz, *La India María*, n. 8, 1970, p. 24.

⁶⁸ Para conocer la construcción peligrosa de la ciudad, Gabriela Pulido Llano, “La ciudad del pecado en *Magazine de Policía*”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 285-307.



Figura 7. En la imagen se puede observar los riesgos a los que María es expuesta. Fuente: Cruz, *La India María*, 15 de diciembre de 1970, p. 24

María, habría menos majaderos por las calles”.⁶⁹ El tono moralizante radica en que las mujeres deben defenderse solas de un mundo varonil representado como despiadado.

María es objeto de violencia masculina por estar en una situación de indefensión, más concretamente, por considerarla mujer india e inculta, como si dicha condición fuera algo suficiente para considerarla vulnerable y sujeto de la violencia. Al respecto, cabe recordar que los espacios públicos han sido históricamente pertenecientes a los hombres, dado que son ellos quienes los crean y transitan; como afirmó Rosario Castellanos, “el hombre es el rey de la creación”.⁷⁰ La fotonovela promueve relaciones de género definidas por la violencia sobre la sexualidad, el uso del cuerpo, el acceso al cuerpo (en los pellizcos que expresan intenciones amorosas) y en el maltrato físico (como jalar las trenzas). Es evidente que dentro del discurso de la fotonovela, María es responsable de todo tipo de agresión. El humor es una herramienta para confirmar y reproducir machismos en el marco de un sistema patriarcal que configura relaciones jerárquicas. Así, podemos argumentar que la risa funciona como un elemento legitimador de un discurso discriminatorio y violento hacia la protagonista, ella se convierte en una intrusa en la ciudad que suele despertar las bajas pasiones de los hombres que la violentan de manera explícita.

A lo largo de la fotonovela, la India María es objeto de burlas y de violencia, las cuales suelen ser disfrazadas por un discurso de corte paternalista. Por ejemplo, Martín la pretende y se aferra a protegerla; al respecto, el joven afirma: “para que no ande por allí suelta, que mismamente parece un perro callejero sin naiden que vea por ella. Añade: María necesita su jacal, su marido y sus chilpayates... y yo también, padre”.⁷¹ La desesperación de Martín se debe también al miedo que tiene de que María se “aloque por otro”, por lo que la chantajea con que si lo hace habrá de tirarse de cabeza por el barranco. La relación con Martín revela imaginarios sociales en torno de las relaciones de género imperantes durante la época, en los cuales se reproducían viejas ideas sobre la distribución de los roles de género en la cultura, en

⁶⁹ Cruz, *La India María*, n. 8, 1970, p. 24.

⁷⁰ Rosario Castellanos, *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 174.

⁷¹ Cruz, *La India María*, n. 8, 1970, p. 16.

donde supuestamente se requiere de un “hombre que trabaje por ellas, que piensen por ellas y que se sientan superior a ellas. El hombre y la mujer formarán una pareja, un hogar, una familia”.⁷² Martín persigue a María; sin embargo, como el pretendiente es responsable de su madre y hermanos, éstos representan un impedimento para consagrar la unión. Así pues, ella sacrifica el amor para que el muchacho pueda ocuparse de su familia. Ella afirma: “me anda toriando y toriando y no me deja en paz”; añade: “me sigue y me sigue como si anduviéramos jugando [...] y el muy ladino me hizo amuinar que hasta le di un trompón”. Continúa diciendo, “el muy endino me dio un pellizco que porque me quiere”.⁷³ Martín sospecha que sólo a través de la violencia podrá convencer a María para que contraiga matrimonio, razón por la cual solicita al padre que lo apoye para que le jale las trenzas. En las primeras páginas del episodio número tres, se describe a Martín jalándole el cabello a María, pero ella responde con un golpe en el rostro mostrando así que no es una mujer dejada; luego Martín señala: “Si lo que pasa es que está amuinada por los pellizcos que le he dado, pos dígamelo en la cara y no juya...”; a esto responde María: “¡[...] ¿A poco no cuando me has pellizcado no te he volteado tus güenos reverses en el hociote?”⁷⁴ Con estas representaciones de la India María, los productores procuraron mostrarla como digna a pesar de ser objeto de burlas y vejaciones, porque, finalmente, al sacrificar su sexualidad por “no dejarse”, convierten al personaje en una suerte de heroína que logra subvertir las relaciones de poder a las que está constantemente sujeta.

Consideraciones finales

La importancia de esta fotonovela no sólo radica en que retrataba una historia protagonizada por un personaje icónico de la cultura popular mexicana, sino porque muestra una serie de situaciones que naturalizan el agravio y la discriminación hacia las minorías étnicas. Las aventuras ciudadinas que experimenta la protagonista estaban dirigidas a un tipo

⁷² Castellanos, *Sobre cultura...*, p. 176.

⁷³ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 5.

⁷⁴ Cruz, *La India María*, n. 1, 1970, p. 4.

de lector que fácilmente lograra identificar los lugares, los momentos de vergüenza y las huidas con el burro Filemón, pero ¿por qué resultaban risibles? ¿Qué función tuvo la comicidad en la fotonovela? Al retratar la vida de una india en la ciudad, dicha producción utilizaba la comicidad como un elemento legitimador de la discriminación social, sobre todo en una época de transformaciones sociales y políticas en donde una gran cantidad de migrantes mujeres llegaron a la ciudad con la esperanza de mejorar sus condiciones de vida. Así, *La India María* es una excelente metáfora para comprender una cuestión relevante: la negación de muchos mexicanos de su pasado y de las raíces indígenas, aunado a la naturalización de los actos discriminatorios en las producciones culturales. La importancia de este estudio radicó en examinar que lo considerado cómico guarda tras de sí una intencionalidad psicológica de enorme trascendencia social. Respecto de la risa y su relación con el inconsciente, el fundador del psicoanálisis, Sigmund Freud, señala:

El proceso humorístico puede consumarse de dos maneras: en una única persona que adopta ella misma la actitud humorística, mientras a la segunda persona le corresponde el papel del espectador y usufructuario, o bien entre dos personas, una de las cuales no tiene participación alguna en el proceso humorístico, pero la segunda la hace objeto de su consideración humorística.⁷⁵

A partir de lo anterior podemos suponer que el hipotético lector de *La India María* se ríe por la manera en que la protagonista procede en situaciones de tensión; se trataría, pues, de una forma inconsciente de enfrentar las situaciones desagradables por las que atraviesa el personaje, pero que también pudieron experimentar millones de mujeres indígenas en el México de la década de 1970.

En este caso, María Nicolasa fue el objeto del humor para una amplia comunidad de lectores que veían en sus aventuras, en su vestimenta y formas de hablar la imagen risible de ese México olvidado por los gobiernos posrevolucionarios. Frente a las condiciones trágicas que

⁷⁵ Sigmund Freud, *Obras completas. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1961, t. XXI, p. 157.

muchas mujeres indígenas debieron atravesar en la ciudad de México, la imagen de la India María resulta una sátira poco más que tolerada. Las situaciones desastrosas por las que atravesaba solían poner de manifiesto violencias discursivas donde diversos sectores sociales y, sobre todo, las instituciones estatales, solían avasallar la figura de la indígena a través del maltrato sistemático. Insisto, el humor en *La India María* funcionaba con la finalidad de que el lector pudiera enfrentar situaciones desagradables a través de la comedia. A esto se debe añadir que el humor es particularmente paternalista y de corte machista. Esta realidad representada en nuestra fotonovela hace que lo risible invisibilice la condición dramática de la protagonista y soslaye las pequeñas agresiones y otras experiencias lesivas que no hacían sino reforzar estereotipos en torno al mundo de los indígenas. Lo risible también puso en tensión los efectos de un poder que no podría explicarse sin una resistencia; así, mediante los juegos verbales y la aparente inocencia, la India María lograba desafiar la hostilidad por medio de la astucia y la sagacidad. En este sentido, aunque la fotonovela reproduce viejos imaginarios sobre los indios, también logra posicionar a un personaje que sacaba ventaja de su posición indefensa. A modo de conclusión, la figura de María Nicolasa ha sido y sigue siendo una de las favoritas dentro del humor mexicano; pero también nos permite cuestionarnos la discriminación, los prejuicios, el racismo y la violencia contra las mujeres en ese momento histórico. Frente a este escenario podemos decir que dicha producción se ha sumado a otras que han normalizado la discriminación; por tal motivo, estudiar la fotonovela *La India María* puede representar una excelente fuente de análisis para comprender los problemas sociales del México de la segunda mitad del siglo XX.

FUENTES CONSULTADAS

CRUZ, José G., *La India María*, n. 1, 1970.

_____, *La India María*, n. 4, 1970.

_____, *La India María*, n. 5, 1970.

_____, *La India María*, n. 8, 1970.

Hemerografía

El Heraldo, ciudad de México.

La Jornada, ciudad de México.

Bibliografía

ABOITES AGUILAR, Luis, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2007, p. 262-303.

ALBERTINI, Claudio, “Los pueblos indígenas y la ciudad de México. Una aproximación”, *Política y Cultura*, n. 12, 1999, p. 195-221.

ARIZPE, Lourdes, *Indígenas en la ciudad de México. El caso de las Marias*, México, Secretaría de Educación Pública, 1975, 156 p.

BARTRA, Roger, *El mito del salvaje*, México, Fondo de Cultura Económica, 2011, 550 p.

BERGER, Peter, *La risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*, Barcelona, Kairós, 1999, 344 p.

BERGSON, Henri, *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*, Madrid, Alianza Editorial, 2008, 168 p.

BONFIL BATALLA, Guillermo, “El concepto de indio en América. Una categoría de la situación colonial”, http://www.ciesas.edu.mx/publicaciones/clasicos/articulos/bonfil_indio.pdf (consulta: 2 de noviembre de 2019).

BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 2006, 169 p.

CASTELLANOS, Rosario, *Sobre cultura femenina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005, 230 p.

CASTAÑEDA DE LA CRUZ, Margot, “El racismo que consumimos en el cine y la televisión mexicana”, <https://www.chilango.com/cultura/personajes-racistas/> (consulta: 29 de abril de 2019).

CASTRO RICALDE, Maricruz, “El cine popular mexicano y la representación del indígena. El coyote emplumado de María Elena Velasco, *la India María*”, en Mariscal Beatriz y Miaja María Teresa, *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Las dos orillas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, v. 3, p. 629-640.



- _____, “La India María en el cine mexicano”, *Cinemas d’Amérique Latine*, n. 19, 1 diciembre 2011, DOI: 10.4000/cinelatino.991.
- CHÁVEZ GALINDO, Ana María, *La nueva dinámica de la migración interna en México de 1970 a 1990*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Regional de Investigaciones Multidisciplinarias, 1999, 422 p.
- FREUD, Sigmund, *Obras completas. El porvenir de una ilusión. El malestar en la cultura y otras obras (1927-1931)*, traducción de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu, 1961, t. XXI, 290 p.
- GARCÍA ROJAS, Gerardo Emanuel, “La representación del indio mexicano en los filmes *María Isabel* y *El amor de María* de 1967 y 1968”, *Goliardos. Revista de estudiantes de investigaciones históricas*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, año 22, n. 20, 2016, p. 118-129, <http://bdigital.unal.edu.co/65542/1/61186-310629-1-SM.pdf>.
- GARCÍA MORA, Carlos, “La migración mazahua a la ciudad de México”, *América Indígena*, v. XXXVII, n. 3, julio-septiembre 1974, file:///C:/Users/To%C3%B1o/Downloads/Migracion_mazahua_a_la_ciudad_de_Mexico.pdf.
- GANTÚS, Fausta, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México, El Colegio de México/Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, 441 p.
- GÓMEZ IZQUIERDO, José, y María Eugenia Sánchez Díaz de Rivera, *La ideología mestizante, el guadalupanismo y sus repercusiones sociales. Una revisión crítica de la “identidad nacional”*, México, Lupus Inquisitor, 2011, 139 p.
- GREAVEZ LAINÉ, Cecilia, “El México contemporáneo, 1940-1980”, en Pablo Escalante Gonzalbo y otros, *La vida cotidiana en México*, México, El Colegio de México, 2013, p. 241-278.
- IWÁNSKA, Alicja, *Purgatorio y utopía. Una aldea de los indígenas mazahuas*, traducción de Héctor David Torres, México, Secretaría de Educación Pública, 1972, 204 p.
- LAGARDE, Marcela, *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, 884 p.
- LÁZARO ALTAMIRANO, Saúl, “La representación social del guadalupanismo en el programa de televisión *La Rosa de Guadalupe*”, *Revista Comunicación*, v. 1, n. 10, 2012, p. 901-1005.



- LOAEZA, Soledad, “La construcción de un país moderno, 1945-2000”, en Enrique Florescano (coord.), *Arma la historia. La nación mexicana a través de los siglos*, México, Grijalbo, 2009, p. 201-260.
- LÓPEZ AGUILAR, Fernando, “Dos opuestos. Civilización y barbarie, vistos desde la antropología de la complejidad”, *Anales de Antropología*, n. 35, 2001, p. 79-89, <http://revistas.unam.mx/index.php/antropologia/article/viewFile/14888/14187>.
- MAYER, Alicia, “El culto de Guadalupe y el proyecto tridentino en la Nueva España”, *Estudios de Historia Novohispana*, v. 26, enero-junio 2002, p. 17-49, <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/novohispana/pdf/novo26/0367.pdf>.
- MOLINA FUENTES, María Guadalupe, “La Iglesia católica en el espacio público. Un proceso de continua adecuación”, *Política y Cultura*, n. 38, 2012, p. 49-65, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S0188-77422012000200004&lng=es&nrm=iso.
- MONSIVÁIS, Carlos. “La santa madrecita abnegada. La que amó al cine mexicano antes de conocerlo”, *Debate Feminista*, v. 30, octubre 2004, p. 157-173, <http://debatefeminista.cieg.unam.mx/index.php/2016/05/25/la-santa-madrecita-abnegada-la-que-amo-al-cine-mexicano-antes-de-conocerlo/> (consulta: 15 de mayo de 2019).
- NAVARRETE, Federico, y Danna Levin Rojo, *Indios, mestizos y españoles. Interculturalidad e historiografía en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas/ Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2007, 292 p.
- _____, *México racista. Una denuncia*, México, Grijalbo, 2017.
- OEHMICHEN, Cristina, “Relaciones etnia y género. Una aproximación a la multidimensionalidad de los procesos identitarios”, *Alteridades*, v. 10, n. 19, 2000, p. 89-98.
- PANI, Erika, “¿‘Verdaderas figuras de Cooper’ o ‘Pobres indios infelices’? La política indigenista de Maximiliano”, *Historia Mexicana*, v. XLVII, n. 3, 1998, p. 571-604.
- PINEDA, Dorany, “Mucho antes de Yalitza Aparicio, la televisión y el cine mexicano a menudo se burlaban de los indígenas”, *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/la-es-mucho-antes->

- de-yalitz-a-aparicio-la-television-y-el-cine-mexicano-a-menudo-se-burlaban-de-los-indigen-20190310-story.html (consulta: 29 de abril de 2019).
- PULIDO LLANO, Gabriela, “La ciudad del pecado en *Magazine de Policía*”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 285-307.
- ROHRER, Seraina, *La India María. Mexploitation and the Films of María Elena Velasco*, Austin, University of Texas Press, 2017, 232 p.
- ROJAS MIX, Miguel, “El indio. Civilización y barbarie en la historia”, <http://miguelrojasmix.com/el-indio-civilizacion-y-barbarie-en-la-historieta-2/> (consulta: el 1 de mayo de 2019).
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio M., “Mexican Film Otherwise. Luis Buñuel, La India María and Critical Readings Beyond the ‘Golden Age’ ”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, v. 27, n. 4, 2018, p. 527-538.
- SCOTT, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*, México, Era, 2000, 337 p.
- TENORIO TRILLO, Mauricio, *Artifugio de la nación. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 409 p.
- WARNER, Mariana, *Tú sola entre las mujeres. El mito y el culto de la virgen María*, Madrid, Taurus Humanidades, 1991, 520 p.
- WOBESER, Gisela von, “Mitos y realidades sobre el origen del culto a la virgen de Guadalupe”, *Revista Grafía*, Universidad Autónoma de Colombia, Bogotá, v. 10, n. 1, enero-junio 2013, p. 148-160.

Recursos electrónicos

- IX Censo General de Población 1970. 28 de enero de 1970*, México, 1971, http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/historicos/920/702825413255/702825413255_1.pdf (consulta: 2 de noviembre de 2019).
- Consejo Estatal para el Desarrollo Integral de los Pueblos Indígenas, <http://cedipiem.edomex.gob.mx/localizacion> (consulta: 11 de mayo de 2019).



- “La India María regresa a la pantalla grande, modernizada y con celular”, en *Expansión en alianza con CNN*, 9 de octubre de 2014, <https://expansion.mx/entretenimiento/2014/10/09/la-india-maria-regresa-a-la-pantalla-grande-modernizada-y-con-celular> (consulta: 26 de mayo de 2019).
- “La gente me olvidó: la India María”, en <https://sipse.com/entretenimiento/ultimas-entrevistas-actriz-maria-elena-velasco-la-india-maria-149530.html> (consulta: 31 de octubre de 2019).



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

EDICIONES
JOSE G. CRUZ S.A.
LA INDIA

MARIA

AÑO 1 No.1 OCTUBRE 27 DE 1970 SEMANAL APARECE LOS MARTES



Lámina 1. Portada. Fuente: Cruz, *La India María*, 13 de diciembre de 1970



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Lámina 2. Portada. En la imagen se observa en lo alto a la figura de la Guadalupana como elemento de la identidad nacional. Fuente: Cruz, *La India María*, 15 de diciembre de 1970



Lámina 3. Portada. Fuente: Cruz, *La India María*, 3 de noviembre de 1970



ESPACIO, CONFLICTO Y MELODRAMA EN LA FOTONOVELA *DRAMAS DE MI BARRIO*, 1977-1979*

JOSÉ ANTONIO MAYA GONZÁLEZ
Universidad Autónoma Metropolitana,
Unidad Xochimilco

Introducción

México, 1977. Una pareja de recién casados ha llegado a la capital con el deseo de salir adelante; pronto descubren que el dinero es insuficiente para sobrevivir en la gran urbe. Adrián se va a los Estados Unidos, mientras que Rebeca se muda a un cuarto de vecindad donde recibe los dólares que le envía el marido. Eleuterio, el portero, los intercepta y trata de aprovecharse de la situación de la esposa persuadiéndola sexualmente. Le confisca las cartas, una noche intenta violarla con el argumento de que, si no se le entrega, le dirá a su marido la supuesta infidelidad que ha cometido. Cuando está por consumar la vejación, Adrián, deportado de los Estados Unidos, abre la puerta y Eleuterio sale huyendo; sin embargo, el marido piensa lo peor y abandona a su mujer por considerar que lo ha engañado. Rebeca decide no regresar a su pueblo, así que debe prostituirse para sobrevivir.¹ Este era el tono trágico y melodramático de las narraciones que ofrecía *Dramas de Mi Barrio*, una de los cientos de fotonovelas editadas, impresas y distribuidas semanalmente en la ciudad de México, destinadas al entretenimiento de los sectores medios y las clases populares durante la segunda mitad del siglo XX. Puesta en circulación entre marzo de 1977 y junio de 1979,² dicha producción

* Agradezco a los dictaminadores por las atinadas sugerencias, también estoy en deuda con todo el equipo de trabajo para este proyecto. En particular agradezco las recomendaciones de Andrés Ríos Molina, Susana Sosenski y Rebeca Monroy.

¹ “El ausente”, *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 36, 1977, p. 33.

² Desafortunadamente no logré encontrar y revisar todos los números de la fotonovela, por lo tanto, realicé una selección de aquellos que estaban disponibles en el portal de Mercado Libre. El primer número que encontré fue el 24, correspondiente al

aparecía todos los miércoles y combinaba textos e imágenes de baja calidad (sólo la portada y la contraportada aparecían a color). Con la finalidad de incrementar sus ventas, solía incluir un póster de una “modelo” semidesnuda inserto en la última página; el resto del impreso estaba en blanco y negro con tonalidades sepia.

A finales de la década de 1970, de acuerdo con Irene Herner, cada mes se lanzaban al mercado un aproximado de 70 000 000 de historietas y fotonovelas en todo el país, lo que representó un gasto promedio de 200 millones de pesos mensuales generados por una variedad de consumidores de estos impresos.³ En la segunda mitad del siglo XX, las fotonovelas se sumaron a esa nueva “tecnología” de la industria del entretenimiento (cine, radio, televisión) que, debido a su presentación, estructura y lenguaje (visual y lingüístico) transformaron definitivamente las prácticas de lectura en toda América Latina, reconfigurando los tiempos que los parroquianos le dedicaban al ocio y el esparcimiento. Debido a sus vínculos con las películas, las telenovelas, los diarios y las historietas, estas producciones permitieron a los públicos pertenecientes a los sectores populares tener acceso a otras formas de ficción y comunicación de noticias.⁴ Como se muestra a lo largo de este libro, México fue un territorio idóneo para la introducción, producción y exportación de fotonovelas. Fue durante este periodo que el reinado de las fotonovelas logró democratizar el acceso a novedosos y muy variados contenidos que implicaban, entre otras cosas, historias de la vida real, desnudos sugerentes y episodios de violencia doméstica. Con el desgaste del nacionalismo cultural y el declive de la alta cultura, la apertura cosmopolita, la rebeldía ante los cánones comerciales

mes de septiembre de 1977; de tal manera que si cada mes se lanzaban cuatro ejemplares, al sumar los seis meses, podemos saber que el primer número apareció en marzo.

³ Irene Herner, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979, p. IX. Aunque la autora refirió que las compañías editoras de ese momento fueron sumamente reacias respecto de visibilizar los datos de sus ventas, basó sus aproximaciones en diversas fuentes, como el *Anuario Estadístico de la Secretaría de la Industria y Comercio*, la Dirección General de Derechos de Autor de la Secretaría de Educación, la Dirección General de Correos de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes, la Cámara Nacional de la Industria Editorial y La Unión de Voceadores y Expendedores. Irene Herner aclaró que, si bien mucha de la información obtenida no era verificable, consideró su valía a pesar de su inexactitud, p. 112.

⁴ Beatriz Sarlo, *La intimidad pública*, Buenos Aires, Seix Barral, 2018, p. 22.

del cine y el teatro, aunado a una serie de transformaciones sociales que involucraron la expansión del automóvil, la masificación del televisor, el surgimiento del rock, la explosión demográfica, la crisis del socialismo y el paulatino reajuste de la moral sexual, las décadas de los sesentas y setentas catapultaron a las clases medias en la órbita del consumo de masas.⁵ ¿Cuál ha sido la importancia de las fotonovelas en el contexto nacional?

Fernando Curiel, uno de los primeros en estudiar la denominada “sub-literatura” hacia finales de la década de 1970, señaló que por sus elementos lingüísticos, sociológicos, jurídicos, económicos e históricos, las fotonovelas reflejaban las estructuras socioeconómicas y de clase, de tal manera que podían servir como “espejo” para comprender a la sociedad mexicana.⁶ Aunque dicho producto fuese importando de Italia, logró mexicanizarse al retomar ciertos elementos del melodrama cinematográfico como de la crudeza sanguinolenta del reportaje sensacionalista. Así, las fotonovelas *rosa* (cultura sentimental) y *roja* (hechos de sangre) representaron en su momento una “fuerza ideológica” de gran alcance al tratarse de uno de los primeros fenómenos culturales para las masas. Incluso, en 1977 una destacada antropóloga advirtió que tanto los comics como las fotonovelas eran “transmisoras de los valores, las normas y aspiraciones de la cultura urbana nacional”.⁷ Para los observadores de su tiempo, las fotonovelas tenían un papel fundamental en tanto que podían funcionar como aparatos ideológicos, en cambio, para los historiadores del nuestro pueden representar valiosas fuentes para comprender aspectos sociales, políticos y culturales del pasado siglo XX.

Considero que *Dramas de Mi Barrio* es una fotonovela híbrida porque comparte rasgos predominantes de las mencionadas arriba; es decir, está situada entre la pedagogía sentimental de la fotonovela *rosa* y

⁵ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana de la década de los setentas”, http://www.ses.unam.mx/docencia/2012II/Monsivais_NotasSobreLaCultura.pdf (consulta: 20 de abril de 2019).

⁶ Fernando Curiel, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978, p. 10, 77.

⁷ El nombre de la antropóloga es Larissa Lomnitz, citada en Anne Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 88.

el sensacionalismo amarillista de la *roja*. Utilizo una muestra de 20 números en los que se presentan “reportajes de la vida real” sobre pequeños crímenes domésticos, fatales matrimonios de juventud, suicidios repentinos y escenas de franca promiscuidad; en todo caso, se muestran diversos episodios de tragedia popular conducidos, narrados y explicados por un reportero “de a pie” interesado en detallar sobre noticias escandalosas e historias estrujantes rescatadas de los “bajos fondos” de la ciudad.⁸ Dominique Kalifa sostiene que “los bajos fondos” designan sitios, individuos y comportamientos. Dicha perspectiva me resulta bastante útil para abordar metodológicamente una fotonovela que alude a varios de los componentes que delinear ese imaginario social decimonónico. Desde luego que se trata de una fuente privilegiada para acceder a ese mundo dramático de los “de abajo”, cada uno de los “reportajes” representa una ventana para asomarnos a la vida cotidiana de los sectores más desfavorecidos. Siguiendo a Roger Chartier, considero que las fotonovelas producen representaciones del mundo social puesto que muestran “las relaciones entre los sistemas de percepción y juicio” que instituye una sociedad en una época específica; así, dichas producciones de ficción responden a consideraciones sociales y culturales que, al mismo tiempo, sirven como “productoras de lo social”.⁹ Asomarnos a las representaciones del espacio vecinal, sus conflictos y melodramas nos permitirá analizar los sentidos y significados que tuvieron en la época. En todo caso, las fotonovelas son documentos cuya inteligibilidad depende de la manera en que desplazan, organizan y transforman desde la ficción, las costumbres, enfrentamientos e inquietudes de ese mundo social que están representando. Con ello, los

⁸ Para el historiador Dominique Kalifa, los “bajos fondos” fueron una representación instituida en las principales ciudades del mundo en el siglo XIX, la cual asociaba miseria, vicio y crimen. Convocó los miedos, deseos y fantasías de sus más conspicuos interesados: los literatos, los investigadores sociales, los médicos, los periodistas, intelectuales y funcionarios públicos. Según el autor, la vida en los bajos fondos estaba vinculada a la fetidez, animalidad y promiscuidad, así como a la podredumbre, la criminalidad, la prostitución y la existencia bohemia. Era un lugar en donde el pueblo representaba “el reverso de la sociedad de arriba”. Dominique Kalifa, *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018 (Colección Itinerarios), p. 15, 54.

⁹ Roger Chartier, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005, p. IV.

lectores podían adquirir un sentido de verosimilitud de su realidad porque dicha fotonovela era capaz de evocar *lo real* de un momento histórico, marcado por profundas transformaciones sociales y urbanas propias de los años setenta en la ciudad de México.¹⁰

En *Dramas de Mi Barrio*, el “barrio” designa, en primer lugar, un espacio social específico de la urbe: vecindades andrajosas, calles pedregosas, bardas pintarrajeadas, cuartuchos de alquiler; en segundo lugar, describe los comportamientos de sujetos marginales, transgresores y pauperizados: teporochos, amas de casa, mujeres despechadas, prostitutas y migrantes, entre otros; y, en tercer término, distingue una forma de corrupción moral: vejaciones, insinuaciones, violaciones, intromisiones, fisgoneos, chismeríos, alcoholismo y drogadicción. Así, es posible especular sobre la pervivencia de ese imaginario decimonónico de los bajos fondos en los albores del siglo XX. Estas representaciones tenían su fundamento en las condiciones materiales de la época: el aumento de los cinturones de pobreza en las principales ciudades del país, el creciente desempleo, la migración y el incremento demográfico, por mencionar algunas.¹¹ *Dramas de Mi Barrio* tenía como telón de fondo cuestiones sociales de la época, pero como veremos más adelante, sus representaciones también estuvieron alimentadas por el melodrama popular de las películas de barriada y la retórica sanguinaria de la prensa de aquellos años. Por lo tanto, considero que no es posible comprender dicha fotonovela sin tomar en cuenta los múltiples vínculos que tuvo con la industria cultural setentera. En definitiva, *Dramas de Mi Barrio* apelaba a las emociones, exploraba la condición melodramática y el desenlace trágico de sus personajes desde el espacio

¹⁰ Aunque en su momento las fotonovelas fueron consideradas poco menos que una literatura menor, lo cierto es que los especialistas de aquella época las consideraron dentro del vasto espectro de textos literarios. En este sentido, cabría advertir que, si las consideramos como una expresión literaria, ésta no necesariamente “reflejaría” la realidad, sino que bajo sus distintos avatares, según Ivan Jablonka, propondrían una forma de realismo “capaz de evocar lo real, describir personas y lugares, poner en escena acciones, penetrar en el alma humana”. Ivan Jablonka, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 18-19. De este modo, podemos considerar que *Dramas de Mi Barrio* logra objetivar las condiciones materiales, sociales y culturales del momento en que circuló.

¹¹ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004, p. 282, 286, 288, 290.

vecinal. ¿Cómo es representado el barrio y el vecindario? ¿De qué manera es caracterizado el drama social que experimentan los individuos? ¿Por qué están asociados a la vecindad? ¿Qué función tienen las emociones en la construcción del melodrama? Y finalmente, ¿cuál es su connotación pedagógica?

El objetivo de este capítulo es analizar los dramas y sus representaciones a partir de tres ejes específicos: las descripciones de los escenarios y las situaciones conflictivas persistentes; las actitudes y comportamientos de los personajes, y, por último, las emociones comunes que lo sustentan. Mi propósito fundamental es comprender la función social del impreso en el marco general de la sociedad de los años setenta. Partiré de un estudio de las imágenes y los contenidos a situaciones más concretas del contexto sociocultural: en la primera parte examino algunos de sus aspectos materiales; en la segunda exploro las representaciones del barrio y la vecindad en el marco de las transformaciones urbanas del periodo; en la tercera estudio a los personajes, actitudes y conflictos a la luz de las representaciones fílmicas, y en la última analizo el papel de las emociones en la construcción del melodrama tomando como referencia la pujante prensa sensacionalista.

“Dramas de Mi Barrio *presenta...*”

El 30 de septiembre de 1977 apareció el número 24 de *Dramas de Mi Barrio* con el título “La sirvienta” (véase la lámina 1), Editorial Pin-Pon realizó la edición aunque se imprimió en tres sitios diferentes: en los talleres de Lito Offset Sánchez, Impresora Ortega y Editormex Mexicana S. A., sello editorial mexicano fundado por el empresario de origen italiano Giorgio Torelli en 1960. Entre los éxitos que ofertaba dicha casa se encontraban *Las andanzas de Aniceto*, *Aventuras de Capulina*, *Los invencibles* y la reconocida *Hermelinda Linda*, probablemente surgida de la flamante imaginación del dibujante Óscar González Guerrero.¹² La dirección estuvo a cargo de Eugenio del Callejo Domínguez, personaje

¹² *La Jornada*, <https://www.jornada.com.mx/2017/05/20/espectaculos/a09n1esp> (consulta: 2 de agosto de 2019). Al parecer, el primer número de la fotonovela apareció el 24 de junio de 1977, pero no me es posible confirmarlo.

de cierto renombre en la industria del entretenimiento y propietario de otras realizaciones, como *Contra Tiempo* y *Extraños Capítulos de la Revolución Mexicana*.¹³ En el tiempo que circuló aparecieron 96 números aproximadamente, aunque no conocemos los tirajes semanales para valorar su posible éxito o fracaso. Lo que sí sabemos es que fueron distribuidos por Antonio Velázquez en el Distrito Federal, mientras que la Distribuidora Sayrols de Publicaciones, S. A., empresa con representación ante la Cámara de la Industria Editorial, fue la encargada de comercializarla en el resto de la república y en el extranjero. El costo por ejemplar era de \$3.50 pesos, precio relativamente elevado si lo comparamos con el de otras fotonovelas examinadas en este volumen, las cuales gozaban de poderosos tirajes semanales que abarataban los costos de producción.¹⁴ No es fácil determinar qué tan accesible fue para los lectores de los sectores populares, dado que tendríamos que tomar en cuenta diversas variables económicas.

Pero sí podemos señalar que en 1976, el gobierno encabezado por Luis Echeverría tuvo que devaluar el peso frente al dólar ante las deudas contraídas con los bancos extranjeros (de \$12.50 a \$19.50 por dólar), y que en los siguientes cuatro años, ya bajo la presidencia de José López Portillo, el petróleo fue el principal producto de exportación. Si bien entre 1970 y 1984 la pobreza total en el país disminuyó en más de veinte puntos porcentuales, la desigualdad era una constante debido a que el crecimiento había beneficiado más a quienes más tenían.¹⁵ Para 1979 el salario mínimo general promedio de los mexicanos era de \$119.78 pesos diarios, monto que se elevó a \$140.69 al año siguiente.¹⁶ Sin embargo, durante estos años hubo cierre de empresas y se incrementó el desempleo, mientras que el poder adquisitivo de la población trabajadora tuvo una ligera caída que afectó el consumo de ciertos

¹³ *Diario Oficial*, miércoles 7 de junio de 2000, primera sección, <https://www.in-dautor.gob.mx/documentos/informacion-oficial/declaracion3.pdf> (consulta: 2 de agosto de 2019).

¹⁴ Véase el trabajo de Rebeca Monroy, “La entraña visual de la fotonovela”, incluido en este libro, p. 347-400.

¹⁵ Soledad Loaeza, “La construcción de un país moderno, 1945-2000”, en Enrique Florescano (coord.), *Arma la historia. La nación mexicana a través de los siglos*, México, Grijalbo, 2009, p. 232, 234, 242.

¹⁶ Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf (consulta: 2 de agosto de 2019).

productos cárnicos de origen bovino y del pollo.¹⁷ En efecto, comparado con los datos expuestos podemos especular que los capitalinos de bajos recursos sí podrían costearse una fotonovela que constaba \$3.50, precio razonable si tomamos en cuenta el alza de los salarios con lo que costaba un kilo de carne de res, puerco y pollo.

Al comparar *Dramas de Mi Barrio* con las características que exhiben otros impresos semejantes analizados en este volumen, es evidente que se trataba de una fotonovela de muy baja calidad que circulaba entre los márgenes de las grandes productoras de fotonovelas que se vendían en la ciudad de México, las cuales podían pagar los salarios y proyectar la imagen pública de las grandes estrellas del momento. Se trataba de un cuadernillo de 14 × 21 cm que no sobrepasaba las treinta y dos hojas, el papel era de mala calidad y las escenas fotográficas poco nítidas, lo que podría dificultar su lectura, como se muestra en la siguiente imagen (véase la figura 1).

La mayoría de los actores y actrices eran auténticos desconocidos en la industria de la farándula y de los espectáculos; además, de manera frecuente se utilizaban las mismas locaciones para realizar las secuencias fotográficas seguramente para ahorrar el costo de arrendamiento de un set. Lo mismo sucedía con los realizadores: Sergio Luis Romero en la dirección y adaptación; Mario Rodríguez en la fotografía; Milton Carlos Mathis en el laboratorio y Sandra Hoechst a cargo del montaje, no aparecen en ninguna otra producción similar que haya podido rastrear. Así, el aspecto relevante en *Dramas de Mi Barrio* radica en lo siguiente: por su baja calidad y repertorio actoral menor se trataba de una fotonovela que sin lugar a dudas no logró competir con las grandes producciones de la época, aunque con cierta ironía, centró sus contenidos en la recreación de historias de excluidos y vidas infames que habitaban los muros del espacio liminar por excelencia: la vecindad.

¹⁷ Unos datos podrían ayudarnos a dimensionar el precio real de la fotonovela si lo comparamos con el de la carne en ese periodo. Por ejemplo, en 1979 el kilo de carne de res era de \$ 68.00, el de la de puerco estaba en \$ 56.00, mientras que el pollo costaba \$ 36.00; por lo tanto, una familia trabajadora podía adquirir dos kilos de pollo con lo que gastaba para adquirir un kilo de carne de bovino. María del Carmen Hernández Moreno, *Crisis avícola en Sonora. El fin de un paradigma 1970-1999*, México, Universidad de Sinaloa/Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo/Universidad Autónoma de Sonora/Plaza y Valdés, 2001, p. 112.



Figura 1. Fuente: "Solicito sirvienta", *Dramas de Mi Barrio*, año 3, n. 113, 15 de junio de 1979, p. 21

Por otra parte, en los veinte números consultados sorprende la reiteración de la leyenda “Registro en trámite”; esto sugiere que los productores intentaron registrarla ante la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, órgano regulador de los contenidos de las publicaciones desde 1944. Era la instancia gubernamental encargada de censurar cualquier tipo de impresos cuando los funcionarios y los ciudadanos quejosos consideraban que no cumplían con la normativa, sobre todo al describir groserías y mostrar imágenes de crímenes, desnudos y sexo.¹⁸ Es muy probable que los productores no obtuvieron el número de registro, lo que podría explicar, entre otras causas, por qué dejó de imprimirse a partir del segundo semestre de 1979. Cabe mencionar que *Dramas de Mi Barrio* incluyó entre sus páginas propaganda gubernamental, al menos durante su primer año de circulación, como se muestra en la figura 2, debido a que el Consejo Nacional de Publicidad (CNP), instancia fundada por un grupo de empresarios en 1957, buscó generar consciencia y persuadir a los mexicanos a partir de dos campañas tituladas: “Consciencia turística” y “Uso racional del agua”.

Aunque las relaciones entre los empresarios y el gobierno de Luis Echeverría habían sido muy tensas, el presidente López Portillo realizó acciones concretas para reorganizar los medios de comunicación; por ello, el CNP decidió convertirse en “la voz de las causas de la nación”. Sin embargo, dicha alianza se rompería poco antes de su toma de mandato.¹⁹ De esta manera, la publicidad gubernamental fue sustituida por otra que promocionaba fotonovelas todas ellas manufacturadas por los mismos sellos editoriales que se encargaban de imprimir los *Dramas*.

Finalmente, la estructura del formato era muy básica: cada “caso” o “reportaje” tiene un comienzo y un final, de manera tal que el drama se resuelve en un tiempo de lectura de 25 minutos aproximadamente. Los números plantean un conflicto que puede ser predecible, soso y repetitivo; fácilmente puede responder a convenciones literarias que remiten a las tragedias griegas y al melodrama cinematográfico del cine de oro mexicano. Lo mismo ocurre con los comportamientos, actitudes y valoraciones de los personajes, ya que son resultado de estereotipos

¹⁸ Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados...*, p. 17.

¹⁹ Georgina Sosa Hernández, “El Consejo Nacional de Publicidad (CNP). La voz empresarial mexicana en tiempos no democráticos 1959-2000”, *Secuencia*, n. 95, mayo-agosto 2016, p. 138, DOI: <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i95.1380>.

Ellos han querido convivir con nosotros...

Devolvamos la sonrisa.

La Publicidad al Servicio de México

Han escogido nuestra tierra para disfrutar de sus vacaciones y viajes de placer. Desean compartir nuestras bellezas naturales, nuestro legado cultural, la alegría y el colorido de nuestras fiestas, la riqueza de nuestras artesanías.

Brindemos al visitante mexicano o extranjero, una cordial hospitalidad. Devolvamos la sonrisa.

“DRAMAS DE MI BARRIO” – Año 1 – Fecha de aparición: 24 de Junio de 1977 Revista Semanal, editada por Editorial Pin-Pon, S.A. – Patricio Sáenz No. 1445. México, D.F. Director: Eugenio del Callejo D. – Impresa en Editormex Mexicana, S.A. Av. La Luz 58, México 13, D.F. – Registro en trámite – Distribuida en el D.F. por Antonio Velázquez V. En la República Mexicana y extranjero por Distribuidora Sayrols de Publicaciones, S.A. Mier y Pesado No. 128. México 12, D.F. Miembro de la Cámara Nacional de la Ind. Editorial. Precio por ejemplar: \$ 3.50 – Esta edición se terminó de imprimir el 23 de Mayo de 1977.

Figura 2. Portada. Fuente: “El soplón”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 10, 24 de junio de 1977

reconocibles para el público. La rigidez en cuanto al formato muestra una clara intencionalidad respecto del tipo de lector al que estaba dirigida y, sobre todo, expresa los efectos que pretendía generar: emocionar y confrontar a los varones y mujeres interesados en narraciones cortas, ágiles y efímeras, aquellas que podrían realizarse en el transporte público, en los momentos de ocio laboral o en la privacidad del hogar. *Dramas de Mi Barrio* se apegó a las fórmulas que durante décadas habían dado resultados exitosos. Al contar una “historia de la vida real” los realizadores pretendían acercarse a públicos masivos apelando a sus sentimientos más nobles y/o a sus emociones perversas. Para lograr su cometido, utilizaron un lenguaje directo, argumentos sencillos y visualidades sugerentes, siempre ubicadas en barrios pintorescos y vecindades derruidas por el tiempo.

“*Las viejas calles de mi barrio*”

Los barrios son “construcciones históricas e interpretaciones”, menciona Marcela Dávalos; sus significados son cambiantes en el tiempo porque dependen del contexto y de las observaciones de quienes los miren.²⁰ En este sentido, *Dramas de Mi Barrio* participó de un conjunto de observaciones sociales de una época específica. El barrio y la vecindad fueron cruciales en la construcción visual y narrativa de nuestra fotonovela; además, fueron espacios que gozaron de enorme centralidad en las percepciones culturales durante ese periodo. Es sabido que el barrio de la ciudad de México obsesionó a sus cantantes y escritores; ejemplo de ello fue la famosa canción *Mi barrio* de la agrupación La Sonora Santanera, estrenada en 1977, cuya letra evocaba en primera persona los sentimientos de añoranza y desolación que implicaba vivir en un barrio ciudadano: “Qué bonito es recordar el barrio en que vivimos / los momentos felices que pasamos / esas horas intranquilas que vivimos / y que tanto tanto nos agobiaron”.²¹ Diversas fuentes musicales han insistido en su aspecto casi fantástico; basta con recordar un clási-

²⁰ Marcela Dávalos, “Barrios e historiografía”, en Marcela Dávalos (coord.), *De márgenes, barrios y suburbios en la Ciudad de México, siglos XVI-XXI*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012, p. 151-152.

²¹ La Sonora Santanera, *Mi barrio*, LP, 1977.

co del cancionero mexicano titulado *La esquina de mi barrio* (1957) de Salvador Flores para comprender la importancia que tenía dicho espacio para sus habitantes y cantautores.²² A su vez, el cantante de música vernácula Cornelio Reyna, quien fuera el protagonista de la película *Lágrimas de mi barrio* (1973), escribió y compuso la canción que llevaría el mismo nombre. En ella, el barrio seguía siendo ese mudo testigo de experiencias ambivalentes, espacio donde se entremezclaban los sinsabores del amor y sufragaban las traiciones con unas cuantas copas de alcohol. “Voy con mi llanto por las calles de mi barrio / herido va mi pobre corazón / una gran pena me atormenta y me enloquece / porque no he conocido la verdad ni la comprensión”.²³ Al representar el barrio como un espacio testimonial de experiencias contrastantes y de personajes pintorescos (el amante despechado, el trabajador jubiloso, el malandro de las esquinas), diversos músicos permitieron visibilizar los sufrimientos, los jolgorios y las ensoñaciones de sus habitantes, trazando así la fisonomía de uno de los espacios más populares en el imaginario social de los mexicanos.

En nuestra fotonovela, la vecindad era la escenografía principal para construir una historia con imágenes secuenciales. Estaba situada en el corazón de un barrio de la ciudad, aunque pocas veces se enuncia con claridad. Uno de los recursos comunes para mostrar dicho espacio era presentar al reportero como un personaje conocedor de los laberínticos rumbos y de las serpenteantes callejuelas, siempre dispuesto a detallar sobre una multitud de historias con cierto aire familiar: “Las viejas calles

²² Salvador Flores (1920-1987) nació en el barrio de la Merced, y fue compositor, cantante y creador de un estilo musical propio. Sus temas abordaron la vida cotidiana en los barrios, los mercados y las vecindades, y exploró las argucias de sus más connotados habitantes de la ciudad. En realidad, fue uno de los cronistas musicales más importantes de México; entre sus éxitos están: *Sábado Distrito Federal*, *Voy en el Metro* y *A qué le tiras cuando sueñas mexicano*. Chava Flores, *Relatos de mi barrio*, México, Ageleste, 1994. La primera edición es de 1972. *La esquina de mi barrio* es un homenaje musical a los escenarios y a las actividades rutinarias de sus habitantes. En un fragmento se describen sus intrincadas complicidades salpicadas con humor e ingenio: “En la esquina de mi barrio compañeros / un lugar de movimiento sin igual / los camiones, los transeúntes y los perros / no la cruzan sin tener dificultad. / Cuando no ha habido moquetes, hubo heridos / o algún sonso que el camión ya lo embarró / otras veces sólo hay gritos y chillidos / o se escucha el cilindro trovador”.

²³ Cornelio Reyna, *Lágrimas de mi barrio (canción)*, 1973, <https://www.lyrics.com/lyric/4621201/Cornelio+Reyna> (consulta: 10 de agosto de 2019).

de mi barrio, guardan entre sus paredes los dramas más estrujantes de sus habitantes”.²⁴ La vecindad era mostrada como un espacio decrepito, de suelos pedregosos y paredes salitrosas, un sitio decadente donde se juntaban el polvo y la humedad, como se muestra en las figuras 3 y 4. Los patios eran amplios, los pasillos estrechos y las cuarteaduras en las paredes mostraban una imagen elocuente de ese mundo negro de la pobreza que los productores buscan infundir entre sus lectores. Sin embargo, dos décadas antes, Oscar Lewis había analizado la cultura de las vecindades en la ciudad de México a partir de dos estudios de caso. El antropólogo norteamericano llegó a la conclusión de que las vecindades reproducían una estructura social, propiciaban formas de interacción entre sus miembros diferente a las que se suscitaban en las colonias; por lo tanto, dicho espacio formaba configuraciones sociales de marginalidad que reforzaban, fundamentalmente entre los migrantes llegados del campo a la ciudad, un sentimiento de comunidad a pesar de las carencias.²⁵ Es probable que dicho estudio tuviera cierta resonancia en la mirada de los productores de *Dramas de Mi Barrio*, aunque no podemos olvidar que la realidad representada podía, o no, ajustarse a otras observaciones generadas por los especialistas de la época.

Dentro de las visualidades llaman la atención el uso de tonalidades en sepia, aunado a la baja calidad de las impresiones fotográficas, las cuales ayudaban a edificar ese aspecto derruido de las viejas casonas. Los tanques de gas a la intemperie, los tendederos mal atados, las bicicletas de medio uso y los muebles apolillados, entre otros objetos vetustos que componen dichos escenarios, convirtieron el espacio vecinal en un sitio de lo paupérrimo. No obstante, estas representaciones no eran del todo nuevas, basta con recordar que en el tránsito del siglo XIX al XX, la vecindad había sido observada, narrada y representada por sus cronistas (Ignacio Manuel Altamirano, Ángel de Campo, *Micrós*, y otros) como un espacio de la miseria, la inmoralidad y la falta de higiene, valores que para ese momento eran contrarios a lo moderno y civilizado.²⁶

²⁴ “El soplón”, *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 10, 24 de junio de 1977, p. 1.

²⁵ Oscar Lewis, “The Culture of the Vecindad in Mexico City”, https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/18281/S5900499_en.pdf?sequence=2&isAllowed=y (consulta: 24 de septiembre de 2019).

²⁶ Ernesto Aréchiga Córdoba, “De Tepito a la Merced. Una revisión de la narrativa en torno a barrios marginales del centro de la Ciudad de México”, en Marcela



Figura 3. Fuente: “La amante”, *Dramas de Mi Barrio*,
año I, n. 33, 2 de diciembre de 1977, p. 1



Figura 4. Fuente: “No quiero morir”, *Dramas de Mi Barrio*,
año 2, n. 69, 11 de agosto de 1978, p. 29

Dichas representaciones prejuiciosas y estigmatizadas del espacio vecinal siguieron vigentes hasta el último tercio del siglo XX. El pauperismo de la vecindad contrastaba con otras imágenes insertas en varios números de nuestra fotonovela (véase la figura 5) en las que se muestran modernos complejos habitacionales, automóviles deportivos y alumbrados espectaculares que ponen en evidencia tanto las transformaciones urbanas como la enorme desigualdad social que imperó en la ciudad de México hacia finales de la década de 1970.

En efecto, el crecimiento de vecindarios fue resultado de varios factores; entre ellos, la expansión de la ciudad y el desplazamiento de los “ricos” a otras colonias más alejadas del centro: la Merced, la Doctores, la Buenos Aires, la Lagunilla y Tepito aumentaron su densidad. Durante las décadas de 1940 y 1950, el hacinamiento, la insalubridad y la criminalidad estaban asociados al espacio del vecindario, razón por la cual distinguidos arquitectos, como Mario Pani, estaban convencidos de que el proyecto de los multifamiliares podría resolver el problema de la vivienda y revertir las querellas generadas en los vecindarios.²⁷ Dos décadas más tarde los problemas se agravarían.

El entonces Distrito Federal pasó de 6 874 165 a 8 831 079 habitantes; la tasa de crecimiento promedio anual en dicho periodo fue de 2.85%. De esta manera, la escasez de agua, la falta de viviendas, los problemas del transporte y el tráfico vehicular fueron algunos de los retos que enfrentaron los presidentes Luis Echeverría y José López Portillo.²⁸ Con el fin de frenar el crecimiento de la mancha urbana, el gobierno capitalino encabezado por Carlos Hank González procuró reformar algunas leyes, como la Ley Orgánica de 1970 y la Ley de Desarrollo Urbano del Distrito Federal de 1976, pero no resultó. Muy pronto comenzaron

Dávalos (coord.), *De márgenes, barrios y suburbios en la ciudad de México, siglos XVI-XXI*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012, p. 109-126.

²⁷ Moisés Quiroz Mendoza, “Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940-1952”, *Historia 2.0*, año III, n. 6, Bucaramanga, julio-diciembre 2013, p. 40. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4793307>.

²⁸ Ignacio Marván Laborde, “De la ciudad del presidente al gobierno propio, 1970-2000”, en Ariel Rodríguez Kuri (coord.), *Historia política de la ciudad de México. Desde su fundación hasta el año 2000*, México, El Colegio de México, 2012, p. 484; Regina Hernández Franyuti, *El Distrito Federal. Historia y vicisitudes de una invención, 1824-1994*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2008, p. 235.



Figura 5. Fuente: “Heridas del alma”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 32, 25 de noviembre de 1977, p. 32

a proliferar colonias populares gracias a la invasión y por los fraccionamientos ilegales de terrenos.

Nuestra fotonovela ofrecía una interpretación de la realidad social que estaba en cierta concordancia con otras que representaban al vecindario como un espacio compartido, en el que convivían niños, adultos, trabajadores, borrachines, jovencitas, amas de casa, truhanes y otras gentes sin historia. El cine desempeñó un papel fundamental en la construcción del barrio vecinal como un espacio de mutua sobrevivencia. En la cinta *Lágrimas de mi barrio* (1973) dirigida por Rubén Galindo, narra la historia de *El Fierros*, un chatarrero que es acusado injustamente de robo y que al salir de la cárcel logra reinventar su vida para darle un ejemplo a su hijo mediante el trabajo honesto. Vive en el barrio de Tepito, un espacio de sociabilidad de los excluidos, en donde la calle, la tlapalería y la cantina reúnen a un conjunto de vendedores, macheteros

y cargadores. Los personajes (niños huérfanos, borrachines, jugadores y juerguistas) son mostrados como pobres, pero honrados luchadores de la vida que encarar sus penurias con dignidad.²⁹ Con regularidad, las imágenes de las fachadas vecinales permitían a los lectores reconocer un espacio familiar identificable, de puertitas revestidas con adornos florales, con zaguanes amplios y “de doble puerta” en donde se enganchaban “tendederos que con sus ropas colgadas estorbaban a todo aquel que intentaba cruzarlo”, según lo recordaba Salvador Flores en sus memorias.³⁰ Los patios eran amplios, de forma rectangular y con un pasillo de fondo, en otras imágenes había escaleras que dividían a sus habitantes en dos niveles. No hay acabados; por el contrario, las paredes resquebrajadas de ladrillo componen su desolador paisaje. Un aspecto a destacar es que sus inquilinos rara vez hacen referencia a su vivienda, evitan recordar dónde y cómo viven, pero aspiran a salir adelante con esfuerzo, trabajo y honradez (véase la figura 6). Estas escenografías de lo paupérrimo diferían en varios sentidos de aquellas representadas en una de las series de televisión más aclamadas en México y América Latina: *El Chavo del Ocho*.³¹

En efecto, en los 194 capítulos podemos observar que la vecindad es un espacio valorado, cuidado y atendido por todos sus inquilinos porque representaba un “ideal de buena convivencia” y de solidaridad que lograba traducirse en momentos de festividad y apoyo comunitario.³² Sin embargo, en *Dramas de Mi Barrio* la vecindad es un espacio de poca interacción social, los protagonistas aparecen regularmente prostrados junto al muro quebradizo y el piso resquebrajado, imágenes con

²⁹ Rubén Galindo, *Lágrimas de mi barrio*, México, Estudios América Filmadora Chapultepec, 1973.

³⁰ Chava Flores, *Relatos de mi barrio*, México, Ageleste, 1994, p. 75.

³¹ Creada y protagonizada por Roberto Gómez Bolaños, la serie fue emitida por primera vez en la Televisión Independiente de México (más tarde, Televisa) en junio de 1971. Con un tono cómico y jocoso, retrataba la vida de un grupo de personas que habitaban una vecindad mexicana en donde su protagonista, el Chavo, tramaba aventuras y realizaba travesuras con sus amigos al punto de despertar conflictos, animadversión y malentendidos entre los vecinos. Para comprender algunos aspectos centrales de la producción, realización y diseño de la serie, véase Roberto Gómez Bolaños, *Sin querer queriendo. Memorias*, México, Aguilar, 2010.

³² David González Hernández, “El Chavo del Ocho. La dinámica de la vecindad en la comedia de situación televisiva”, *Comunicación y Sociedad*, 2018, e7084, DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.u2019i0.7084>.



Figura 6. Fuente: “Suplicio de una madre”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 98, 2 de marzo de 1979, p. 5

las cuales los productores buscaban generar un efecto estremecedor y de confrontación. Además, la vecindad no era un lugar para el humor y el doble sentido, como se muestra en otras fotonovelas analizadas en este volumen. Las fotografías que acompañaban las narrativas dejaban poco lugar para la risa socarrona; incluso, tampoco existe un espacio narrativo y visual dirigido a la denuncia social. Al recrear la vida de una multitud de personajes desposeídos, arruinados, marginados y excluidos habitando cuartuchos de vecindad, los productores buscaron identificar, proyectar y representar algunos “tipos sociales” que fueran fácilmente reconocibles para los lectores, como veremos más adelante.

En este sentido, sorprende que en *Dramas de Mi Barrio* los individuos que habitan el vecindario en ningún momento se muestran críticos hacia el gobierno y la administración del Distrito Federal; por el contrario, son representados como sujetos que aceptan y/o toleran la condición de indefensión material y económica que les ha tocado vivir. Esta realidad

representada contrasta con algunos acontecimientos que colocaron al espacio vecinal y a sus habitantes como personas politizadas. Recordemos que para construir una mejor relación entre gobierno y sociedad, el entonces presidente López Portillo propuso iniciativas de ley para otorgarle mayor participación a la ciudadanía del Distrito Federal, a fin de que cualquier ley estuviera sometida al referéndum o una “iniciativa popular”. Dicha medida colocó a los vecinos de las delegaciones Álvaro Obregón, Magdalena Contreras, Coyoacán y Tlalpan, entre otras, como actores sociales con facultades legítimas para reivindicar sus derechos, participar en funciones cívicas y defender sus espacios habitacionales.³³ Sin embargo, en nuestra fotonovela la vecindad no es un espacio político, mucho menos existen muestras de indignación hacia el gobierno. El valor asociado a la vecindad estaba fincado en la cultura del esfuerzo, los sacrificios y la voluntad de trabajo. Menciono un ejemplo. En el episodio “Heridas del alma” se aborda el caso de Ramiro, un padre “luchón” pero envejecido que, tras morir su esposa Aurora, volcó sus energías para sacar adelante a su hijo Miguel. Él y su pequeño vivían en una modesta vecindad de la carestía y del poco salario que ganaba el padre, el cual pasaba los días sacrificando su salud para que su hijo tuviera un futuro mejor: “Serás profesionista. Vivirás como gente... como gente decente, y no casi como animales como hemos vivido”.³⁴ Una constante en nuestra fotonovela es que los personajes no son sujetos críticos y tampoco se les percibe realizando demandas y/o exigencias colectivas para mejorar las condiciones de su vecindario. La aspiración, el anhelo de ascenso social y los deseos por salir adelante son algunos de los valores representados en *Dramas de Mi Barrio*. Finalmente, estas características nos muestran una imagen despolitizada del espacio vecinal y de sus habitantes, como si sus penurias no tuvieran relación alguna con las políticas del Estado mexicano (véase la figura 7). Si existen esbozos para una crítica social, ésta es señalada por su personaje principal: el periodista.

³³ Diane E. Davis, *El Levitán urbano. La ciudad de México en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 356; Ignacio Marván Laborde, “De la ciudad del presidente...”, p. 505.

³⁴ “Heridas del alma”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 32, 25 de noviembre de 1977, p. 15.



Figura 7. Fuente: “Esposo y amante”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 68, 4 de agosto de 1979, p. 17

“Esos personajes pintorescos”

“Nosotros los periodistas no debemos conmovernos con los dramas de la vida, pues de otra manera sufriríamos más que las mismas gentes directamente afectadas”, comenta el periodista, uno de los personajes centrales en nuestra fotonovela. En efecto, cada episodio en *Dramas de Mi Barrio* iniciaba con la visita del reportero al lugar de los hechos; otras veces era requerido para cubrir una noticia del barrio, y otras más solía recordar junto a sus colegas algún suceso trágico. Su labor era introducir a los lectores a las historias estrujantes, dolosas y funestas de muchos “personajes pintorescos” que iba encontrando en sus recorridos por el

vecindario. Cada reportaje era un viaje al interior de una vecindad, y en ese recorrido, el reportero conducía los episodios evocando, señalando y apuntalando los acontecimientos ocurridos. Mediante el *flash back* como estrategia narrativa, se imprimía dramatismo a las historias de la vida real por él narradas. Por lo regular es descrito como un reportero *de a pie* que recorre las calles en busca de una “historia estrujante”. En lo moral es definido como un sujeto intachable, habla con fluidez y es respetuoso con sus entrevistados. Su aspecto físico siempre es pulcro, suele vestir con un traje distintivo en los escenarios que transita, muestra un rostro generalmente reflexivo, adusto y de preocupación (véase la figura 8).

Dichos atributos buscaban profesionalizar la imagen del reportero como un personaje dedicado a su trabajo y procuraban otorgar cierta legitimidad a los casos “de la vida real” que solía presentar a sus lectores.³⁵ Finalmente, en lo profesional es desapasionado porque siempre está buscando la distancia productiva para no conmoverse y con ello “contaminar” la relatoría de los hechos. Se asume, pues, como un reportero comprometido con darle voz a los sin voz. Dicha representación del profesional apareció en un contexto en el cual la conductora Cristina Pacheco comenzó su programa *Aquí Nos Tocó Vivir*, emitido por primera vez el 10 de mayo de 1978, en el Canal Once del Instituto Politécnico Nacional de la Ciudad de México.³⁶ Sin embargo, ya desde los años cuarenta periodistas como Alfonso Lapena y Alfredo Reyna escribieron un extenso reportaje novelado sobre Tepito, titulado “El

³⁵ Recordemos que la “vida real” como recurso narrativo no era del todo nuevo en nuestra fotonovela, ya que muchas revistas que circularon a inicios de la década de 1940 aseguraban, principalmente a sus lectoras, que sus artículos e historias eran tomadas de “vidas verdaderas”, lo que sin duda les otorgó gran popularidad entre las féminas. Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados...*, p. 74.

³⁶ El programa y su conductora festejaron 40 años de transmisiones ininterrumpidas el pasado 10 de mayo del 2018. El formato empleado desde sus inicios ha consistido en visitar los lugares de trabajo y las viviendas con la finalidad de retratar la vida cotidiana de las personas. En 2010, el programa fue reconocido por la UNESCO por sus aportaciones al *Registro Memoria del Mundo*: “Detrás de cada puerta hay miles de historias, cada una irrepetible, única e inimaginable; las sorpresas son inmensas y la satisfacción de escuchar esas voces es muy grande”, recalcó la periodista ante sus colaboradores, colegas, amigos e invitados que se dieron cita en el Salón Los Ángeles para celebrar dicho aniversario, <https://www.jornada.com.mx/2018/05/14/cultura/a09n1cul> (consulta: 20 de septiembre de 2019).

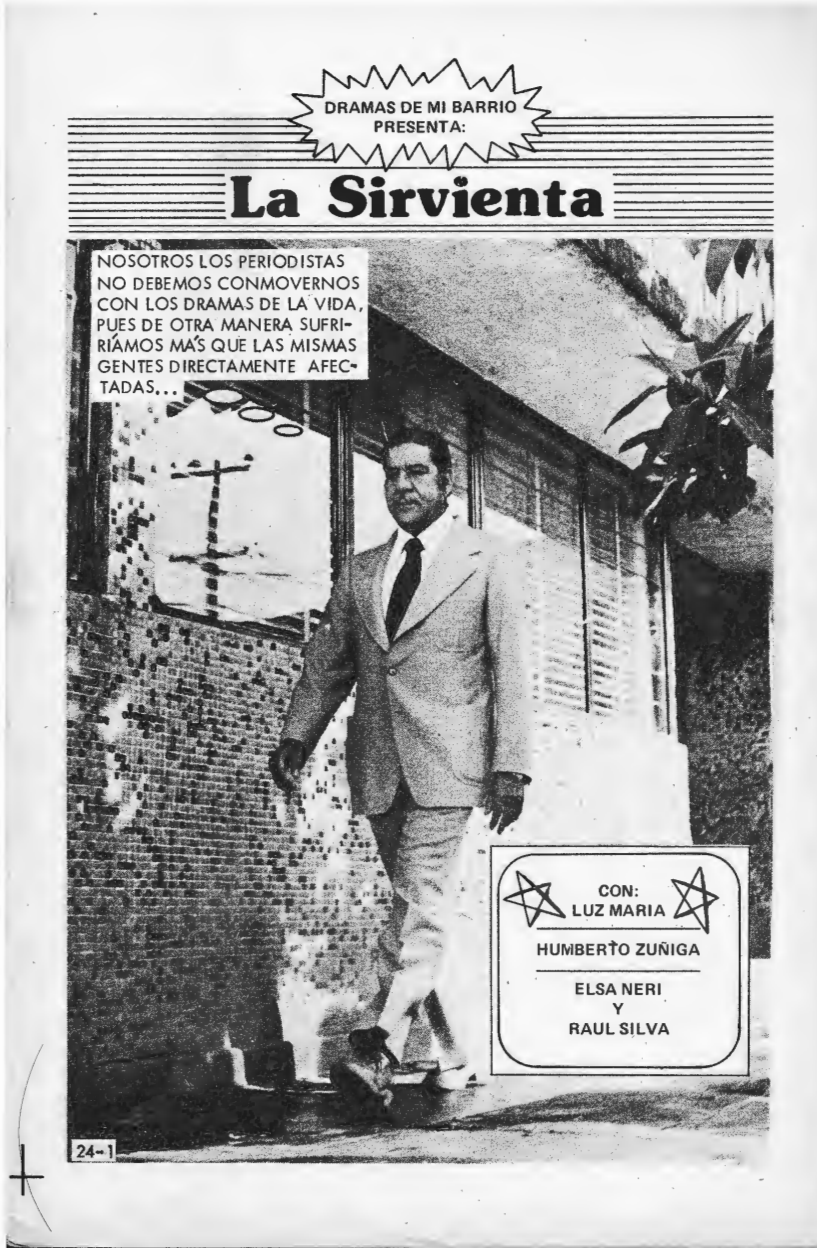


Figura 8. Fuente: “La sirvienta”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 24, 30 de septiembre de 1977, p. 1

barrio de las almas perdidas”, a partir de su experiencia de inmersión; asimismo, la periodista Magdalena Mondragón realizó diversas notas y reportajes sobre las condiciones de vida en barriadas y basureros de la capital.³⁷ Así, la importancia del reportero es crucial por tratarse de un personaje que comunica, comprende e interpreta las historias del pueblo.

Nuestro reportero logra erigirse en un guía moral de una ciudadanía en ruinas. Menciono unos ejemplos. En el episodio titulado “La amante”, Gustavo se encuentra contrariado por su fracaso marital, cuando está a punto de ser atropellado por un camión del transporte público, un reportero lo intercepta y lo salva. El joven le confesó sus deseos de separarse de su esposa, pero el profesional buscó persuadirlo para que pensara en su familia. El reportero comenta:

—¿Y lo pensó bien? Luego los que sufren son los hijos.

—Es lo que me he puesto a pensar. Sólo por mi hija me detengo, tiene seis años de edad.

—Está muy pequeña, tal vez hace falta que su esposa y usted se soporten un poco, tratando de llevar la vida lo mejor posible.³⁸

El reportero es portador de un discurso moralizante, aunque su función principal radica en encontrar la noticia, generar encuentros, establecer vínculos y relaciones con las personas del vecindario, su profesionalismo lo obliga al desapego sentimental. En “Historia de un teporocho” el periodista entrevistó a un hombre que se encontraba tirado en el piso y, para conectar con su informante, se muestra dispuesto a brindar cualquier ayuda a fin de lograr lo que busca: retratar las historias de sufrimiento como un hecho noticioso:

—¿Por qué lleva esta vida?

—¿Me va a confesar o a dar dinero?

—Le voy a dar dinero, pero dígame si no siente vergüenza de estar así.

—¡Uy jefe, la perdí hace mucho!

—¿No tiene familia?

³⁷ Agradezco a los dictaminadores la observación y la sugerencia.

³⁸ “La amante”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 33, 2 de diciembre de 1977, p. 8.

- ¿Familia? Más valdría que no la tuviera.
- ¿Qué le pasó?
- Es una historia larga.
- Cuénteme qué ocurrió.
- Hace dos años...³⁹

El reportero producía un “caso real” a partir del encuentro con su entrevistado; un padrastro severo, una ancianita olvidada, un borrachín elocuente o una prostituta condenada por la sociedad: “Cada mujer galante es una historia. Unas se lanzan a la vida seducidas por el dinero; otras, las más, se ven obligadas por el destino. Al hacer un reportaje en los barrios bajos, me encontré con Rebeca, una mujer cuya historia me conmovió profundamente”.⁴⁰ Si bien el desapego formaba parte de su comportamiento profesional, no estaba exento de impresionarse ante las tribulaciones cotidianas de la gente: “A veces, uno como reportero, tiene que cumplir con su deber, aunque al hacerlo haya algo que le distrae el alma”.⁴¹

En la figura 9 se ve al periodista en acción, con papel y bolígrafo en mano escuchando *in situ* el testimonio de una mujer agraviada, pero ávida de que se conozca su historia, “Quiero que usted la publique, por favor, deben saberlo sus numerosos lectores”.⁴² Así, su labor radica en establecer un puente de comunicación entre las infames existencias del vecindario y el interés público.

Cuando no está buscando una historia en los barrios es sorprendido por algunos vecinos que desean contarle su versión de los hechos. Otros más lo llaman para testimoniar aclaraciones en trifulcas o, en último de los casos, colaborar en la resolución de un caso policiaco. En este sentido, dicho personaje adquiere tintes heroicos al ser representado como un reportero-policía de enérgicas maneras, con gafas oscuras, gabardina larga y semblante seductor, imagen que sin duda lo conectaba con una de las figuras más emblemáticas del policía nortea-

³⁹ “Historia de un teporocho”, *Dramas de Mi Barrio*, año II, n. 92, 19 de enero de 1979, p. 3-4.

⁴⁰ “El ausente”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 33, sin fecha.

⁴¹ “El soplón”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 10, 24 de junio de 1977, p. 2.

⁴² “Heridas del alma”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 32, 25 de noviembre de 1977, p. 3.



Figura 9. Fuente: "Heridas del alma", *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 32, 25 de noviembre de 1977, p. 3

americano de la historieta *Dick Tracy*, creada por Chester Gould en la década de 1930 (véase la figura 10).⁴³ Con estos elementos podemos concluir que el reportero funcionaba como un personaje comprometido en historizar y moralizar en torno de esas vidas minúsculas que poblaban los barrios y vecindades de la capital.

Ahora bien, *Dramas de Mi Barrio* está poblada de otros personajes característicos de la cultura popular; una revisión de los títulos da cuenta de las intenciones que pretendían los realizadores de la fotonovela al tratar de conectar con su público mediante “tipos sociales” fácilmente reconocibles: “La sirvienta”, “La amante”, “El soplón”, “El padrastro”, “Esposo y amante”, “El declive de un padre”, “Historia de un teporcho”, “Suplicio de una madre”, “El cobrador” y “El vago”, entre otros. Al centrar los episodios en un personaje específico, dicha fotonovela presentaba narrativas que reforzaban viejos estereotipos venidos desde el siglo XIX: el borracho desvergonzado, la esposa “ángel del hogar”, el padrastro ausente, el lépero malhablado,⁴⁴ y con otros más cercanos al XX, como la india inculta, el profesional perverso y el joven pandillero. Sin embargo, el tono fundamental de nuestra fotonovela radica en lo siguiente: representa a una sociedad dividida en dos clases sociales irreconciliables; los pobres que buscan afanosamente sobrevivir y superar su condición marginal y los “licenciados” o “profesionistas” que toman ventajas de su posición económica. Muchas de las historias están centradas en la vida marital y las vicisitudes que enfrentan los esposos debido a los problemas económicos que los aquejan, de tal manera que aparecen permanentemente sometidos a la perversidad de los “licenciados” que buscan abusar de ellos. Menciono unos ejemplos. En el episodio “No quiero morir” se narra la extraña enfermedad que padece Manuel y los intentos del doctor Alfredo para que Elisa acepte con resignación la muerte de su marido. El joven matrimonio tiene intenciones de mudarse, “cambiarnos de esta vecindad y mejorar nuestro

⁴³ En 1945, se estrenó *Dick Tracy*, película dirigida William Berke y escrita por Eric Taylor, basada en los cartones realizados por Gould. La cinta trata sobre la lucha que emprende el detective en contra de Splitface, por haber asesinado a los miembros del jurado que lo enviaron a la cárcel.

⁴⁴ María Teresa Bisbal Siller, *Los novelistas y la ciudad de México, 1810-1910*, México, Botas, 1963.



Figura 10. Fuente: “Historia de un teporocho”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 92, 19 de enero de 1979, p. 32

nivel de vida”, le confiesa la esposa al viejo facultativo.⁴⁵ Sin embargo, un día Manuel tiene una recaída al pretender acostarse con su esposa; en ese momento, el médico le recuerda que, siendo tan joven y bella, no debería quedarse sola. Manuel sufre una recaída más; Alfredo llega y sorprende a Elisa en ropa interior, la besa chantajeándola de que, si lo acusa, su marido no sobrevivirá. Al final, Manuel se recupera y Elisa muere de un ataque al miocardio.

⁴⁵ “No quiero morir”, *Dramas de Mi Barrio*, año II, n. 69, 11 de agosto de 1979, p. 5.

En “El cobrador” se narra un caso de asesinato cometido en la vecindad. Ema contó al periodista y al gendarme que llevaba poco tiempo de casada con Miguel, quien trabajaba de albañil, pero debía tres meses de renta. Aunque la esposa buscó conseguir dinero para saldar las deudas, nadie le prestó debido a la mala fama que tenía su marido. Sin pensarlo dos veces, en una de sus frecuentes visitas el “cobrador” pretendió besar a la joven esposa e intentó convencerla de que podía pagarle “de otro modo”, y recalcó, “usted sabrá, si me acusa le exigiré más el pago de la renta”⁴⁶ (véase la figura 11).

Al final, Miguel es asesinado y Ema arrestada por el policía al descubrir que fue ella quien mató a su marido por considerarlo “irresponsible”, además de que quería deshacerse de él para entregarse a su amante. Mientras que las pobres mujeres se encuentran bajo la vigilancia y el poder que ejercen los “licenciados”, éstos a su vez son mostrados como individuos desvergonzados cuya voluntad de malicia los predispone a sacar ventaja de su posición social. Estas representaciones estaban en sintonía con las películas de arrabal que exaltaban la nobleza como patrimonio moral de los pobres. En la cinta *El ángel del barrio* (1981) *Patada* sufre en silencio por haber matado al padre de *El Kid* en una pelea de box, un joven prometedor en el pugilismo profesional. El protagonista es un hombre recto, con sentido de responsabilidad, desprecia el dinero y está enamorado de Marga, a quien su padre obligó a prostituirse para salir de la pobreza: “Esta maldita pobreza acaba haciéndonos perder la moral, la decencia, Margarita”, le comentó *Patada*, sabedor de que con sus consejos “no le puedo matar el hambre”. La cinta muestra que en la pobreza del barrio pueden germinar sentimientos de bondad y compromiso.⁴⁷ Estas visiones cinematográficas del pobre bueno difieren de otras propuestas aparecidas en la época, en las que se muestra a los sectores medios y privilegiados como sujetos honrados, dispuestos a ayudar a los marginados. En la cinta *Lagunilla, mi barrio* (1981), don Abel es un viejo y solitario vendedor de antigüedades; un día decide abrir una mueblería en el corazón del barrio La Lagunilla. Es descrito como un hombre recto y con sentido del deber, al recorrer las calles comienza a cobrar consciencia de los habitantes del pueblo: magos

⁴⁶ “El cobrador”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 102, 30 de marzo de 1979, p. 19.

⁴⁷ José Estrada (dir.), *El ángel del barrio*, México, Televisión, 1980.



Figura 11. Fuente: “El cobrador”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 102, 30 de marzo de 1979, p. 29

estafadores, macheteros y un vasto repertorio de vendedores ambulantes. Motivado por su descubrimiento, decide ofrecer una fiesta a la que asisten todos los comerciantes; ahí conoce a doña Lancha, una tortera de quien se enamora. Ambos representan valores disímiles; mientras que don Abel es amable, refinado y culto, Lancha es humilde, malhablada y acostumbrada al maltrato. Al final, don Abel es acusado injustamente de robo; no obstante, el pueblo lo defiende apelando a su honradez.⁴⁸ Al representar un mundo escindido entre clases sociales, estas propuestas cinematográficas y de fotonovela reflejaban un contexto social por demás dramático. Las penurias económicas aunadas a la condición desventajosa de los protagonistas no eran otra cosa que los efectos de una realidad plagada de desigualdades. Estos antagonismos estaban representando una realidad social de exclusión y marginación.

En efecto, Moisés González Navarro señaló que en la década de 1980 se estimaba en 2.4 millones el número de marginados de la capital, tan sólo una década antes, en 1970, 2.5 millones de habitantes del entonces Distrito Federal estaban situados en las llamadas “ciudades perdidas”, como en las inmediaciones del Pedregal de Santo Domingo, Tepito y Nezahualcóyotl.⁴⁹ *Dramas de Mi Barrio* fue una fotonovela que ilustraba los cambios sociales, económicos y culturales que sucedieron en el ocaso de la bonanza económica, periodo conocido como el “milagro mexicano” que arrancó en la década de 1940. Si bien los años setenta e inicios de los ochenta fueron décadas de desarrollo económico a nivel mundial —“la edad de oro del crecimiento económico”—, la opulencia estaba lejos del alcance de la mayoría de la población, en particular de la de América Latina.⁵⁰ Como se dijo anteriormente, el declive económico en México comenzó con la devaluación del peso en 1976, proceso que afectó a millones de personas en todo el territorio nacional. En este sentido, nuestra fotonovela funcionaba como un censor que registraba las situaciones socioeconómicas de la época, retrataba con sentido de verosimilitud una sociedad de clases que responsabilizaba al pobre de lo que le sucedía. Un ejemplo elocuente es

⁴⁸ Raúl Araiza (dir.), *Lagunilla, mi barrio*, México, Televisión, 1981.

⁴⁹ Moisés González Navarro, *La pobreza en México*, México, El Colegio de México, 1985, p. 359.

⁵⁰ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX. Historia del mundo contemporáneo*, México, Crítica, 2014, p. 262.

el de Candelaria, una jovencita llegada de Pátzcuaro, Michoacán, que comenzó a trabajar como sirvienta en un condominio de la ciudad de México. El “patrón” era un “licenciado” que se sentía de “otra categoría”; no toleraba “nada fuera de las reglas de la decencia”.⁵¹ Un día, al salir de la iglesia, Candelaria recordó haber dejado la plancha prendida, al regresar fue golpeada por el señor Rodrigo y su esposa. Motivada por la culpa, la “patrona” le dio dinero para que comprara “ropa de ciudad”. Así, Candelaria regresó con minifalda, blusa sin mangas y con el pelo suelto; al verla, el “patrón” intentó abusar de ella. Al día siguiente, Candelaria le platicó lo sucedido a la esposa, pero ésta no le creyó y en un ataque de furia, golpearon a la “india” hasta matarla. Para disuadirse del crimen, los esposos la arrojaron por las escaleras con el fin de mostrarlo como un accidente. Al final, los reporteros detallaron que unos vecinos hicieron la denuncia, por lo que la pareja fue enviada a la cárcel como castigo por su crimen.

En definitiva, mientras que los pobres son representados como sujetos en condiciones de vulnerabilidad, los “licenciados” son mostrados como tacaños, perversos y despreciables, como Miguel Díaz, un exitoso arquitecto, adinerado, avaro e irresponsable con su padre enfermo, quien lo sacrificó todo para que su hijo fuera alguien en la vida. Mientras su padre agonizaba, Miguel estaba preocupado por su posición social: “Este carro ya no me da categoría, necesito cambiarlo por un setenta y siete”.⁵² Las oposiciones evidencian un conjunto de ideas y actitudes sociales: los pobres son personajes cuyos valores están fincados en el esfuerzo, la bondad y la ingenuidad; por el contrario, los “licenciados” son individuos despreciables que exhiben su maldad, doble moral y falta de escrúpulos.

Estampas sentimentales

Dramas de Mi Barrio es fundamentalmente una fotonovela que recrea el “drama social” que experimentan sus personajes. Aludo a dicho con-

⁵¹ “La sirvienta”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 24, 30 de septiembre de 1977, p. 12.

⁵² “Heridas del alma”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 32, 25 de noviembre de 1977, p. 19.

cepto a partir de las investigaciones antropológicas realizadas por Víctor Turner en la década de 1970. El autor sostiene que el *drama social* pone en escena una estructura específica la cual despliega conflictos y tensiones entre los miembros de una comunidad; por ello, se trata de una metáfora que describe un proceso sociotemporal que configura interrelaciones humanas y esquemas cognitivos como producto de una cultura.⁵³ Siguiendo esta línea argumental, el drama social representado en nuestra fotonovela entremezcla el infortunio, la desesperanza y los claroscuros del amor dentro del seno familiar, que está plagado de incertidumbres económicas y de penurias morales. De ahí emana un imaginario de la confrontación permanente, de la rabia contenida y del despecho mutuo provocado por un abanico de emociones y sentimientos, como los celos, la sospecha y los deseos de venganza; un imaginario, vale decirlo, que asocia la ejecución de pequeños crímenes y otras prácticas lesivas con la condición de pobreza y el mundo de los marginados. El drama suele ocurrir en el espacio doméstico: en el cuarto de los amantes, en la estrechez de la sala, en la cocina de las indecorosas confesiones y en la puerta de la vecindad por donde se esparcen los rumores. En el episodio “La amante” se recrean los sucesos trágicos que experimenta un matrimonio debido a los celos y los silencios de familia. Guillermo está cansado de su matrimonio con Guillermina, una mujer varios años mayor que él. Un día conoce a Sonia, una esbelta jovencita de 18 años con quien comienza una relación sentimental sin saber que se trata de la hija mayor de su esposa. Guillermina le ocultó la verdad al marido por temor de que su matrimonio acabara. Cuando visita a su hija en la vecindad donde vive, la madre le confiesa los problemas que tiene con Gustavo, “si le hubiera dicho antes de casarme que tenía una hija grande, me hubiera dejado y yo lo adoraba entonces”.⁵⁴ Sonia jura matar a aquel hombre por el daño ocasionado a su progenitora. Después de una pelea, Guillermo visita a Sonia (ella lo conoce con el nombre de Rubén); Guillermina aprovecha su ausencia para visitar a su hija, y al llegar, los sorprende intimando. No obstante,

⁵³ Víctor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1975, p. 35.

⁵⁴ “La amante”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 33, 2 de diciembre de 1977, p. 33.

madre e hija lo increpan por mentiroso; así, motivada por viejos miedos y culpas, la esposa termina por clavarse un cuchillo.

Cabría enfatizar que los personajes son representados como sujetos pasionales que, en el paroxismo de sus intrincadas vivencias, son incapaces de controlar sus impulsos. El caso de Gabriel Miranda, protagonista de “Esposo y amante”, resulta ilustrativo. Está decepcionado de su matrimonio desde la muerte de su hijo y conoce a Julieta, quien lo considera un “salvador” por su bondad. Ella no quiere usurpar el lugar de la esposa; sin embargo, luego de meses le comunica que está embarazada. Feliz, Gabriel solicita el divorcio a Leonor, quien exige un encuentro con la amante. En un ataque de furia y celos, arremete contra Julieta al considerarla una “roba maridos”, y recalcó, “primero te mato a que te lleves a Gabriel”.⁵⁵ En medio de la trifulca, el marido mata a su esposa, mientras que Julieta pierde al bebé. Gabriel es condenado a cuarenta años de prisión. Un aspecto a destacar en los episodios es el antagonismo visual que adquieren las esposas y las amantes; las primeras son representadas como desaseadas, fodongas y avejentadas, siempre confinadas al espacio doméstico; las segundas son mostradas como jóvenes, seductoras y libres (véase la figura 12).

Asimismo, el amante suele ser un viejo feo, arrogante y adinerado. De esta manera, *Dramas de Mi Barrio* reproducía viejos estereotipos alrededor del “ángel del hogar” y la “mujer fatal”, los cuales adquirieron nuevos significados en un contexto de cuestionamiento a la institución familiar y de liberación de la mujer, del destape de la sexualidad y la transformación de los roles de género, de emergencia de la contracultura, el antiimperialismo y las luchas por la descolonización, todos estos fenómenos de internacionalización socioculturales conocidos bajo el nombre de *global sixties*.⁵⁶

Menciono otro ejemplo. Gustavo le reprocha a su madre, doña Ciprianita, el pretender ser ejemplo de buena moral cuando tuvo tres maridos. El protagonista de “Suplicio de una madre” es mostrado como desobligado y vividor; un día lleva a su novia de nombre Gudelia a

⁵⁵ “Esposo y amante”, *Dramas de Mi Barrio*, año II, n. 68, 4 de agosto de 1978, p. 31.

⁵⁶ Stephan Scheuzger, “La historia contemporánea de México y la historia global. Reflexiones acerca de los ‘sesenta globales’”, *Historia Mexicana*, LXVIII: 1, 2018, p. 330, DOI: <http://dx.doi.org/10.24201/hm.v68i1.3644>.



Figura 12. Fuente: “La amante”, *Dramas de Mi Barrio*,
año 2, n. 33, 2 de diciembre de 1977, p. 21

vivir con él; ella se percata del maltrato que sufre la anciana por lo que intenta interceder, pero también resulta golpeada. Convaleciente, la madre justifica a su hijo por el hecho de haberle pegado tanto; “es un enfermo mental”, comentó a Gudelia, “no es responsable de sus actos, pero ni él lo sabía, sólo yo y ahora tú”.⁵⁷ Debido a los golpes, Ciprianita muere, Gudelia le pide a Gustavo que vaya a recostarse con su madre muerta, aprovecha el momento para abrir las llaves del gas y matarlo, saciando así sus deseos de venganza por tanta violencia cometida. De esta manera, la condición melodramática de los personajes está sostenida por una trama de emociones contrariadas, una mezcla de celos, sensaciones de venganza y abandono que los desborda. Estos nudos emocionales arrojan a los protagonistas a realizar actos irracionales, atroces e infames. Nuestra fotonovela retrataba las escenas y los escenarios de crímenes que, por su estructura y exposición narrativa, dialogaban con los hechos de sangre reproducidos en la prensa sensacionalista.

A finales del siglo XIX, el tratamiento que la prensa porfiriana dio a los crímenes permitió desarrollar un periodismo de tonalidades rojizas que asociaba la violencia a las clases bajas; sin embargo, a la vuelta del siglo, los homicidios pasionales comenzaron a tomar mayor protagonismo en la narrativa sensacionalista cuando ocurrían en el ámbito doméstico.⁵⁸ Uno de los diarios con mayor circulación durante esta época fue *La Prensa*, y entre sus páginas se informaba sobre sucesos escandalosos, suicidios, asesinatos y tentativas de homicidio. Si bien la finalidad de este tipo de prensa y de muchas revistas aparecidas en la década de 1930 era incrementar sus ventas,⁵⁹ al hacerlo retrataban una ciudad peligrosa, acechante y violenta.⁶⁰ Durante la

⁵⁷ “Suplicio de una madre”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 98, 2 de marzo de 1979, p. 30.

⁵⁸ Alberto del Castillo, “Surgimiento del reportaje policiaco en México”, *Tramas*, n. 5, junio 1993, p. 127-137; Saydi Núñez Cetina, “El crimen pasional en la nota roja de la ciudad de México, primera mitad del siglo XX”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 135-166.

⁵⁹ Rebeca Monroy Nasr, “La revista *Todo* de Félix Fulgencio Palavacini y la nota roja”, en Monroy Nasr, Pulido Llano y Leyva (coords.), *Nota Roja...*, p. 255-284.

⁶⁰ Odette María Rojas Sosa, “El bajo mundo del pecado. Vicio, crimen y bajos fondos en la ciudad de México, 1929-1944”, en Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez, *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*,

década de 1970 las balaceras, los ultimatos y todo tipo de prácticas lesivas eran la materia informativa cotidiana de los mexicanos, alimentando así la curiosidad y el morbo de los lectores. El asesinato de un viejo ocurrido en el departamento de un hombre al que había conocido la noche anterior,⁶¹ o el intento de asesinato entre dos amigos por sospechar actos de infidelidad con una de las esposas,⁶² evidencian la amplia cobertura que daban los diarios a los hechos de sangre. Entre asesinatos y tentativas de homicidio, dicho diario también incluía el suicidio como un acontecimiento noticioso, bajo una estructura narrativa dramatizada la cual solía despertar animadversión cuando eran mujeres las que se quitaban la vida.⁶³ En el caso de los hombres, las noticias estaban centradas en los problemas que dicha práctica arrastraba en el seno familiar, ejemplo de ello es el suicidio de Juan Canales Zamora, quien decidió dispararse en presencia de sus cuatro hijos luego de exigirle a su esposa que le sirviera la cena. Según el rotativo, Juan comenzó a jugar con una pistola estando ebrio, “ten la pistola, mátame o te mato”. La esposa estaba acostumbrada a sobrellevar las escenas del marido, pero nunca imaginó que llegaría el día en que, sentado en el sofá, se dispararía frente a su familia.⁶⁴

Con seguridad, los productores de *Dramas de Mi Barrio* conocían los casos difundidos en la prensa sensacionalista, de tal manera que seguramente muchas de esas historias dramáticas y funestas eran utilizadas para crear ficciones con un fuerte sentido de verosimilitud. Los dramas sentimentales y tragedias aciagas ocurridas en los barrios capitalinos, aparecían en distintos soportes informativos y se encargaban de difundir un imaginario social de confrontaciones desatadas entre personajes conocidos. En el episodio “El vago”, se narra la vida de Tranquilino

México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 49-83; Gabriela Pulido Llano, “La ciudad del pecado en *Magazine de Policía*”, en Monroy Nasr, Pulido Llano y Leyva (coords.), *Nota Roja...*, p. 285-307.

⁶¹ “A balazos fue victimado”, *La Prensa*, jueves 5 de enero de 1978, p. 32.

⁶² “Fue tiroteada por el amigo de su esposo”, *La Prensa*, jueves 12 de enero de 1978, p. 23.

⁶³ Esteban Terán Rodríguez, “Entre lo insólito y lo profano. La representación narrativa del suicidio en la nota roja de la Ciudad de México durante la primera mitad del siglo XX”, en Monroy Nasr, Pulido Llano y Leyva (coords.), *Nota Roja...*, p. 233-254.

⁶⁴ “Se suicida al no matarlo su mujer”, *La Prensa*, domingo 15 de enero de 1978, p. 20 y 32.

Gómez, un joven flojo y vividor que vende relojes de vez en cuando. Corteja a Sofía, una comerciante de ropa a quien viola luego de dormirla con una pastilla diluida en un vaso de refresco. Al despertar, la joven lo encara; para calmarla, Tranquilino decide casarse con ella. Al volver de su luna de miel, Sofía regresa a su trabajo, en tanto que el joven perezoso comienza a sospechar que su mujer tiene una aventura amorosa. En efecto, Sofía frecuenta a don Pedro, un viejo adinerado que le entrega mil pesos cada tercer día. Ofendido, el marido descubre la verdad y exige a la joven que le entregue el dinero. Cansado de la situación, el amante busca al vividor y lo mata (véase la figura 13):

—¿Es usted Tranquilino Gómez?

—¡Sí!, ¿qué quiere?

—¡Matarlo, para que no gaste mi dinero en usted!⁶⁵

Consideraciones finales

Como se muestra en cada uno de los capítulos del presente libro, las fotonovelas de los años sesenta y setenta del siglo XX tuvieron un poder cultural enorme del que no podemos dar cuenta debido a la falta de fuentes para dimensionar su impacto entre los lectores. Sin embargo, es posible afirmar que resultó un fenómeno de masas incuestionable desde su fabricación, distribución y tirajes, de tal manera que podemos deducir varias cosas: en primer lugar, fue un máquina de producción de subjetividades colectivas, dado que sus contenidos estaban centrados en el amor, la sexualidad, la violencia y el melodrama; en segundo término, muchas de ellas se encargaron de gestionar, modular y encauzar los deseos de cientos de mexicanos ávidos de explorar dimensiones de la experiencia erótica, violenta y marginal en un contexto de exigencias de libertad. *Dramas de Mi Barrio* fue una fotonovela destinada a un amplio mercado del melodrama cuya función no puede reducirse sólo a representar una realidad paupérrima y de marginación en la ciudad de México; por el contrario, considero que su importancia radica en haberse convertido en un instrumento pedagógico por medio del cual

⁶⁵ “El vago”, *Dramas de Mi Barrio*, año 3, n. 114, 22 de junio de 1979, p. 32.



Figura 13. Fuente: "El vago", *Dramas de Mi Barrio*,
año 3, n. 114, 22 de junio de 1979, p. 32

muchos jóvenes, hombres y mujeres, de los sectores populares lograban aprender los sinsabores del amor y, sobre todo, les permitía reconocer ese mundo interior de las pasiones humanas. Nuestra fotonovela no sólo describía el semblante trágico y melodramático de los habitantes de los bajos fondos del vecindario, sino que también los representaba a través de “casos de la vida real” que muy probablemente fueron leídos como tales, es decir, como si en verdad estuvieran reflejando las condiciones de existencia y las transformaciones sociales propias de la década de los años setenta.

FUENTES CONSULTADAS

Fotonovelas

- “La amante”, *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 33, 2 de diciembre de 1977.
- “El ausente”, *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 36, sin fecha.
- “El cobrador”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 102, 30 de marzo de 1979.
- “El declive de un padre”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 78, 13 de octubre de 1978.
- “Esposo y amante”, *Dramas de mi Barrio*, año 2, n. 68, 4 de agosto de 1978.
- “Heridas del alma”, *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 32, 25 de noviembre de 1977.
- “Historia de un teporocho”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 92, 19 de enero de 1979.
- “No quiero morir”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 69, 11 de agosto de 1978.
- “El padrastro”, *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 44, 17 de febrero de 1978.
- “El padrastro”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 97, 23 de febrero de 1979.
- “La sirvienta”, *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 24, 30 de septiembre de 1977.
- “Solicito sirvienta”, *Dramas de Mi Barrio*, año 3, n. 113, 15 de junio de 1979.
- “El soplón”, *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 10, 24 de junio de 1977.



“Suplicio de una madre”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 98, 2 de marzo de 1979.

“El vago”, *Dramas de Mi Barrio*, año 3, n. 114, 22 de junio de 1979.

REYNA, Cornelio, *Lágrimas de mi barrio* (canción), 1973, <https://www.lyrics.com/lyric/4621201/Cornelio+Reyna> (consulta: el 10 de agosto de 2019).

Películas

ARAIZA, Raúl (dir.), *Lagunilla mi barrio*, México, Televisine, 1981.

ESTRADA, José (dir.), *El ángel del barrio*, México, Televisine, 1980.

GALINDO, Rubén (dir.), *Lágrimas de mi barrio*, México, Estudios América Filmadora Chapultepec, 1973.

Hemerografía

Diario Oficial, miércoles 7 de junio de 2000, primera sección, <https://www.indautor.gob.mx/documentos/informacion-oficial/declaracion3.pdf> (consulta: el 2 de agosto de 2019).

La Jornada, ciudad de México.

La Prensa, ciudad de México.

Bibliografía

ABOITES AGUILAR, Luis, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México*, México, El Colegio de México, 2004, p. 262-302.

ARÉCHIGA CÓRDOBA, Ernesto, “De Tepito a la Merced. Una revisión de la narrativa en torno a barrios marginales del centro de la ciudad de México”, en Marcela Dávalos (coord.), *De márgenes, barrios y suburbios en la ciudad de México, siglos XVI-XXI*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012, p. 109-126.

BISBAL SILLER, María Teresa, *Los novelistas y la ciudad de México, 1810-1910*, México, Botas, 1963.

- CASTILLO, Alberto del, “Surgimiento del reportaje policiaco en México”, *Tramas*, n. 5, junio 1993, p. 127-137.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, traducción de Claudia Ferrari, Barcelona, Gedisa, 2005.
- COMISIÓN NACIONAL DE LOS SALARIOS MÍNIMOS, http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf (consulta: 2 de agosto de 2019).
- CURIEL, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978.
- DÁVALOS, Marcela, “Barrios e historiografía”, en Marcela Dávalos (coord.), *De márgenes, barrios y suburbios en la ciudad de México, siglos XVI-XXI*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.
- DAVIS, Diane, *El Leviatán urbano. La ciudad de México en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- FLORES, Salvador, *Relatos de mi barrio*, México, Ageleste, 1994.
- GÓMEZ BOLAÑOS, Roberto, *Sin querer queriendo. Memorias*, México, Aguilar, 2010.
- GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, David, “El Chavo del Ocho: la dinámica de la vecindad en la comedia de situación televisiva”, *Comunicación y Sociedad*, 2018, DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.u2019i0.7084>.
- GONZÁLEZ NAVARRO, Moisés, *La pobreza en México*, México, El Colegio de México, 1985.
- HERNÁNDEZ FRANYUTI, Regina, *El Distrito Federal. Historia y vicisitudes de una invención, 1824-1994*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2008.
- HERNÁNDEZ MORENO, María del Carmen, *Crisis avícola en Sonora. El fin de un paradigma 1970-1999*, México, Universidad de Sinaloa/Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo/Universidad Autónoma de Sonora/Plaza y Valdés, 2001.
- HERNER, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX. Historia del mundo contemporáneo*, México, Crítica, 2014.

- JABLONKA, Ivan, *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- KALIFA, Dominique, *Los bajos fondos. Historia de un imaginario*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2018 (Colección Itinerarios).
- LEWIS, Oscar, “The Culture of the *Vecindad* in Mexico City”, https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/18281/S5900499_en.pdf?sequence=2&isAllowed=y (consulta: 24 de septiembre de 2019).
- LOAEZA, Soledad, “La construcción de un país moderno, 1945-2000”, en Enrique Florescano (coord.), *Arma la historia. La nación mexicana a través de los siglos*, México, Grijalbo, 2009, p. 203-284.
- MARVÁN LABORDE, Ignacio, “De la ciudad del presidente al gobierno propio, 1970-2000”, en Ariel Rodríguez Kuri (coord.), *Historia política de la ciudad de México (desde su fundación hasta el año 2000)*, México, El Colegio de México, 2012, p. 483-563.
- MONROY NASR, Rebeca, “La revista *Todo* de Félix Fulgencio Palavacini y la Nota Roja”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 255-284.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana de la década de los setentas”, https://www.ses.unam.mx/docencia/2012II/Monsivais_NotasSobreLaCultura.pdf (consulta: 20 de abril de 2019).
- NÚÑEZ CETINA, Saydi, “El crimen pasional en la Nota Roja de la ciudad de México, primera mitad del siglo XX”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 135-166.
- PULIDO LLANO, Gabriela, “La ciudad del pecado en *Magazine de Policía*”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 285-307.
- QUIROZ MENDOZA, Moisés, “Las vecindades en la ciudad de México. Un problema de modernidad, 1940-1952”, *Historia 2.0*, Bucaramanga, Colom-

- bia, año III, n. 6, julio-diciembre 2013, p. 27-43, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4793307>.
- ROJAS SOSA, Odette María, “El bajo mundo del pecado. Vicio, crimen y bajos fondos en la ciudad de México, 1929-1944”, en Elisa Speckman Guerra y Fabiola Bailón Vásquez, *Vicio, prostitución y delito. Mujeres transgresoras en los siglos XIX y XX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016, p. 49-83.
- RUBENSTEIN, Anne, *Del Pepín a Los Agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- SARLO, Beatriz, *La intimidad pública*, Buenos Aires, Seix Barral, 2018.
- SCHEUZGER, Stephan, “La historia contemporánea de México y la historia global. Reflexiones acerca de los ‘sesenta globales’ ”, *Historia Mexicana*, LXVIII: 1, 2018, p. 313-358, DOI: <http://dx.doi.org/10.24201/hm.v68i1.3644>.
- SOSA HERNÁNDEZ, Georgina, “El Consejo Nacional de Publicidad (CNP). La voz empresarial mexicana en tiempos no democráticos, 1959-2000”, *Secuencia*, n. 95, mayo-agosto 2016, p. 115-151, DOI: <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i95.1380>.
- TERÁN RODRÍGUEZ, Esteban, “Entre lo insólito y lo profano. La representación narrativa del suicidio en la Nota Roja de la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XX”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 233-254.
- TURNER, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 1975.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Lámina 1. Portada. Fuente: “La sirvienta”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 24, 30 de septiembre de 1977



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



PEDAGOGÍA DE LA VIOLENCIA,
EL CRIMEN Y LA FATALIDAD
LA FOTONOVELA ROJA EN LOS AÑOS SETENTA

SAYDI NÚÑEZ CETINA
Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Xochimilco

Introducción

En México la fotonovela roja tuvo su apogeo en la década de los años setenta integrándose al éxito que ya habían alcanzado las fotonovelas de amor, las historietas y los cómics que surgieron desde mediados del siglo XX y que contribuyeron a consolidar una industria cultural masiva. Los productores se inspiraron en el *boom* que tenía la nota roja desde hacía varias décadas y aprovecharon el impacto de la revista *Alarma!*, una publicación semanal que apareció en abril de 1963, en la ciudad de México, dedicada a informar sobre criminalidad, violencia y casos insólitos que ocurrían a lo largo del territorio nacional.¹

Como heredera de una gran tradición del sensacionalismo amarillista que dejaron las pioneras secciones de reportes policíacos en diarios como *Excelsior*, *El Universal*, *La Prensa* y publicaciones especializadas en criminalidad como el *Magazín de Policía* en la primera mitad del siglo XX, la revista *Alarma!* se convirtió en el icono de la Nota Roja en México hasta años recientes. Fundada por Carlos Samayoa Lizárraga y editada por Publicaciones Llergo, fue lanzada al mercado perfilando titulares sumamente llamativos, fotografías descarnadas, de violencia

¹ Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 313-315.

y muerte en colores sepia o amarillo y un bajo costo que le permitió una amplia circulación y gran popularidad.²

No fue difícil entonces para los productores de fotonovela roja, adaptar las historias más desgarradoras que difundía aquella revista semanalmente y que, ordenadas en viñetas fotográficas con diálogos sobrepuestos, profundizaban en los detalles de los dramas relacionados con crímenes pasionales, abuso sexual, maltrato infantil, drogadicción y alcoholismo, sólo por mencionar los tópicos más recurrentes. Ejemplo de ello fueron las fotonovelas *Casos de Alarma!* (1971-1974) y *Valle de Lágrimas!* (1975-1985), dirigidas a un público adulto que no sólo captaron la esencia de la nota roja sino que al decir de los realizadores, eran historias verídicas basadas en las cartas que sus lectores enviaban desde diferentes estados del país referentes a conflictos individuales o de pareja, dramas familiares y comunitarios que conmovían con tono aleccionador a una gran mayoría.

A pesar del éxito que tuvo la fotonovela roja en varios países de América Latina, los investigadores sociales han brindado poca atención al estudio de un género muy singular de carácter masivo que se mantuvo por lo menos dos décadas. La escasa bibliografía al respecto muestra que, a diferencia de las fotonovelas de amor o rosas —que nacieron en Europa—,³ basadas en relatos amorosos que tras las vicisitudes de los amantes terminaban con un final feliz, el género rojo —que nació en México— logró cautivar al público, especialmente de los sectores populares, por las ilustraciones y contenidos sobre sexualidad explícita, melodramas y violencia cuyo desenlace estaba marcado por la tragedia.⁴ Sobre estos tópicos, estilos y figuras trabajó un

² Al respecto, véase Fabiola Bailón Vázquez, “Trata de blancas y prostitución en la revista *Alarma!* Entre el morbo, la violencia y los prejuicios”, en Monroy Nasr, Pulido Llano y Leyva (coords.), *Nota Roja...*, p. 309-336.

³ Como se observó en la introducción de este libro, las fotonovelas surgen en Italia en los años treinta, inspiradas en el cine de la época. Sin embargo, fue con la zaga de novelas de Corín Tellado en España en los años cuarenta cuando las fotonovelas de amor se difundieron en Hispanoamérica. Para un estudio más amplio, véase Juan Miguel Sánchez Vigil, “La fotografía en las fotonovelas españolas”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, v. 35, 2012, p. 31-51, <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/40445>.

⁴ Al respecto se destacan los trabajos de Cornelia Butler Flora, “Women in Latin American *fotonovelas*: From Cinderella to Mata Hari”, *Women's Studies International Quarterly*, v. 3, n. 1, 95-10, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/>

imaginario colectivo y, a través de la reiteración de una narrativa constante, terminó por constituirlo.⁵

En México son contados los estudios al respecto desde una perspectiva histórica, el estudio más importante fue realizado por Fernando Curiel, quien en 1978 publicó *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, una obra en la que reflexionó sobre las características, difusión e impacto que tuvo la llamada fotonovela roja en los años setenta, analizando las narrativas, el perfil y las ilustraciones que ofrecían las revistas más vendidas de ese género para identificar las diferencias entre las características de la fotonovela rosa centrada en melodramas de amor, emociones e intriga; y la fotonovela roja, que remitía a problemáticas sociales, bajas pasiones e imágenes eróticas que al decir del autor, en ocasiones rayaban en lo pornográfico.

Según Curiel, a diferencia de las portadas de las fotonovelas rosas en las que aparecían rostros de personajes famosos y posando para una foto, en las “rojas” como *Sufrimiento* y *Castigo* —a cargo de Producciones Ortega Aragón— o *Traumáticas Psicológicos, Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!* —editadas por Producciones Escamilla, S. A.— se incluían por lo general tomas de mujeres con poca ropa y hombres ejerciendo violencia, enervados por alguna sustancia o sujetos con deformidades físicas, resentimientos y perversiones sexuales. Los títulos de las historias tendían a ser más sencillos pero dramáticos; por ejemplo, “¡Destino cruel!” o “¡Casos de la vida real!” que buscaban dejar un mensaje moral o aleccionar al público sobre los peligros de los excesos, el dinero fácil, la sexualidad desbordada o la deshonestidad.⁶

Dentro de los estudios recientes, se destacan algunos realizados por Andrés Ríos Molina quien, sin proponerse un examen a profundidad sobre este tipo de fotonovelas, utiliza como fuente histórica varias revistas y cómics de este tipo para mostrar cómo la locura también se convirtió en el centro de las narrativas de publicaciones que consumían

S0148068580927001?via%3Dihub; y de la misma autora “Roasting Donald Duck: Alternative Comics and Photonovels in Latin America”, *Journal of Popular Culture*, v. 1, n. 18, p. 163-183, DOI: [https://doi.org/10.1016/S0148-0685\(80\)92700-1](https://doi.org/10.1016/S0148-0685(80)92700-1).

⁵ Retomamos la idea de imaginario social que plantea Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985, p. 19.

⁶ Fernando Curiel, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, p. 64-65.

millones de mexicanos a finales del siglo pasado. En los artículos “Relatos pedagógicos, melodramáticos y eróticos. La locura en fotonovelas y cómics, 1963-1979” (2017) y “Las fotonovelas mexicanas: melodrama y cultura de masas” (2019), este historiador afirma que en la fotonovela roja se presentaban portadas que anunciaban relatos “verídicos” o una historia de la vida real que combinaba generalmente la trilogía crimen, sexo y locura, con el fin de satisfacer el deseo voyerista del lector que buscaba deslizarse furtivamente, observar la vida cotidiana y el sufrimiento de sujetos anónimos sumidos en melodramáticas tragedias. En la historieta *Manicomio. El otro mundo de los desequilibrados*, producida por Ortega Colunga, S. A., y la revista *Traumáticas Psicológicas*, por ejemplo, Ríos asegura que se interpretaron a su manera la locura y sus síntomas, causas, las instituciones psiquiátricas, los tratamientos o la figura del loco; y que el mensaje más contundente para el lector de esas publicaciones era que la locura acecha a todos los que están sometidos a presiones propias de la vida en las ciudades, razón por la cual los ejemplos que aparecen en sus páginas son casos de sujetos neuróticos para quienes la represión sexual y el apremio de la vida urbana moderna resultaban aplastantes.⁷

Una de las conclusiones más importantes de este autor es que el melodrama en esas historias, funciona a partir de mitos que cambian de forma en la repetición de ciertos esquemas, pero que mantienen una estructura constante que supera las conciencias individuales. El mito se asume entonces como una estructura de significado emocional y moral, donde la dicotomía bueno/malo, campo/ciudad, hombre/mujer, mujer buena/mala y otras más determinaron la lógica de esas narrativas.⁸

A partir de estas importantes contribuciones, este capítulo se enfoca en el examen de esas estructuras que, en los *Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!*, trascendieron el tema de la locura para abarcar otros tópicos igualmente complejos que afectaron diversas facetas de los habitantes

⁷ Andrés Ríos Molina, “Relatos pedagógicos, melodramáticos y eróticos. La locura en fotonovelas y cómics, 1963-1979”, en Andrés Ríos Molina (coord.), *La psiquiatría más allá de sus fronteras. Instituciones y representaciones en el México contemporáneo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 258-259.

⁸ Andrés Ríos Molina, “Las fotonovelas mexicanas: melodrama y cultura de masas”, en Israel Ramírez e Yliana Rodríguez (eds.), *Los raros. Autores y géneros excluidos en la literatura hispánica*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2019, p. 7-8.

de la urbe y que caracterizaron al melodrama como verdaderas pedagogías del infortunio o la desgracia.⁹ Consideramos que del universo de historietas, fotonovelas y cómics que existieron durante los años setenta en México sobre el género rojo, estas dos publicaciones fueron las de mayor impacto por sus contenidos, cobertura tanto nacional como internacional, bajo costo y permanencia (1971-1985).

Mi propósito entonces es analizar estas revistas en dos niveles: el primero, en sus aspectos formales y materiales para contextualizar este tipo de impresos, características de producción, divulgación y vigencia; y el segundo, el contenido y las representaciones que difundieron a partir del melodrama, la fatalidad y la moral. Relatos y narrativas visuales colmados de prejuicios y estereotipos de género, clase y raza que, entre otros aspectos, también evidenciaron las condiciones económicas, políticas y sociales que experimentaba México en las últimas décadas del siglo xx.

Casos de Alarma! y Valle de Lágrimas!

En abril de 1971 Publicaciones Llergo, S. A., empresa que editaba la revista *Alarma!* y que en ese momento contaba con una amplia trayectoria editorial, respaldó la aparición de *Casos de Alarma! Un hecho de la vida real!* Una fotonovela de 32 páginas, formato de 28 × 22 cm, portada a color y fotografías e interiores a blanco y negro para ofrecer a sus lectores la primera historia semanal de un total de 162 dramas que publicó durante sus tres años de existencia.

Las primeras ediciones no contaron con el permiso legal que otorgaba la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas (CCPRI),¹⁰ pero ello no fue impedimento para que alcanzara un tiraje de

⁹ Somos conscientes de la existencia de otras fotonovelas de este género que aparecieron con anterioridad, de manera simultánea o posteriores a *Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!*, como *Islas Marías*, editadas por Ortega Colunga, S. A.; *Lecumberri*, cuyo autor fue el muy conocido asesino serial Gregorio Cárdenas, o *Casos Reales!*, de Producciones Escamilla, S. A.; sin embargo, por su alcance y difusión a nivel nacional e internacional, así como su vigencia —entre 1971 y 1985— nos ocuparemos solamente de las dos primeras.

¹⁰ La autorización de la revista apareció con el número 264 CCPRI/71. La Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas, adscrita a la Secretaría de Gobernación,

1 500 000 copias semanales distribuidas en el Distrito Federal, en varios estados del centro y norte del país y hasta en la ciudad de Los Ángeles, California. La fotonovela tuvo un costo de entre \$1.00 y \$1.60, precio menor al del kilo de tortillas que para esos años tenía un valor de \$2.00, lo que nos lleva a considerar que estuvo al alcance de la mayoría de los sectores sociales, abarcando a un amplio y heterogéneo público interesado en consumir temáticas claramente dirigidas a los adultos.¹¹

El primer número, que llevó por título “Autoviuda por amor”, fue la adaptación de una noticia que apareció ese mismo año sobre el caso de una mujer en Monterrey, quien siendo víctima de violencia por parte de un marido que padecía problemas mentales y que no pudo recluirlo en el manicomio, decidió asesinarlo.¹² Tanto la dramática historia como la estrategia publicitaria de invitar a los lectores a saciar su morbosa curiosidad desde las páginas de su progenitora, la revista *Alarma!*, fueron sin duda exitosas.

A pesar de su bajo costo, se destacó su calidad de impresión al punto de competir con el estilo y la presentación de fotonovelas de contenido romántico como *Capricho*, *Cita de Lujo* o *Dulce Amor*, dirigidas a un público más variado y con ediciones policromadas, el mismo

era la encargada de vigilar los contenidos e imágenes de todas las publicaciones periódicas que se distribuían en el territorio nacional. Su misión estaba fundada en los artículos 4o. y 6o., fracción VII de la Ley Orgánica de la Educación Pública, y en el “Reglamento sobre Publicaciones y Revistas Ilustradas en lo relacionado con la cultura y la educación”. Un reglamento que, con modificaciones, sigue vigente y que comenzó a regir en junio de 1951 con la finalidad de establecer normas protectoras de la cultura y la educación en el país, pugnando por mantener a los medios impresos como vehículos que defiendan de modo positivo la cultura y la educación, evitando las publicaciones que dañen o destruyan la base moral de la familia. Para un estudio histórico del trabajo de esta Comisión, véase la obra de Anne Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados. Cómic y censura en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.

¹¹ Al respecto también es útil conocer el dato que proporciona el *Tabulador del Salario Mínimo General Promedio de los Estados Unidos Mexicanos*, el cual indica que entre 1970 y 1973 el salario mínimo era de \$27.93 a \$39.20 pesos al día. Comisión Nacional de Salarios Mínimos de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social. Para un examen más amplio, véase el tabulador en el siguiente enlace: http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf. Agradezco a Andrés Ríos Molina por proporcionarnos la información a este respecto. Para un examen de algunos productos de la canasta familiar en México, véase *Diario Oficial de la Federación*, 23 de enero de 1971, diciembre 30 de 1980 y diciembre 30 de 1985.

¹² El caso fue publicado bajo el mismo título “Autoviuda por amor”, *Alarma!*, México, 6 de julio de 1970, p. 5 y 6.

PROXIMAMENTE • SENSACIONAL

"CASOS DE ALARMA!"


FOTONOVELAS BASADAS EN SUCESOS DE LA VIDA REAL!

**ANGUSTIAS,
DRAMAS Y
TRAGEDIAS!**

**AMORES QUE
SON FATALES
Y PROHIBIDOS!**

**NARRACIONES
Y HECHOS QUE
LO EMOCIONARAN!**

**NADA SERA
FANTASIA; LA
VERDAD PURA!**



El Primer número.

LA EXISTENCIA EN EL VALLE DE LAGRIMAS!

ASI SERAN LAS FOTONOVELAS:

36 PAGINAS • PORTADA A TODO COLOR • \$1.00 EL EJEMPLAR

ARTISTAS PROFESIONALES • PRESENTACION AUDAZ Y MODERNA

OTRA REVISTA EDITADA POR PUBLICACIONES LLERGO, S.A.

Figura 1. Fuente: *Alarma!*, n. 407, 1971, p. 37

tamaño, fotografías interiores a blanco y negro pero con un precio más alto, entre \$3.00 y \$4.00 por ejemplar.

El uso de colores de fondo como el rojo y el amarillo contribuía a darle realce a su título y al tema semanal, los cuales aparecían de mayor tamaño y acompañados de textos en recuadros o con signos de admiración que daban contundencia al argumento. El nombre de la fotonovela se vinculaba con la expresión: “Un caso de la vida real” y el título de cada historia era seguido del reparto actoral y de una frase que advertía sobre el contenido de la historia, anticipando su desenlace. Por ejemplo, en el número 95 (1973) titulado “¡Las provincianas!”, el cuadro superior izquierdo indicaba: “¡Qué peligros esperan en la gran ciudad a dos jovencitas inocentes que buscan al padre que las abandonó de niñas... ¡Una historia real que los emocionará! Dramatizado por Ricardo Muñoz Eva y el debut de la bella Lulú Tovar”.

La portada de *Casos de Alarma!* era a todo color y se imprimía una fotografía de los protagonistas del relato en escenas dramáticas de violencia ejercida por un hombre hacia una mujer o un menor; de mujeres famosas semidesnudas con poses sensuales o jóvenes con rostros afligidos y taciturnos sumidos en alguna adicción. En las páginas interiores se utilizó el papel prensa que ofreció una adecuada impresión de los fotogramas a blanco y negro con los globos, viñetas y cintillas que permitían observar con claridad la expresión de los rostros y los escenarios, y brindaban dinamismo a la historia narrada. En el caso de la contraportada, también a color, anunciaba cursos de capacitación en dibujo, música u oficios técnicos y, en ocasiones, se usaba para promocionar el siguiente número de la fotonovela.

El espacio de interiores, por ejemplo, la segunda de forros, se dedicaba a ofrecer algún producto facial o para el cabello, para mejorar el contorno del cuerpo o un reconstituyente; también se denunciaba o hacía seguimiento a algún caso criminal publicado previamente en *Alarma!* La tercera de forros era destinada al “análisis del caso” o del relato semanal, una reflexión a cargo de un “especialista” que retomaba la temática central del número aconsejando al lector para ir por la senda de la rectitud y la moral, evitando incurrir en las equivocaciones cometidas por los protagonistas de la historia tratada. Al final de la página, había un recuadro denominado “Directorio” que contenía la información legal de la fotonovela (fecha, registros, costo y distribución).

ANÁLISIS DE ESTE CASO**LOS CELOS**

Por el DR. DANIEL VELAZQUEZ IBARRA

A los lectores que tengan alguna crítica o duda sobre el análisis que aquí presentamos, favor de escribir al Dr. Daniel Velázquez Ibarra. Manuel María Contreras Núm. 30, México 4, D. F.

Atentamente.

El caso que presentamos esta semana es uno de los que suceden cuando se desatan las bajas pasiones de la gente, como la envidia, la lujuria, la vanidad o los celos; es decir, todas aquellas actuaciones negativas del ser humano contra sus semejantes y contra su propia naturaleza.

El hombre, por el simple hecho de ser un animal racional, o sea que todos sus actos deben ser pensados, no debería tener pasiones animales y si las tiene debería saber controlarlas a través de su cerebro. Pero, por desgracia, muchas veces seguimos actuando guiados por impulsos bestiales que no podemos evitar y, es entonces, cuando suceden la mayor parte de los actos criminales.

Y una de estas pasiones indebidas, que se presentan muy frecuentemente, son los celos. Ahora bien, vamos a tratar de hacer un análisis de en qué consisten éstos, con el objeto de que nuestros lectores los conozcan bien y recapaciten sobre su inutilidad.

Las personas celosas son, ante todo, personas que tienen una falta de seguridad en sí mismas, ya que, como consideran que no tienen los atributos necesarios para hacer completamente feliz a la persona amada, y creen que tratando de evitar que ésta conozca a otras gentes, estarán a salvo. Y todos sabemos que eso no es cierto, sino por el contrario, mientras más celosa es nuestra compañera, más nos obliga a alejarnos de ella, ya que los celos son inso-

portables, y existe el peligro de encontrarnos con otra persona cuya forma de actuar nos atraiga y, por lo tanto, lleguemos a preferirla.

Debemos pensar que lo más importante en la relación entre dos personas, es su trato y el cariño que se tengan; la belleza desalumbra a veces, pero nunca es decisiva de una relación feliz, o dicho en otras palabras, nosotros podemos conocer a una mujer muy bella, pero si la tratamos y ella no nos ofrece una verdadera comprensión como ser humano, poco a poco nos iremos alejando y perdiendo la imagen maravillosa que habíamos creado en torno a ella.

En cambio, si desde al principio encontramos una persona que nos comprende, nos apoya y nos ayuda en todos nuestros actos, nuestro amor por ella aumentará mucho más con el transcurso del tiempo, sin fijarnos ni importarnos si hay otras más bellas, a las cuales podremos admirar pero sin quererlas.

Por eso, los celos no puedan ser nunca justificables, ya que no conducen a nada bueno, sino por el contrario, la mejor forma de conservar una relación constante con la persona amada, es haciendo todo lo posible por complacerla, pidiéndole por supuesto que su trato para nosotros sea igual, pero no con celos sino con actos conscientes de lealtad y comprensión que afirmará el cariño de ambos convirtiendo en feliz nuestra vida.

DIRECTORIO

CASOS DE ALARMA, No. 114.— Junio 29 de 1973. Director: Lic. Benjamín Escamilla Espinosa.— Aparece los miércoles de cada semana. Editada e impresa por PUBLICACIONES LLERGO, S. A. Manuel Ma. Contreras No. 30, México 4, D. F. Teléfono: 566-16-22.— AUTORIZACIONES: Licitud de Título No. 264/CC PRI/71, Registro en trámite; Cámara Nacional de la Industria Editorial, Registro No. 104.— DISTRIBUCIONES: Distrito Federal, Unión de Veedadores y Expendedores de los Periódicos de México.— Distribución Foránea, Centro Distribuidor Editorial, S. A. de C. V., Gral. Félix U. Gómez No. 45, Col. Guerrero, México 3, D. F. Teléfono 526-79-59.— Distribución en Los Angeles, Cal. U. S. A. Señor Gustavo de la Parra (PYLSA), 311 S. Broadway Street, Teléfono: MA-61205, Los Angeles 13, California.

Figura 2. Fuente: *Casos de Alarma!*, n. 114, 1973, p. 3

La dirección de esta fotonovela estuvo a cargo de Benjamín Escamilla Espinosa, un empresario de las fotonovelas que en esa época contaba con una destacada trayectoria en publicaciones como *Linda*, *Doctora Corazón*, *Tuya*, *El Campeón Mantequilla Nápoles* y *Traumas Psicológicos*, entre otras. Lo acompañaba su hermano Alberto Escamilla Espinosa, encargado de la fotografía, y Alberto Sayán llevaba a cabo la investigación de los casos, adaptaba las historias y en ocasiones, actuaba en las mismas.¹³

Los vínculos que el empresario tenía con el *jet set* mexicano le permitieron contar frecuentemente con un reparto estelar del cine y la televisión nacional como Aldo Monti; Lorena Velázquez; Pepe de la Fuente; Jorge Ortiz de Pinedo; Enrique Mont; Raúl *Chato* Padilla; Armando Luján; Carlos Cámara; Luis Zarco, *el Pirrín*; Héctor Suárez; Carlos López Moctezuma, y María Cardinal, entre muchos otros. También se integraron vedettes como Irma Serrano, *la Tigresa*; Amira Cruzat, *Fuensanta*; Elsa Linares, y Mabel Luna; y fueron invitados cantantes del momento como Pepe Pineda y José José, quien se proyectaba como revelación de la canción romántica en aquellos años.

Pero en la fotonovela no siempre aparecieron artistas de reconocida trayectoria que aceptaban posar sin remuneración y con el único ánimo de refrendar su popularidad; en ocasiones producciones Escamilla recurría a conocidos, amigos y familiares que accedían a fotografiarse con la ilusión de alcanzar fama aunque fuera efímera.¹⁴ En situaciones coyunturales, el mismo equipo de realizadores se incorporaba al reparto como fue el caso de Alberto Sayán y del propio Benjamín, quienes debutaron como galanes o villanos; además de las hijas del productor, que formaron parte del elenco de niñas y niños actores que aparecieron como protagonistas en varias historias relacionadas con el abandono de menores y la violencia doméstica.

La fama de *Casos de Alarma!* se cimentó entonces en la crudeza de los temas y las fotografías explícitas de sexo y violencia, pues el lector accedía a un mundo de imágenes, individuos e historias fatídicas que

¹³ Para más detalles sobre la vida de este empresario, véase el capítulo “Casos reales! Benjamín Escamilla, erotismo melodramático y censura durante el ocaso de las fotonovelas” de Andrés Ríos Molina, p. 343-378.

¹⁴ Agradezco la entrevista que nos concedió Verónica Luján viuda de Escamilla en su casa, Ciudad de México, 28 de marzo de 2019.



Figura 3. Fuente: *Casos de Alarma!*, n. 17, 1971, p. 1

otrora resultaban contrarias a la moral y las buenas costumbres. Mujeres famosas, y otras no tanto, con cuerpos exuberantes y en ropa interior, seductoras o transgresoras como lo anunciaban los títulos: “Enferma de sexo” (97), “La mesera coqueta” (99), “La insaciable” (101) o “Esposa drogadicta” (134) atrapaban a los lectores en los puestos de revista o con los voceadores de periódicos, para llevar a casa a las actrices y vedettes de moda que, de otra manera, jamás podrían alcanzar.

Pero eso no era todo, si bien el cuerpo femenino semidesnudo era una estrategia mercantil poderosa para cautivar a consumidores que daban rienda suelta a sus fantasías eróticas, también lo eran las historias de abuso y crimen para quienes gustaban de las intrigas, truculencias e infamias tal como invitaban los encabezados: “Pacto suicida” (25), “Infiernos para niños” (27), “Orgía de vicio y sexo” (60), “Pervertidoras de menores” (128), “Víctima de sátiros” (142) y “Estrangulador de mujeres” (148), sólo por mencionar algunos. Eran entonces crónicas a través de imágenes fuertes y contrastantes que, conforme transcurría el tiempo y aumentaba el éxito de la fotonovela, se intensificaron en forma y contenido al punto que en mayo de 1974, la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas (CCPRI) consideró que *Casos de Alarma!* debía ser declarada como una revista ilícita.

Según la Comisión, los contenidos de esta fotonovela ofendían el pudor y las buenas costumbres de la nación, destruían la devoción al trabajo y la consideración al esfuerzo que todo triunfo legítimo necesita, estimulaban la excitación de la sensualidad mediante imágenes obscenas de mujeres semidesnudas con poses inmorales y malas pasiones, “proporcionaban al público enseñanzas de procedimientos utilizados para la ejecución de hechos punibles como homicidios, delitos contra la salud y lenocinio; y además, utilizaban expresiones vulgares que ofendían a la corrección del idioma y afectaban la cultura y la educación”.¹⁵

Ante tales acusaciones, los productores de *Casos de Alarma!* se defendieron frente a la Comisión argumentando que las historias estaban

¹⁵ “Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas. Comunicado de resolución de ilicitud relacionado con la revista semanal *Casos de Alarma!*, de la que es director responsable el C. Lic. Benjamín Escamilla Espinosa, y gerente general de Publicaciones Llergo, S. A., el C. Mario Sojo Acosta”, Archivo de la Secretaría de Gobernación, México, D. F., 13 de mayo de 1974, p. 1-8. Agradezco al historiador Andrés Ríos Molina por proporcionarme esta valiosa fuente.

inspiradas en situaciones reales que ocurrían en el país y que se difundían a través de la nota roja, pero que la intención de la fotonovela era cumplir con una labor social en el entendido de que sus adaptaciones advertían especialmente a los sectores bajos, sobre las consecuencias de los malos actos, ejemplificaban el castigo para aquellos que abandonaban el camino del bien y se entregaban a los excesos o las bajas pasiones. Además, se acercaban a los jóvenes utilizando sus propias expresiones y lenguaje con el interés de motivar su reflexión y orientarlos para evitar que se inclinaran hacia el delito o incursionaran en el mundo de las drogas.

No sabemos con exactitud si tras la audiencia, la CCPRI instruyó a la institución correspondiente, en este caso la Dirección General de Derechos de Autor de la Secretaría de Educación Pública, para que le fuera retirado el permiso de funcionamiento a la fotonovela, pero se pudo constatar que *Casos de Alarma!* dejó de editarse a partir del segundo semestre de 1974.

Cierta o no la labor social que desempeñaba la fotonovela, el prestigio que había ganado hasta ese momento les permitió a sus realizadores capitalizar un medio masivo que con seguridad dejó altos rendimientos económicos y, por ello, decidieron darle continuidad rebautizándola con el nombre de *Valle de Lágrimas! Un caso de la vida real!*

En su nueva versión, la fotonovela se estrenó el 29 de abril de 1975 con la autorización de la CCPRI y el registro de la Cámara Nacional de la Industria Editorial.¹⁶ Con el mismo formato de 32 páginas pero un tamaño ligeramente más pequeño, la primera edición llevó por título: “¡No debo ser borracho!” Una historia adaptada del caso real enviado por su protagonista, Arnulfo, un oficinista de la ciudad de México que, a causa del alcohol, no sólo perdió su trabajo, el cariño y el respeto de su familia, sino que fue denigrado por la sociedad.¹⁷

En esta versión, la fotonovela se mantuvo apegada a *Alarma!*, fundando sus contenidos en los relatos de la veterana sección *Valle de Lágrimas!*, una página de esa revista que publicaba los casos enviados, a través de cartas, de personas atribuladas por el extravío o rapto de un fami-

¹⁶ *Valle de Lágrimas!*, n. 4, 1975, 2a. de forros. Licitud de título n. 504-7/CCPRI/75, y Cámara Nacional de la Industria Editorial, registro n. 104.

¹⁷ *Valle de Lágrimas!*, n. 1, 1975.

HASTA NOS EMPUJAMOS LOS UNOS A LOS OTROS PARA PODER ENTRAR EN EL ANGIUSTOSO VALLE DE LAGRIMAS!

ALGUN DIA NOSOTROS LES CONTAREMOS NUESTRAS PENAS A NUESTROS LECTORES Y VERAN QUE ESTAMOS IGUALES!



FERNANDO SALDO DE SU CASA Y NO HA VUELTO!

SO ATRAPADO FRANCISCO ANTONIO YLLA GONZALEZ

FRANCISCO FRANCISCO FRANCISCO

LE ROBARON A SU HIJO EN LA VILLA DE GUADALUPE!

PODRA UNO DE LOS UNOS

ES ADOLESCENTE Y ESTA PERDIDA!

RAPTARON A UN NIÑO DE CUATRO AÑOS UNOS HOMBRES QUE PARECEN EMPLEADOS!

¡SEGURO AVISO DE UN MARCA!



Salvada del N.º 400



Salvada del N.º 401

Un grupo de 21 habitantes...

Figura 4. “Sección Valle de Lágrimas.” Fuente: *Alarma!*, n. 404, 1971, p. 38-39

liar, que se quejaban del abuso de autoridades, denunciaban violencia doméstica o solicitaban apoyo para solventar alguna necesidad económica. Según los productores, la fotonovela reforzaba la labor social de *Alarma!* al “mostrar situaciones que laceraban a la comunidad, lo que le sucedía al pueblo mexicano y a la gente sencilla que, por serlo, no tenía facilidades para pagar a las autoridades que tenían en sus manos la resolución de esos casos”.¹⁸

Así, *Valle de Lágrimas!* como fotonovela contribuyó a recrear las historias dramáticas que previamente aparecían en esa página adaptando los casos con un gran toque de ficción. Los primeros números se caracterizaron por presentar un tono moderado y aleccionador de sus contenidos; ejemplo de ello fueron los episodios “¡¡Lo imperdonable!! ¿Qué debe hacer un hombre al que lo hacen víctima del peor de los engaños?” (2); “¡¡Hijos ilegítimos!! ¿Puede una hija juzgar los actos de sus padres? ¿Es capaz de destruir toda su vida por falsos prejuicios

¹⁸ *Valle de Lágrimas!*, n. 3, 1975, 1a. de agosto.

BUCHO ES EL DOLOR DE LAS FAMILIAS AL PERDERSE ALGUIEN

DESDE MAYO.
Mendoza López, de 21 años de edad, salió de su domicilio el mes de mayo de 1972 y hasta ahora no se sabe de ella. Quien quiera localizarla, favor de avisar a Alicia López Pérez, en el teléfono No. 322 en Tezonapa, Ver., o llamar al Tel. 35-85, con Carlos Mendoza.

SE FUE DE REPENTE.
Ceferino Méndez, policía auxiliar municipal de la Congregación de Rancho Nuevo, municipio de Tezonapa, Veracruz, desapareció de repente, y su esposa, que está por dar a luz, lo necesita de urgencia. Informes a su esposa Estela Rodríguez, o a la policía de Tezonapa, Ver.

ESCAPO DEL TRIBUNAL.
Juan Ceferino Mercado Delgado, se escapó del Tribunal para Menores, del Distrito Federal. Luego, lo detuvieron, pero se les volvió a escapar. Tiene temor al encierro. Se ruega a Ceferino, que regrese a su casa, donde lo van a proteger. Informes a su papá, Tomás Mercado, J. Sordo 110, colonia Guanos, S.L.P.

NO VA A LA ESCUELA.
Cornelio, se perdió de la escuela. Dicen que se fue con un muchacho llamado "El Cris", que vive en la zona 3, colonia Tres Esquinas, calle 14, zona postal 14. Alguien que lo vea, favor de avisar a sus padres, para que regresen a su hogar.

LE RUEGAN QUE VUELVA.
Domingo García Flores, de 23 años, salió de su hogar el 10 de noviembre de 1974. Le ruegan sus familiares que retorne a su hogar. Lo han buscado por todas partes sin resultados positivos. Tuvo una discusión con su papá, y por esto se ausentó, pero esto ha quedado olvidado. Que vuelva a su casa, por favor.

QUE ESTA EN VERACRUZ.
Jorge García Rocha, se fue de su casa el 5 de mayo de este año. Hay versiones de que se fue para Veracruz. Padece ataques epilépticos, por lo cual puede ser reconocido. Pierde la memoria por unos días, después de cada ataque. Su hermano, en Rafael Buena 138, colonia Industrial, Cuicacán, Sin., lo busca.

VALLE DE LAGRIMAS' AYUDA A ENCONTRAR EXTRAVIADOS

Figura 5. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 15, 1975, p. 3

sociales?” (3); “¡¡Destino cruel!! ¡¡Una joven sola contra el mundo... Su espíritu de lucha se impuso a la maldad y a la adversidad” (7); y “¡¡Angustia de niño!! ¿Deben sufrir los hijos los errores de los padres? Una conmovedora historia sobre un niño y sus penalidades...” (8), etcétera.

Sin embargo, esto no caracterizó a la revista a lo largo de las 450 historias editadas durante su vigencia, pues continuó ostentando ilustraciones sobre violencia, crimen y muerte, triada que por lo demás mantuvo el nivel de ventas en las revistas de su género.

Como se puede observar, *Valle de Lágrimas!* no varió el formato de su precursora *Casos de Alarma!*, pues tanto en su portada como en interiores recurrió a los mismos colores y al singular estilo de los títulos. Tampoco cambiaron el tipo de anuncios ni la publicidad, aunque, la tercera página de forros se destinó a replicar la labor de denuncia de personas extraviadas o desaparecidas, tal y como se acostumbraba a hacer en la revista *Alarma!*

Lo que sí cambió fue el precio de la fotonovela que comenzó costando \$2.00, en 1979 incrementó su valor a \$4.00 y en 1984 se vendió en \$20.00. Otro aspecto que se renovó fue el equipo de producción, pues aunque la dirección siguió a cargo de Benjamín Escamilla, la investigación de los casos en adelante fue realizada por Omar Ramos y la adaptación de las historias responsabilidad de Teresa Colón, Ricardo Muñoz, Gregorio Navarro y Joaquín Bauche Alcalde, quienes continuaron abrevando de la página “Valle de Lágrimas!” y de las cartas de sus lectores para adaptar los melodramas.

La fama que alcanzó la revista le permitió que se integraran al reparto con el que había contado *Casos de Alarma!* nuevos artistas hombres y mujeres jóvenes, y otros no tanto, además de un notable elenco infantil cuya actuación contribuyó a renovar los rostros y escenarios de los dramas para darles más contundencia. Actores y actrices infantiles y juveniles como Fedra Ivonne, Karina Amelia y Pompeo Giovanni, Maricarmen Legorreta, Arturo Angless, Enrique Rambal Jr. y Tony Bravo posaron al lado de celebridades como Julio Aldama, Enrique Rocha, Mauricio Ferrari y Carlos Ancira. Actrices como Ana Martín, Alicia Kaplan, Isabel Estrada, Begoña Palacios y Roxana Saucedo, entre muchas otras, exploraron el mundo del género rojo junto a las *vedettes* Gloriella, Ana Di Pardo, Roxana Dosmil y Diana Herrera, por mencionar unas cuantas; y participaron además, cantantes de moda como

Jorge Moreno, Jimmy Santi, Humberto Velasco y Ramón Blanco, más conocido como “El Rey del Palenque”.

Por otra parte y si bien es cierto que se tendió a medir los temas y contenidos, durante sus diez años de existencia *Valle de Lágrimas!* transitó entre la adaptación de historias desventuradas con un final cómico y dramas sobrecogedores cuyos tópicos estaban en sintonía con las condiciones políticas y sociales del país. Así, la pobreza y la drogadicción, la “trata de blancas”, el narcotráfico, la violencia contra las mujeres, el abuso de poder y la corrupción entre otras, colmaron las páginas de la fotonovela para mostrar a sus lectores las entrañas del bajo mundo, pero también las consecuencias de las transgresiones y la inevitable fuerza del destino.

Llama la atención que, aunque no se publicaron imágenes de mujeres semidesnudas, se resaltaba el contorno de los cuerpos femeninos, escotes y minifaldas con acercamientos que resultaban sugerentes para la imaginación del público. Lo singular de esas historias es que ocurrían en contextos de pobreza, caracterizados por la desigualdad social, el machismo y la discriminación reproduciendo estereotipos de género y clase para convertir los dramas en manuales o guías de comportamiento dirigidos especialmente a lectores masculinos de sectores populares.

Con todo, *Valle de Lágrimas!* llegó a su ocaso a mediados de los ochenta, cuando el alto costo de su producción y la competencia de una gama diversa de revistas de otros géneros no le permitieron más ser rentable. Es posible que el aumento considerable de su precio, de \$2.00 a \$20.00 en el contexto de una economía en crisis haya desanimado al público para seguir concibiéndola como artículo imprescindible.¹⁹ Pero es más probable que su popularidad se extinguió cuando la televisión conquistó definitivamente a los hogares mexicanos y los dramas de ese género se convirtieron en el núcleo de las telenovelas y programas serios como *Mujer, casos de la vida real*.²⁰

¹⁹ Un dato que nos permite tener una idea al respecto es el salario mínimo que pasó de \$55.24 en 1975 a \$1 107.64 en 1981, dinero que se devaluó frente a una inflación de 100% durante los años de la crisis económica. Véase el tabulador en el siguiente enlace: http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf (consulta: 2 de septiembre de 2019).

²⁰ *Mujer! Casos de la Vida Real* fue un programa que apareció el 4 de febrero de 1986 en la televisión mexicana, producido por Televisa y bajo el nombre *Casos de la Vida*

Pero ahora, veamos en qué radicó la popularidad de estas fotonovelas y cuál era su contenido, qué mensajes dejaban a sus lectores, cuáles fueron las representaciones que difundieron y cómo se convirtieron en pedagogías de la violencia, el género y la fatalidad.

Narrativa sobre violencias

No cabe duda de que los relatos que ofrecieron revistas como *Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!* reflejaron en parte el contexto social y político del país en los años setenta y ochenta. Una etapa de la historia contemporánea de México, caracterizada por los marcados contrastes entre el vertiginoso crecimiento demográfico,²¹ el desarrollo de los principales centros urbanos y la crisis económica;²² pero también, por la entrada de una modernización que no llegó a todos los sectores de manera homogénea y, en consecuencia, contribuyó a agudizar problemáticas como la desigualdad, la precariedad económica, el crimen y la violencia.

Respecto de esta última, parece claro que en las historias que ofrecían estas fotonovelas la violencia permeó el entorno de las relaciones

Real, con los años se integraría el sustantivo *Mujer*. Se trataba de una serie presentada por la famosa actriz Silvia Pinal quien, a partir de cartas enviadas por mujeres, presentaba historias adaptadas sobre infidelidad, abandono de menores, aborto, bigamia, violencia doméstica, etcétera. Su labor social se reflejó en la ayuda a personas para encontrar a un familiar perdido por el sismo de 1985. El mensaje final que transmitía era que las mujeres pidieran ayuda cuando se encontraran en situaciones como las referidas en el programa, <https://web.archive.org/web/20171027040143/http://www.seriesnow.com> (consulta: 5 de septiembre de 2019).

²¹ México pasó de una población de poco más de 25 millones en 1950 a 81 millones de habitantes en 1990. Las tasas de crecimiento en la década de los años cincuenta fueron de 3.20% por año y para la siguiente alcanzaron 3.40%, la más alta en la historia mexicana. En los siguientes decenios la tendencia empezó a revertirse de 3.20% por año para 1970-1980 y un incremento más moderado de 2% se observó entre 1980 y 1990. Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Mello. “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2013, p. 699-701.

²² A mediados del siglo xx, 84 localidades en el país podían calificarse como ciudades, pues cada una de ellas tenía 15000 habitantes o más; en 1970 había ya 174 ciudades; y en 1990 se contaban 416. Si en 1950 esas 84 ciudades albergaban poco más de 7200000 habitantes, 20% de la población nacional y en 1970 tenían casi 23 millones, es decir 47% de la población total. En 1990 alrededor de 51 500 000 personas formaban el mundo urbano mexicano que equivalía a 63% del total. *Ibidem*, p. 702-703.

laborales, de pareja o afectivas y, en su conjunto, la vida cotidiana. Se trataba de relatos que exponían relaciones de poder asimétricas vinculadas con diferentes estructuras de dominación en los ámbitos micro y macrosocial. Sin embargo, no sólo fue un tipo de violencia, más bien se identificaron violencias que se hallaban en el entramado de las historias y cuyos protagonistas tendían a asumir de manera natural e inevitable el uso de la fuerza física.

De esta manera se constató, en la muestra de 70 ediciones que se revisaron para este estudio, que en su mayoría el entorno social de los dramas estuvo caracterizado por las amenazas, los abusos, las agresiones físicas y verbales, así como la violencia extrema entre amigos o vecinos, pero también dirigida hacia esposas, concubinas o amantes e incluso hacia los niños. Por ejemplo, la edición 123 de *Valle de Lágrimas!*, titulada “¡Amor bestial! ¡Su machismo lo llevó a cometer un crimen horrendo!”, así lo evidencia.

Se trata de la historia de Evodio, un hombre reconocido por la comunidad como jugador, pendenciero, borracho y mujeriego, quien ante la menor contrariedad u ofensa respondía con los puños, ya fuera en la cantina, en la calle, con sus amigos o en sus relaciones de pareja. La trama gira en torno de la relación sentimental que sostiene con Natalia, una humilde muchacha del pueblo a quien enamora con engaños y logra convencer de escapar juntos.

Tras meses de convivencia, comienzan los problemas entre la pareja por los reclamos de Natalia ante la irresponsabilidad de Evodio en el hogar, sus constantes infidelidades y asidua embriaguez. Como respuesta, su consorte la golpea y humilla al punto que en una ocasión cuando ella le cuenta que está embarazada, no dando crédito a sus palabras y creyéndose engañado, le propina una golpiza y la abandona. Natalia es llevada por unas vecinas al dispensario y momentos después se entera de que ha perdido al bebé por lo que toma la decisión de separarse de su marido y volver con sus padres; pero Evodio arrepentido de sus actos, la busca y convence de regresar a su lado. Semanas más tarde, Natalia encuentra a su marido en brazos de otra mujer y decepcionada se marcha para siempre. Preso de la ira y embriagado por el alcohol, va a buscarla a casa de su familia y después de discutir con el padre, Evodio lo golpea mientras que para defender a su esposo, la madre de Natalia saca una escopeta para amenazarlo, pero el iracun-



Figura 6. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 123, 1977, p. 30-31

do se la quita y le dispara a los dos, luego huye hacia su casa para esconderse. Horas después es buscado por la policía pero viéndose acorralado, el homicida se pega un tiro en la cabeza.²³

Este relato es característico de las expresiones de violencia cotidiana que se ofrecen en las dos fotonovelas ya que muestra el grado de tolerancia o normalidad que mantuvo la comunidad, pues los abusos que el protagonista cometía no son denunciados —ni por el cantinero al que no le paga la cuenta ni por los amigos a los que amenaza con golpear cada vez que pierde en el juego—, sino hasta que la violencia toca fondo. Tanto sus amigos como Natalia y su familia toleran el uso de la fuerza física por Evodio con resignación e incluso, al final, pareciera que las autoridades se ven imposibilitadas para controlarlo o castigarlo y la muerte por mano propia resulta como la única salida

²³ *Valle de Lágrimas!*, n. 123, 1977.

como expresión del ejercicio de la masculinidad cuando los hombres se sentían engañados u ofendidos en su honor propio y que tendió a ser naturalizada tanto en el ámbito privado como en el público. Por ejemplo, en uno de los diálogos que Evodio sostiene con sus dos amigos en la cantina, ellos le preguntan por Macaria, su antigua novia, y él les responde: “La mandé al diablo cuando me dijo que esperaba un hijo mío y me amenazó con rajarse con su jefe, ¡pero se le quitaron las ganas cuando le rompí el hocico a cachetadas...!” Y sus amigos le contestan: “¡Hiciste bien, así hay que tratar a las viejas cuzcas! ¡Y también a las que no lo son...!”²⁶

Pero las motivaciones del uso de la violencia contra las mujeres no solamente era por desafiar la autoridad masculina, los celos, la infidelidad, el engaño y el abandono se convertían en los motivos más comunes y poderosos para golpear o ultimar la vida de una mujer por parte de su pareja. Esto se evidencia también en la historia de Pedro y Baudelia, un matrimonio que vivía en un pueblo de Jalisco y cuya vida cambia cuando Pedro decide viajar a Guadalajara para conseguir mejores ingresos, ahorrar dinero y volver para establecer un negocio. A su regreso, Pedro se entera de las infidelidades de su esposa y al confirmar los rumores, la golpea brutalmente arrastrándola hasta las afueras del pueblo con la intención de asesinarla. Pero recapacita por el amor de sus hijos y decide entregársela a la madre advirtiéndole de sus engaños. La lección que deja la historia se sintetiza en el consejo que le da el padre a Pedro, diciéndole: “Tú tuviste la culpa por abandonar a tu mujer, pues los rosales no se deben abandonar porque se secan”; y Pedro le responde: “¡Yo no la engañé... ese fue su error... tiene que pagarlo!”²⁷

ro que resulte o pueda tener como resultado un daño físico, sexual, psicológico o económico para las mujeres, inclusive las amenazas de tales actos, la coacción o la privación arbitraria de libertad, tanto si se producen en la vida pública como en la privada”. Para nuestros propósitos, nos centramos fundamentalmente en la violencia física y sexual contra las mujeres que se observa en la mayoría de las historias narradas en las dos fotonovelas, *Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación contra la Mujer*, 1981, <https://cedawsombraesp.wordpress.com/2013/12/30/que-es-la-cedaw/#:~:text=Es%20la%20Convenci%C3%B3n%20sobre%20la,e1%20BOE%20e1%2021.04.1984.>

²⁶ Valle de Lágrimas!, n. 123, 1977, p. 5.

²⁷ Valle de Lágrimas!, n. 2, 1975.

Lo particular de este relato es la justificación de la violencia contra la esposa y su “normalización”, basada en el código de honor establecido, ya que Pedro actuó al sentirse agraviado como hombre, en su amor propio y en nombre de su familia. De ahí que el ejercicio de la violencia se convirtió en la forma pública de resarcir la reputación en su entorno social y, por ello, la madre de Baudelia asumió sin reproches la paliza que el marido ofendido le dio a su hija quien, aparentemente, quebrantó ante la sociedad las expectativas de su rol como esposa fiel y madre respetable.

Este aspecto es significativo si consideramos la construcción de género que prevalecía todavía en el México de finales del siglo XX, basada en la idea de la subordinación femenina a la autoridad masculina y la protección de la sexualidad de las mujeres por parte de los hombres, quienes podían recurrir al uso de la fuerza para defender el honor de la familia.²⁸ Esta concepción se observa en la mayoría de los melodramas en los cuales se sospecha constantemente de la sexualidad de las esposas, amantes o concubinas y ante las evidencias, la violencia física y la muerte resulta la forma más radical de acabar con la desconfianza, resarcir una afrenta o restaurar el honor masculino.

Así lo constató por ejemplo una edición de *Casos de Alarma!* titulada “Enferma de sexo”, en el que Jaime, un hombre afligido por el desprecio de Rebeca, su esposa, y el deseo de venganza por haberlo abandonado, año y medio atrás, para fugarse con su amante. La historia transcurre a través de los recuerdos del protagonista, quien al enterarse de que su esposa ha regresado al pueblo y saber que se hospeda en un hotel alquila una habitación en el mismo piso esperando el momento preciso para enfrentarla. Provisto de una pistola y lleno de valor se dirige a la habitación de Rebeca, y después de tocar a la puerta, ella abre sorprendida y le dice: “¿Eres tú?”, y él responde: “Sí, soy yo, y vengo a matarte”. Rebeca se burla de él y le contesta: “Pero si tú no matas ni a una mosca”. Acto seguido, él tira del gatillo y Rebeca cae al

²⁸ Al hablar de género, nos remitimos a la definición clásica de Joan Scott como una categoría compuesta de dos partes. La primera, como un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos; y la segunda, el género como una forma primaria de las relaciones simbólicas de poder. Joan Scott, *Género e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 65-67.

suelo sin vida; al verla, le grita: “¿Por qué si yo te amaba... más que a mí mismo?”²⁹ Y con ésta frase concluye la historia, cuya última escena es la del cuerpo inerte de Rebeca en el cuarto de hotel.

A diferencia de la mayoría de casos en los que la policía llega a arrestar al asesino o él se entrega de manera voluntaria, en este relato no aparece una autoridad que sancione el delito, pues la historia enfatiza más en el castigo hacia las mujeres que menosprecian a un hombre “bueno” y, sobre todo, lo que le puede ocurrir a aquellas que asumen con libertad su sexualidad. De ahí que, como parte de las orientaciones que en algunos números de *Casos de Alarma!* se publicaron, en la tercera de forros el doctor Daniel Velázquez Ibarra señalara que:

[...] Si bien es cierto que nadie tiene derecho a hacer justicia por su propia mano y que la vida es sagrada y, por lo tanto, hay que respetarla, de todas formas el comportamiento de una mujer que, debemos reconocerlo, toda la vida había sido malvada, y como ningún crimen queda sin castigo, recibió su merecido.³⁰

La reflexión del psicólogo ilustra claramente el imaginario existente sobre la infidelidad de las mujeres, la cual estaba diametralmente atravesada por la construcción de género, pues cuando el engaño era cometido por los hombres el juicio era distinto. En efecto, el engaño de un hombre hacia su esposa —aunque criticado— resultaba un mal menor, una práctica cotidiana y característica de la hombría que pocas veces conllevaba una sanción social drástica. Así ocurrió en la edición de *Valle de Lágrimas!* que lleva por título “¡El canalla!”, la historia de Marcela una mujer viuda, propietaria de un salón de belleza que intenta rehacer su vida sentimental. Su cotidianidad cambia cuando conoce a Carlos, un hombre maduro que la conquistó con su galantería y refinado trato. La trama de la historia conjuga el engaño y la traición, pues Carlos sostiene una relación paralela con Gloria, una empleada de Marcela más joven y atractiva, a quien desea con locura. Un día, Carlos va a visitar a Marcela al salón para contarle que su socio lo defraudó y huyó al extranjero, que se encuentra en quiebra y que debido a sus deudas irá a prisión. Ante la angustia de perder a su amado, Marcela

²⁹ *Casos de Alarma!*, n. 97, 1973.

³⁰ *Casos de Alarma!*, n. 97, 1973, 3a. de forros.

decide sacar sus ahorros y entregárselos, pero no siendo suficiente para solventar la deuda, hipoteca su casa y da en garantía el salón de belleza proporcionando una gran suma a Carlos, quien recibe el dinero y se va para siempre con su amante.³¹ Semanas después, Marcela se entera del engaño y decide ir a buscar al canalla para matarlo, pero su madre la detiene y la hace desistir de su idea. En la escena final Marcela aparece llorando desconsoladamente, pero comprendiendo, según el mensaje del relato, que después de todo su lugar está al lado de su hijo.³²

El caso de Marcela representa parte de las narrativas de este tipo de fotonovela porque describe las condiciones de humillación, violencia y dolor de esposas, novias o amantes que, ante el engaño o abandono de su pareja, deben sufrir con estoicismo la adversidad y controlar sus emociones por el bienestar de su familia. En este sentido, las mujeres aparecen en *Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!* como impotentes, padecen la violencia simbólica y física o la muerte con pasividad. No denuncian, en su mayoría porque creen merecer el castigo divino o el desprecio por sus desobediencias, pues atendiendo a la normativa de género han desafiado la autoridad patriarcal y la fuerza de su destino.

Son contadas las historias en las que aparecen mujeres vindicando un daño físico, moral o emocional contra su pareja y más bien, cuando ellas ejercen violencia, la dirigen en su mayoría hacia una rival de amores, las vecinas o hacia los niños. Pero en esos casos, la sanción legal —menos frecuente como final de esas tramas— resulta más benévola que la condena social o el “castigo divino”, expresados a través del desprecio de la familia o la comunidad hacia ellas, la pérdida de la razón y muchas veces la muerte. Sanciones para las mujeres “malvadas” en aquellos relatos y que se convierten, en la forma radical de lidiar con una situación insufrible o la consecuencia más dramática de sus transgresiones.

Un tercer tipo de violencia que se identifica en las dos fotonovelas es la estructural o sistémica, entendida como la organización económico-política de la sociedad que impone condiciones de dolor físico y/o emocional, pero también la desigualdad, desde altos índices de morbilidad y mortalidad hasta condiciones físicas de trabajo abusivas y pre-

³¹ *Valle de Lágrimas!*, n. 15, 1975.

³² *Valle de Lágrimas!*, n. 15, 1975, p. 32.

carias.³³ En términos de Johan Galtung, es aquella que no permite la satisfacción de las necesidades y se concreta a la negación de éstas como es el caso de la pobreza, la marginalización y la lucha por la sobrevivencia.³⁴

En 90% de las narrativas de las dos fotonovelas la pobreza, la desigualdad social, así como la explotación sexual y laboral determinan el contexto de los dramas. En ellas se relata de manera específica la vida de los sectores populares incluyendo aspectos como las diferencias de clase, la segregación social y la discriminación, las cuales muchas veces conducen a algunos individuos a ser víctimas de abuso sexual o laboral y a cometer actos ilícitos.

La pobreza se ve reflejada en los espacios interiores o exteriores que recrean las historias, es decir, se ilustran pequeños pueblos y plazas del interior de la república o colonias populares y barrios de las grandes ciudades donde existen las vecindades o casas pequeñas de pobre construcción, parques, mercados populares o calles sucias que contrastan con las ordenadas avenidas y exclusivas zonas comerciales por donde transitan carros último modelo y peatones con trajes elegantes. Por lo general, los escenarios interiores se visualizan desprovistos de cualquier tipo de lujo, habitaciones sencillas, sin mobiliario excepto una cama o una sala improvisada, al lado de una mesa con estufa y una palangana que fungen como cocina. Mientras que sus ocupantes aparecen con ropas modestas y descuidadas, niños semidesnudos y desaliñados que dan la apariencia de haber sido condenados a su suerte.

Tales imágenes de precariedad sirven a los propósitos de las fotonovelas para sugerir que se trata de ambientes o entornos en los que acecha la delincuencia y las calamidades. Pero eso no es todo. En los dramas, la pobreza aparece como un aspecto del destino, inmodificable, que excepcionalmente podría cambiar sólo si alguien es premiado con la lotería o favorecido con una herencia, lo cual casi nunca ocurre; y en la generalidad de los casos, los individuos tienden a aceptar con resignación y sacrificio una condición que fue dada por la Providencia, pues nunca se cuestiona al sistema económico y las carencias, se asu-

³³ Francisco Ferrándiz y Carles Feixa Pampols, “Una mirada antropológica sobre las violencias”, *Revista Alteridades*, v. 14, n. 27, 2004, p. 159-174.

³⁴ Johan Galtung, “Cultural Violence”, *Journal of Peace Research*, n. 27, 1990, p. 291-301.

men como sacrificios que quizá les permitirán alcanzar en otra dimensión, la abundancia y la felicidad.

En este sentido, se incorporan a la trama fundamentos cristianos que expresan dicotomías y valores positivos o negativos; así, la pobreza es asociada a la bondad, la solidaridad y el amor; por oposición a la riqueza que, aunque deseada por todos, es vinculada a la maldad, la perversidad y la indolencia. Tales contrastes se observan en las relaciones de clase por ejemplo entre los obreros y sus patrones; las amas de casa y las empleadas domésticas; o entre los hijos de padres adinerados y los jóvenes de condición humilde, sólo por mencionar algunos. En las dos fotonovelas personas con poder económico son representadas como codiciosas, cometiendo abusos o actos de impunidad e indiferentes ante la condición de los desposeídos.

Este fue el caso de Perfecto, el protagonista de la historia que lleva por título “¡El padrinito!”, un hombre otoñal que habitaba en un barrio popular de la ciudad de México y quien no sólo gozaba de una buena situación económica, sino de reconocida reputación por su aparente altruismo.³⁵ Tenía muchos ahijados, más de trescientos, ya que todos en el barrio lo preferían como compadre por su fama de noble y justiciero. El relato muestra cómo Perfecto maneja una doble moral pues, aunque simula generosidad para ayudar a resolver los problemas de los afligidos, en realidad los extorsiona y explota, como ocurre con los niños que trabajaban para él y enseña a robar a los clientes en el mercado. Pero la trama se centra en la historia de doña Zoila, una vecina que le pide amedrentar a Julián, el novio de su hija, a quien rechaza por su condición humilde.

Después de cobrarle a doña Zoila una suma de dinero por el “trabajo”, el Padrinito envía a sus dos hijos a que golpeen a Julián, pero se les va la mano y lo matan cuando éste trata de evitar, sin éxito, que los rufianes violen a su novia. La historia termina cuando doña Zoila se entera de lo sucedido y, como el acuerdo no fue cumplido, denuncia los hechos ante el Ministerio Público el cual levanta un acta en contra del “Padrinito” y sus hijos, quienes son llevados a prisión. Según el final del relato, además de los cargos por homicidio y violación, los niños que

³⁵ *Casos de Alarma!*, n. 98, 1973.

eran explotados por Perfecto lo acusan de enseñarles a robar y engañarlos para quedarse con el botín, por lo que su condena fue mayor.

Una vez más, el análisis del caso a cargo del doctor Daniel Velásquez Ibarra orienta a los lectores para advertirles que no presten atención a las falsas promesas de individuos “malvivientes” que convencen a las personas de bien con la idea de conseguir dinero fácil.

Lo más importante que señala este caso es el camino correcto para poder salir de la pobreza nunca debe ser el dinero fácil, mal habido por robos o delitos, sino por el contrario el adquirido por medio de un trabajo honesto. Lo que pasa es que ese dinero debemos utilizarlo en satisfacer necesidades más urgentes, no gastándolo en cosas que no producen ningún beneficio tales como el alcohol o el cigarro, los que no sólo perjudican nuestra salud, sino en los que gastamos cantidades que podríamos utilizar para otras necesidades, inclusive poder ahorrarlo y con ello mejorar nuestra situación económica.³⁶

Además de las evidencias sobre desigualdad y explotación de menores o justicia “privada”, vale la pena examinar otros aspectos que se desprenden de esta historia. Por una parte, es significativo el simulado contacto con la realidad que se expresa a través de la mención de problemas que rodean la vida cotidiana, aunque esta simulación se ocupa únicamente del nivel individual y, por tanto, sólo sirve para mistificar la situación y dar la impresión de una solución. Por ejemplo, al final de esta historia los problemas se resuelven a través de la denuncia e intervención del sistema de justicia, pero la realidad social es mucho más compleja y, para ser modificada, requiere de una reflexión económica o política centrada en la posibilidad de lucha colectiva u organización social más que en el escape y la espera pasiva de un individuo. En otras palabras, el relato se encarga de difundir la idea de que la condición socioeconómica es un aspecto individual y natural que no se puede modificar, una condición ahistórica ante la cual los individuos se ven conminados a lidiar con los problemas de la vida diaria con paciencia y sacrificio personal.

Por otra parte y dado que las historias van dirigidas principalmente a lectores de sectores populares, las tramas están basadas en problemá-

³⁶ *Casos de Alarma!*, n. 98, 1973, 3a. de forros.

ticas económicas y afectivas de la clase trabajadora o de los grupos ocupados en actividades informales. Como lo constató Cornelia Butler Flora, las complicaciones se expresan en carencias materiales, pero también afectivas y, por lo tanto, mucho más complejas de resolver, de ahí que el final de los casos sea la cárcel, la locura o la muerte.³⁷ La mujer abandonada que trabaja todo el día para mantener a sus hijos y sin orientación éstos terminan en las drogas; la chica pueblerina que en busca de mejores oportunidades llega a la gran ciudad, y sin alternativas, es enganchada en la prostitución. El padre que se ve obligado a robar para mantener a su familia y al final es condenado a prisión; o las jóvenes que, con la ilusión de convertirse en modelos, son engañadas por una red de traficantes, etcétera, son algunas aristas de esa violencia estructural cuyas soluciones no aparecen como consecuencia de las circunstancias, ni como la acción voluntaria de los principios involucrados, sino como un acto del destino fatal.

Relatos sobre delitos y criminalidad

Otro tema medular en las historias de estas fotonovelas fue la criminalidad, que se expresa por lo menos en 90% de las tramas y, aunque se integra a las violencias que ya describimos, consideramos pertinente examinarla en un apartado distinto, dados los aspectos que subyacen en la estructura propia de esas narrativas como la sexualidad, la corrupción y la impunidad. En este sentido, nos referimos a las historias que surgen en contextos de delincuencia y que en ocasiones llevan a los personajes a involucrarse o continuar en el mundo del delito a pesar de sí mismos.

Como la historia de Pancho, un exconvicto que después de tres años en prisión obtiene su libertad y sale a buscar a su esposa Lupe para comenzar una nueva vida. La trama es característica de este tipo de narrativas porque a pesar de que el protagonista tiene la firme convicción de alejarse del mundo del hampa y conseguir un trabajo honesto, su pasado parece constreñirlo cuando reaparecen dos de sus antiguos cómplices, Pepe y Óscar, quienes amenazan con matarlo y lastimar a

³⁷ Flora, “Women in Latin American *Fotonovelas*...”, p. 101.

su esposa si no accede a realizar un último “trabajito” falsificando billetes. Un día Óscar llega a la casa de Lupe y tras golpearla, abusa de ella; después de enterarse de lo sucedido, Pancho decide matar al violador, pero cuando llega a buscarlo se encuentra con que fue asesinado por Pepe al saber que los delató ante las autoridades. Pepe entierra el cadáver en el traspasio del taller y le entrega a Pancho una suma de dinero para que comience una nueva vida al lado de su esposa.

Pero Pancho es víctima del engaño. Cuando llega a su casa encuentra una carta de Lupe en donde ésta le cuenta que, durante su estancia en prisión, se enamoró de Pepe y que ha decidido marcharse con él. Lleno de ira y dolor, el ex convicto se lamenta profundamente y parte rumbo al norte para rehacer su vida. Meses después se entera por la prensa que Pepe fue detenido con miles de billetes falsificados en la frontera con Guatemala y que durante el enfrentamiento asesinó a dos policías, mientras que su amante (Lupe) murió en el fuego cruzado.

El final de la historia cuenta que, tras la noticia, Pancho “respiró profundo comprendiendo que todo castigo proviene de algo más fuerte que la voluntad de los hombres... Y mirando al cielo imploró que le mandara la paz”; mientras que la última imagen es un panteón con una cintilla que dice: “Y Guadalupe fue a dar a la fosa común, a donde llevan a quienes no tienen a nadie, porque no supieron dar más que traición. Ella pecó, no le fue fiel al hombre que la amó tanto...”³⁸

Sin lugar a dudas, se observa tanto en éste como en otros relatos la repetición de ciertos esquemas que mantienen una estructura constante en el melodrama pobreza/criminalidad, hombre bueno/mujer mala o mujer buena/hombre malo, etcétera, o circunstancias en las que individuos se ven imposibilitados de escapar del pasado o de su entorno social, como una especie de condena impuesta por un orden trascendental que los obliga a reproducir comportamientos “inadecuados”, un círculo vicioso que tiene como única salida la muerte, la soledad o el regreso a la prisión. Aunque Pancho fue la víctima en el relato, no murió ni terminó de nuevo en prisión, su pasado parece haberlo conminado a estar solo y sin amor.

³⁸ *Valle de Lágrimas!*, n. 13, 1975, p. 32.

Por otra parte, también es significativo el vínculo entre delito y sexualidad ya que invariablemente en estos dramas las mujeres aparecen como culpables de la rivalidad entre los hombres, quienes pierden la razón por la pasión femenina; y por el amor de una mujer, pueden llegar a traicionar y a cometer actos ilícitos. En este sentido, la sexualidad femenina tiende a ser omnipresente y cuando se desborda conduce inevitablemente al crimen o a la muerte, de ahí que se muestre como un motivo poderoso para romper los lazos primarios de amistad entre los hombres. La sexualidad femenina es peligrosa, pues no sólo perturba la mente masculina, sino que a partir de ella se puede definir a las mujeres como buenas y malas. Las buenas son fieles a un hombre, dentro o fuera del matrimonio; mientras que las malas son adúlteras, lujuriosas y perversas como Lupe, quien traicionó el amor de Pancho; o Natalia, la protagonista de la edición titulada “La insaciable”, una mujer joven y bella casada con un hombre ya mayor que se dedicaba al contrabando y la usura.

La trama mezcla ingredientes como la pasión, el crimen y la comedia, pues la sensual Natalia está con Guillermo por su dinero y aunque éste la maltrata a causa de los celos, ella no lo abandona porque está convencida de que algún día encontrará la combinación de la caja fuerte donde éste guarda su fortuna. A pesar de la perspicacia de su marido, Natalia resulta más astuta y un día logra salirse con la suya en complicidad con uno de los empleados de su marido, a quien también seduce. La historia termina cuando la empleada doméstica se da cuenta del robo y acude al Ministerio Público para denunciarlos, pero al mencionar el nombre de su patrón, el policía advierte que Guillermo es buscado por fraude, contrabando y homicidio, por lo que llegan hasta el domicilio y lo detienen. En la última escena, Natalia y su amante se observan abrazados dentro de un automóvil con rostros de felicidad. La cintilla que encabeza la última viñeta señala: “Porque..., nadie sabe para quién trabaja; digo para quien roba... Y desde luego, ellos no van a decir cuánto se llevaron ni tampoco abrirán una cuenta bancaria ¿Ustedes qué opinan?...”³⁹

El caso es paradigmático por la caracterización que hace de la protagonista ya que sugiere cómo su ambición la lleva a recurrir a la sen-

³⁹ *Casos de Alarma!*, n. 101, 1973.

sualidad y al erotismo para alcanzar sus propósitos y “enredar” a los hombres induciéndolos al mal. De ahí que tanto sus amantes como el marido, terminan siendo víctimas o rivales que se disputan su amor, incluso hasta llegar al delito. De ahí que el tono aleccionador que se plantea al final de este melodrama resulte como una advertencia a los lectores masculinos sobre las intrigas de las mujeres y la amenaza de la sexualidad femenina.

De otro lado, esta historia como muchas otras que abrevaron de la nota roja, expresa cómo los personajes delinquen con absoluta impunidad y sus actos son limitados sólo cuando alguien denuncia o de manera fortuita, la policía llega al lugar de los hechos; y aunque a diferencia de otros relatos trágicos éste presenta un final cómico, es clara la velada denuncia sobre el limitado papel del Estado para enfrentar al crimen, pues la atención de las autoridades judiciales depende en gran medida de la colaboración de los ciudadanos. A pesar de ello, la desconfianza que impera hacia el sistema judicial explica por qué la justicia “privada” o el castigo celestial al final de las historias, terminan siendo más efectivas que la sanción legal.

Esto también se advierte en temáticas sobre la corrupción y el abuso de las autoridades mexicanas que en los años setenta ya era imposible de ocultar, aspectos sobre los que estas historias daban buena cuenta. Como por ejemplo la edición titulada “Policías inmorales”, el caso de Ramiro, Valente y Myrna, tres delincuentes que robaron un automóvil en Ciudad Juárez para transportar medio kilo de cocaína hasta la ciudad de Tampico. La historia inicia cuando en el trayecto son interceptados por la Policía Federal, quien busca el carro robado y al detenerlos, descubre la droga. Los traficantes son llevados ante el jefe de la Policía, un tipo corrupto que se queda con el estupefaciente y los interroga de manera individual, proponiéndole a Myrna dejarlos en libertad a cambio de sus favores sexuales. Una vez libres, ella le cuenta a Ramiro de su sacrificio, pero éste la desprecia y le asegura que, al perder la mercancía, serán asesinados por el líder de la banda.

Adolorida y decepcionada, Myrna se va rumbo a Tampico y al cabo de unos meses se entera de que Ramiro y Valente fueron asesinados. Tras la noticia llora inconsolablemente y decide denunciar los hechos, pero al salir de la oficina del Ministerio Público es asesinada por un sicario con-

tratado por el policía corrupto, quien resultó ser el jefe de la banda. La historia finaliza con una escena en la que un funcionario se lamenta por la imposibilidad de detener al homicida, y sosteniendo en su mano el acta de denuncia que levantara Myrna, expresa con enojo: “Esta es una prueba vaga aún... pero que algún día se sumará a alguna otra más contundente, que destrone para siempre a... ¡¡Ese Zángano de la Ley!!⁴⁰

La trama evidencia la poca eficacia del sistema de justicia para resolver los casos, constatando a los lectores la corrupción existente y la acotada protección del Estado hacia sus gobernados. El policía corrupto no sólo sacó provecho ante una situación de vulnerabilidad, sino que participaba activamente en el crimen sin recibir un castigo. Esta temática así como el tratamiento de la historia dicen mucho acerca del contexto que se vivía en México durante la época, pues la corrupción y la falta de una justicia expedita alcanzaron límites insospechados que terminaron por constatar la descomposición de un sistema basado en privilegios, jerarquías y desigualdades que, desafortunadamente, ha perdurado hasta nuestros días.

De ahí que muchas de las víctimas de ese sistema optaran por enfrentar al crimen con sus propios y escasos recursos, se convirtieran en héroes para sobrevivir o sucumbieran ante él. Como el caso de Chela, la protagonista de “Sepultada en vida”, una joven víctima de los abusos de tres individuos de clase alta, y que por sus propios medios, tuvo que enfrentar la adversidad a pesar de la crudeza de las circunstancias. La historia es sumamente dramática, pues tras ser engañada por unos maleantes y tratar de confrontarlos, la joven es golpeada brutalmente, violada y creyéndola sin vida, es sepultada. Milagrosamente, Chela recobra la consciencia y logra escapar de su sepultura para denunciar los hechos ante el Ministerio Público. En la última escena aparece un detective de policía que detiene a los hampones y los encarcela.⁴¹

A pesar de que el análisis de este caso, a cargo del psicólogo Daniel Vázquez, se centra sólo en “la educación de los hijos” advirtiendo a los lectores sobre la importancia de enseñarles buenos “valores”, la historia ofrece otros ángulos que merecen una reflexión sutil. Por ejemplo, la situación de vulnerabilidad a la que se enfrentó la joven para defender

⁴⁰ *Casos de Alarma!*, n. 91, 1973, p. 32.

⁴¹ *Casos de Alarma!*, n. 90, 1973.

sus bienes y dignidad frente a la ineficacia de la Policía para controlar la criminalidad ya que apareció sólo hasta cuando, por sus propios medios y en condiciones estremecedoras, la víctima fue a denunciar; y por otra parte, la indiferencia de la sociedad, pues al pedir ayuda en la calle nadie la asistió ni por sus gritos ni al ser golpeada o cuando fue abusada en el bosque. Tal situación constata una vez más los mensajes que la fotonovela reprodujo en la mayoría de sus contenidos, la dimensión de la violencia que permeó las distintas esferas de la vida, el tipo de criminalidad —como el robo, las lesiones además del abuso sexual al que estaban expuestas especialmente las mujeres— y la solución individual de los problemas sociales.

De ahí que por su valentía, la lección moral que dejó esta historia fue que Chela se convirtió en una heroína anónima, y a pesar de la desconfianza que podía tener hacia el Estado, no le quedó más remedio que acudir ante las autoridades para que aplicaran la justicia. Pero no sólo eso, el tono aleccionador también sugiere los riesgos a que estaban expuestas las mujeres y su condición de vulnerabilidad cuando carecían de la “protección” masculina.

La fatalidad: entre el castigo terrenal y la justicia divina

No podemos cerrar el análisis de estas dos fotonovelas sin hablar del significado y la trascendencia del colofón de las historias, donde la tragedia se convierte en el eje de los melodramas. Así, la prisión, la locura y la muerte de un ser amado, el asesinato o el suicidio, se expresan como la única forma de lidiar con una situación imposible, pero al mismo tiempo llegan como una suerte de castigo “divino” que libra a los individuos del sufrimiento lacerante y los vicios o salva a la colectividad de un ser cruel que la ha perjudicado.

En el examen de los 70 números que abarcó la muestra seleccionada para este estudio, encontramos que en 10 casos el castigo consistió en el rechazo social o el desprecio familiar, particularmente hacia aquellos que incursionaron en las drogas y el alcohol, como en el caso de Arnulfo, el protagonista del relato “¡No debo ser borracho!; o hacia mujeres que abandonaron su hogar o fueron infieles, como Baudelia, la esposa que en la edición “¡Lo imperdonable!” traicionó a Pedro con

tres hombres y, a pesar de haber sido golpeada, la sanción más dramática fue el menosprecio de su familia y la comunidad.

En 11 casos encontramos que la lección para los protagonistas que actuaron “mal”, se dejaron llevar por la ambición, la ira o la lujuria, fue la resignación, el abandono o la pobreza. Como en la historia de Marcela, la protagonista de “El canalla”, a quien Carlos roba y engaña vilmente y al enterarse decide ir a matarlo, pero los consejos de su madre y el amor de su hijo la detienen y le hacen entender que lo mejor es resignarse, pues su destino está al lado de ellos. También se advierte en “Y sigo siendo el rey”, la historia de Milagros, una muchacha humilde que reniega de la pobreza en que nació y decide involucrarse con Alejandro, un hombre casado, quien la embaraza y lleva a vivir a una casita modesta con la promesa de divorciarse pronto. Pero eso nunca sucede y, por lo contrario, se embriaga a diario, la golpea frecuentemente, obligándola a ella y a sus 4 hijos a pasar penurias. Al final de la historia, Milagros que espera su quinto hijo reflexiona en compañía de su hermana sobre el castigo que le impuso el destino, por su pretensión de modificar su condición y haberse fijado en un hombre casado y desestabilizar un hogar.⁴²

Por otra parte, en 19 de los casos estudiados la sanción fue legal, es decir, los culpables del drama fueron denunciados ante las autoridades y sentenciados a prisión como en el caso de “El padrinito” y sus hijos o el de los abusadores de Chela en la historia “Sepultada en vida”, quienes, según la historia, recibieron el peso de la ley. Mientras que algunos homicidas se entregaron de manera voluntaria a la justicia como en el caso de Raúl, el protagonista de “Pecadora sin culpa”, quien tras asesinar al violador de su esposa Maura, se dirigió a la Delegación más cercana para declarar su crimen.⁴³

Pero el castigo con mayor representatividad dentro de la muestra fue la muerte en 30 de los casos, lo cual ratifica nuestros argumentos acerca de la mayor efectividad del poder divino, o si se quiere, de una potestad celestial que termina con el descontrol de un comportamiento infamante o de una condición insoportable que escapa a la voluntad humana. Este aspecto, por lo demás, resulta como una pedagogía

⁴² *Valle de Lágrimas!*, n. 175, 1977.

⁴³ *Valle de Lágrimas!*, n. 11, 1975.

del infortunio sustentada en valores cristianos sobre la compensación, pero aquí bien vale hacer una precisión sobre las circunstancias y los personajes que ejercieron o fueron víctimas de ese castigo fatal en las fotonovelas.

En primer lugar, se hallan los crímenes a manos de esposos ofendidos como en el caso de Jaime, el personaje que en la historia “Enferma de sexo” le quita la vida a su esposa en razón de sus desprecios, abandono e infidelidades; o el relato de Artemio, “¡Hombre fatal!”, que a pesar de sostener una relación con su cuñada, asesina a Edelmira, su esposa, al descubrir sus enredos amorosos con el patrón.⁴⁴ Si bien en los dos casos el crimen tuvo como móvil la venganza, la muerte aparece como castigo a la traición, la forma de desaguar la dignidad masculina, fundamentada en un código de honor de vieja data que no sólo aceptaba sino autorizaba a un varón a usar la fuerza e incluso la violencia extrema, para resarcir su pundonor.

En segundo lugar, se encuentra la muerte como manifestación de una injusticia; es decir, el deceso de una persona que después de sacrificios es ejecutada por delincuentes sin que éstos reciban una sanción; como en el caso de Myrna, en “¡Policías inmorales!”, quien se sacrificó por Ramiro y al denunciar los hechos fue víctima fatal del crimen y la corrupción. También se advierte como castigo en los relatos cuyo final es el fallecimiento de un ser querido, de un hijo por los “errores” de los padres o por imprudencia de sus familiares. Como en la historia del adolescente Javier, protagonista de “¡Padres inmorales!”, que al descubrir que su madre sostenía relaciones con un hombre más joven que ella y su padre era homosexual se pegó un tiro en la cabeza.⁴⁵

Llama la atención que las dos historias contienen en su título el adjetivo inmoral, que refieren comportamientos proscritos, que alteran los valores más profundos de la sociedad llegando al límite entre el pecado y el delito. De ahí que, en la estructura melodramática del primer relato, Myrna tuvo un fatídico desenlace, pues no sólo fue cómplice de los traficantes, sino que aceptó las infames propuestas del policía corrupto. Se convirtió en una mártir, al igual que Javier en el segundo relato, pues el suicidio fue el castigo para los padres por in-

⁴⁴ *Valle de Lágrimas!*, n. 122, 1977.

⁴⁵ *Casos de Alarma!*, n. 133, 1973.

Valle de LÁGRIMAS!

**PRESENTA: UN CASO DE LA VIDA REAL
¡SEXO EN EL HAMPA!** INVESTIGADO POR
OMAR RAMOS
ADAPTADO POR
**LA GENIAL
ESCRITORA
MA. TERESA
DIEZ
GUTIERREZ**

UNA HISTORIA DE LA VIDA REAL. ENVIADA POR EL SEÑOR JAIME GARCÍA, DE URUAPAN, MICHOACÁN.

LOS HOMBRES VERDADEROS FUERON CAMBIADOS POR RAZONES OBIAS Y PARA PROTEGER A LOS INOCENTES.



DRAMATIZADO POR
EL GALÁN
CARLOS AMADOR
LA SENSUAL ACTRIZ
ALICIA KAPLAN
EL ACTOR
BENJAMIN CEJA
y la actuación estelar
del magnífico actor
SERGIO VIRELL



UNA REALIZACION de **PRODUCCIONES
ESCAMILLA, S. A.**

Figura 8. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 13, 1975, p. 1



Figura 9. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 16, 1975, p. 32

cumplir las expectativas de su rol familiar pero, sobre todo, por su concupiscencia.

Por último, otra forma en la que se expresa la muerte es el suicidio, como en la historia de Evodio, el individuo torvo y cruel de “¡Amor bestial!”, quien consciente de su nefasto comportamiento y viéndose acorralado por la policía decide quitarse la vida. Y en la historia de Norma Ramírez, la protagonista de “¡La reina del barrio!”, cuya aspiración de salir de la pobreza la llevó a endeudar a sus padres y enredarse sentimentalmente con Jorge, un joven de clase alta que la engañó bajo promesa de matrimonio para luego abandonarla cuando supo que estaba embarazada, al sentir el desprecio de su enamorado y saber que éste se había casado con otra mujer, se quitó la vida.⁴⁶

Las dos historias ejemplifican el suicidio como castigo cuando los protagonistas pretendían modificar su condición social o ir en contra del orden establecido. Norma al despreciar su pobreza y sacrificar a su familia, eligió quitarse la vida al ver que todo el esfuerzo por alcanzar sus aspiraciones fue infructuoso. Evodio, por su parte, al comprender que sus abusos habían llegado al límite y antes que perder su libertad, prefirió acabar con su existencia. De esta manera, el suicidio se convirtió en la lección que dejaron esas narrativas para aquellos que pretendían cambiar la fuerza del destino y atentar contra la colectividad, una forma de castigo “divino” más efectivo que la justicia del Estado. Era un acto que libraba a la sociedad del resentimiento y del odio de aquellos que repudiaban el mundo en el que les tocó vivir.

A manera de reflexiones finales

Este capítulo se propuso hacer un examen sobre dos fotonovelas que representaron el género rojo en los años setenta y ochenta en la ciudad de México, *Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!*, revistas dirigidas fundamentalmente a un público adulto y de sectores populares, cuyo contenido estuvo basado en la violencia, la criminalidad y el infortunio. A pesar de la escasa información sobre sus alcances, recepción o número de lectores, la muestra examinada fungió como una mirilla

⁴⁶ *Valle de Lágrimas!*, n. 16, 1975.

a través de la cual se pudo observar el mundo de la industria editorial y de la cultura popular con sus ideas, imaginarios, representaciones y emociones que mediante el melodrama se difundieron en la sociedad mexicana de finales del siglo XX. Fue una etapa de la historia contemporánea caracterizada por la revolución cultural en el orden de las costumbres, de la vida sexual y del lugar de la mujer en la esfera pública, en la que se advierte con mayor claridad el cambio en las mentalidades, donde los temas sobre la sexualidad comienzan a ser más debatidos y hay una cierta apertura frente a las imágenes del cuerpo y el semidesnudo que difunde el cine y la televisión. Pero también hay un contexto en el que continuó existiendo censura en las expresiones íntimas y la importancia del honor y el recato todavía eran sustanciales para la familia.⁴⁷

El examen de las historias melodramáticas del género “rojo” nos permitió constatar esos cambios a partir de repetición de esquemas de producción de las imágenes y las temáticas que ofrecía, además nos posibilita acceder al conocimiento de las problemáticas que afectaban a la sociedad —como las violencias, el machismo y la desigualdad—. Así, se pudo identificar cómo el uso de la fuerza fue decisivo para tratar de resolver las tensiones sociales cotidianas tanto en la esfera pública como en la privada; y cómo prevalecieron relaciones de poder asimétricas vinculadas con estructuras de dominación a nivel macrosocial como la pobreza, la marginalidad y la lucha por la sobrevivencia.

Los dramas de esas historias contribuyeron a difundir estereotipos de género al presentar esquemas dicotómicos tradicionales sobre la masculinidad y la feminidad. Las mujeres buenas eran fieles dentro o fuera del matrimonio, con una sexualidad respetable, pasivas, y aceptaban su condición subordinada a pesar de las adversidades; por lo general, eran víctimas de abusos, golpes o abandono de sus parejas irresponsables. Mientras tanto las malas se perfilaban como transgresoras, con una sexualidad desbordada, intrigantes y culpables de romper los lazos primarios de amistad entre los varones; y el castigo por tratar de modificar su rol era el rechazo social o la muerte.

⁴⁷ Carlos Monsiváis, “Del cinturón de castidad al condón. De usos amorosos y hábitos sexuales”, en Joaquín Blanco (coord.), *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, p. 163-188.

Por su parte, los hombres buenos eran fieles, no violentos y ejemplares padres de familia, casi siempre víctimas de los engaños de las mujeres malas o de personas sin escrúpulos; en tanto que los malos, tendían a ser mujeriegos, violentos y borrachos. En su mayoría asociados al mundo del delito y cuyo final era la prisión o el asesinato por venganza.

Desde ese ángulo, también se pudo constatar que las tramas de esas narrativas estuvieron atravesadas por la noción de clase, especialmente entre ricos y pobres. En primer lugar, daban cuenta de la vida de los sectores populares y el contexto en el cual ocurrían las historias estaba determinado por la pobreza, la precariedad y la desigualdad social; en segundo, resaltaban los contrastes de las jerarquías sociales existentes como por ejemplo entre los obreros y sus patrones; las amas de casa y las empleadas domésticas; o entre los hijos de padres adinerados y los jóvenes de condición humilde. Y finalmente, inspirados en los fundamentos del cristianismo exaltaban los valores de la pobreza simbolizada en la bondad, el sacrificio y la renuncia, por oposición a la riqueza representada en la maldad, la perversidad y la indolencia. Así los ricos y poderosos aparecían en los dramas como codiciosos, cometiendo abusos o actos de impunidad, sin conmoverse por la condición de los necesitados; mientras que los pobres eran vulnerables, presos de engaños y abusos o asociados a la delincuencia.

Por último, pudimos advertir que estos melodramas basados en la nota roja se constituyeron en verdaderas pedagogías del infortunio en tanto el tono aleccionador y moralizante al final de cada relato pretendió advertir a los lectores sobre las trágicas consecuencias de las malas acciones. Si bien el éxito de *Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!* radicó en contar historias verídicas que podían ocurrirle a cualquiera, invitando a los lectores a saciar su morbosa curiosidad sobre los detalles de las noticias sensacionalistas, las adaptaciones de esas historias entre la realidad y la ficción mantuvieron también una estructura de significado emocional y moral que tendía a reforzar el *statu quo*, especialmente en los sectores populares bajo la idea de que la condición social y la pobreza eran consecuencia de los actos individuales y no del sistema económico. Un aspecto inmodificable ante el cual los individuos se veían conminados a lidiar con los problemas de la vida diaria con paciencia y sacrificio personal. El infortunio, entonces, era consecuencia de la

transgresión a las normas sociales, de los comportamientos desviados pero sobre todo de intentar desafiar la fuerza del destino.

FUENTES CONSULTADAS

Alarma! (1970-1975), n. 404, 407, 420-422.

Casos de Alarma! (1971-1974), n. 1-11, 17, 25, 27, 47, 60, 90-102, 114, 117, 128, 133-134, 142, 148.

Valle de Lágrimas! (1975-1985), n. 1-9, 11-18, 22, 37, 45, 48, 73, 85, 115, 117, 119-121, 123-127, 175, 289-299.

COMISIÓN CALIFICADORA DE PUBLICACIONES Y REVISTAS ILUSTRADAS, Comunicado de resolución de ilicitud relacionado con la Revista semanal “Casos de Alarma”, de la que es director responsable el C. Lic. Benjamín Escamilla Espinosa, y gerente general de Publicaciones Llergo, S. A.; el C. Mario Sojo Acosta. Archivo de la Secretaría de Gobernación, México, D. F., 13 de mayo de 1974, p. 1-8.

COMISIÓN NACIONAL DE LOS SALARIOS MÍNIMOS DE LA SECRETARÍA DEL TRABAJO Y PREVISIÓN SOCIAL, *Tabulador del Salario Mínimo General Promedio de los Estados Unidos Mexicanos*, recuperado de: http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf (consulta: 14 de agosto de 2019).

Convención sobre la Eliminación de Todas las Formas de Discriminación Contra la Mujer (CEDAW), ratificada por México en 1981.

Diario Oficial de la Federación, 23 de enero de 1971, diciembre 30 de 1980 y diciembre 30 de 1985, recuperado de: http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4836304&fecha=01/12/1983.

Tabulador del Salario Mínimo México, recuperado de: http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario_minimo/sal_min_gral_prom.pdf, recuperado el 2 de septiembre de 2019.

Archivo Televisa, <https://web.archive.org/web/20171027040143/http://www.seriesnow.com> (consulta: 5 de septiembre de 2019).

Bibliografía



- BAILÓN VÁZQUEZ, Fabiola, “Trata de blancas y prostitución en la *Revista Alarma!* Entre el morbo, la violencia y los prejuicios”, en Rebeca Monroy Nasr, Gabriela Pulido Llano y José Mariano Leyva (coords.), *Nota Roja. Lo anormal y lo criminal en la historia de México*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2018, p. 309-336.
- CURIEL, Fernando, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978, 78 p.
- FERRÁNDIZ, Francisco, y Carles Feixa Pampols, “Una mirada antropológica sobre las violencias”, *Revista Alteridades*, v. 14, n. 27, 2004, p. 159-174, <https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/317>.
- FLORA, Cornelia Butler, “Roasting Donald Duck: Alternative Comics and Photonovels in Latin America”, *Journal of Popular Culture*, v. 1, n. 18, 1984, p. 163-183.
- , “Women in Latin American *fotonovelas*: From Cinderella to Mata Hari”, *Women’s Studies International Quarterly*, v. 3, n. 1, 1980, p. 95-104, <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0148068580927001>.
- GALTUNG, Johan, “Cultural Violence”, *Journal of Peace Research*, n. 27, 1990, p. 291-301, <https://doi.org/10.1177%2F0022343390027003005>.
- HERNER, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979, 318 p.
- MEYER, Lorenzo, “La visión general”, Ilán Bizberg y Lorenzo Meyer (coords.), *Una historia contemporánea de México: transformaciones y permanencias*, México, Océano, 2003, p. 13-29.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Del cinturón de castidad al condón. De usos amorosos y hábitos sexuales”, en Joaquín Blanco (coord.), *Cuidado con el corazón: los usos amorosos en el México moderno*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1995, p. 163-188.
- RÍOS MOLINA, Andrés, “Las fotonovelas mexicanas: melodrama y cultura de masas”, en Israel Ramírez e Yliana Rodríguez (eds.), *Los raros. Autores y géneros excluidos en la literatura hispánica*, México, El Colegio de San Luis, 2019, p. 1-22.
- , “Relatos pedagógicos, melodramáticos y eróticos: la locura en fotonovelas y cómics, 1963-1979”, en Andrés Ríos Molina (coord.), *La psiquiatría más allá de sus fronteras. Instituciones y representaciones en el México contemporáneo*, México: Universidad Nacional Autónoma de México,



- 2017, p. 257-308, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/psiquiatria/688_04_05_Fotonovelas.pdf.
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel, y Renato González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Historia general de México*, México, El Colegio de México, 2013, p. 699-746.
- RUBENSTEIN, Anne, *Del Pepín a Los Agachados. Cómics y censura en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 307 p.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel, “La fotografía en las fotonovelas españolas”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, v. 35, 2012, p. 31-51, <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/40445>.
- SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Catálogos Editora, 1985, 172 p.
- SCHEUZGER, Stephan, “La historia contemporánea de México y la historia global. Reflexiones acerca de los ‘sesenta globales’ ”, *Historia Mexicana*, v. LXVIII, n. 1 (269), p. 313-358, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/3644>.
- SCHEPER-HUGHES, Nancy, *La muerte sin llanto. Violencia y vida cotidiana en Brasil*, Barcelona, Ariel, 1997, 569 p.
- SCOTT, Joan, *Género e historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, 337 p.



Lámina 1. Portada. Fuente: *Casos de Alarma!*, n. 1, 1971, 30 de septiembre de 1977



Lámina 2. Portada. Fuente: *Casos de Alarma!*, n. 95, 1973



Lámina 3. Portada. Fuente: *Casos de Alarma!*, n. 6, 1971



Lámina 4. Portada. Fuente: *Casos de Alarma!*, n. 114, 1973



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



Lámina 5. Portada. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 8, 1975



Lámina 6. Portada. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 37, 1976



Lámina 7. Portada. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 299, 1981



Lámina 8. Portada. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 15, 1975

2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

Casos de ALARMA!

PRESENTA: UN HECHO DE LA VIDA REAL

ERA VENDIDA AL MEJOR
POSTOR... SU CUERPO ERA LA
MERCANCIA Y EL PAGO EN
DROGAS... FUE VICTIMA DE
UN VICIOSO SIN ESCRUPULOS.
PERO LA VALENTIA DE OTRO
ARTISTA VENGO SU CRIMEN...

CRIMEN SEXUAL!

DIRIGIDO POR
"MEJOR" DEL AÑO

MIRA
UZAT

Producción de
ANA
RRERA

PRESENTACION DE
MIGUEL ORTIZ

actuación especial de

DE LA FUENTE



Lámina 9. Portada. Fuente: *Casos de Alarma!*, n. 102, 1973

2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

Valle de **LAGRIMAS!**

UN CASO DE LA VIDA REAL!
\$3.00 EN TODO EL PAIS. No. 127

**¡PROVOCO LA
TRAGEDIA AL
AMAR AL PADRE
Y TAMBIEN AL HIJO!**

¡UNA MALA MUJER!

DRAMATIZADO POR
EL JOVEN ACTOR

**ARTURO
ANGLESS**

EL PRIMER ACTOR

**MARCELO
VILLAMIL**

Y LA BELLISIMA

**IVONNE
SANZO**



Lámina 10. Portada. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 127, 1977

2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html



CASOS REALES!

BENJAMÍN ESCAMILLA, EROTISMO MELODRAMÁTICO Y CENSURA DURANTE EL OCASO DE LAS FOTONOVELAS*

ANDRÉS RÍOS MOLINA
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas

Introducción

En 1982 la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, dependiente de la Secretaría de Educación Pública, citó a una audiencia a Benjamín Escamilla, conocido productor de fotonovelas, para señalarle que dicha instancia había analizado la revista *Casos Reales!*, y consideraba inapropiado que siguiera circulando, al punto de sugerir su “ilegalidad”. La razón esgrimida era que esta publicación “ofende las buenas costumbres al describir situaciones en las que pretenden demostrar el adulterio como algo común y corriente”. En consecuencia, Escamilla se hizo acreedor a una multa por 15000 pesos o quince días de arresto, con la advertencia de que si incurría nuevamente en el ilícito, la pena sería del doble.¹ Como bien lo documentó Anne Rubenstein, todos los editores de revistas y periódicos debían presentarse ante la mencionada Comisión para solicitar el correspondiente permiso para que pudiesen ser impresos y comercializados. Para otorgar tal autorización, las publicaciones no debían contener información que promoviera la conducta inmoral, ilegal, y evitar frases en las que se denigrara a México y a los mexicanos, además se esperaba que hicieran un uso correcto del

* Mis más sinceros agradecimientos a Verónica Luján y a Karina Escamilla, esposa e hija de Benjamín Escamilla, quienes me permitieron conocer a tan complejo personaje, protagonista de la cultura de masas en el México de los años setenta y ochenta. También agradezco a Marta Salmón por habernos puesto en contacto.

¹ Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, Acta número 1/432”77”/19, 14 de mayo de 1982.

idioma, sin recurrir a palabras obscenas o altisonantes.² En cada reunión de la Comisión se discutía sobre decenas de publicaciones que solicitaban autorización, y siembre hubo varias que fueron consideradas “ilícitas” por tener contenidos contrarios al Reglamento. Sin embargo, siempre hubo revistas que circularon de manera clandestina o que encontraban los argumentos para evadir la normatividad, como publicar algunos números con la anotación “solicitud en trámite”, y una vez les rechazaban el permiso, imprimían la revista con otro título así sucesivamente. *Casos Reales!* fue una de las muchas publicaciones consideradas ilícitas por la Comisión debido a lo “inmoral” y “pornográfico” de sus contenidos. Sin embargo, fueron impresos 150 000 ejemplares semanales entre 1985 y 1996, justo cuando iniciaba el declive de esta masiva industria editorial, crisis propiciada por el ingreso de la televisión a la mayoría de los hogares y el inicio del consumo de películas en videocasetes. En dicho contexto, Escamilla publicó una de las últimas fotonovelas exitosas en el mercado mexicano, donde cuerpos semidesnudos e historias melodramáticas llenaban las 32 páginas semanalmente. Como se expondrá más adelante, Benjamín Escamilla fue el estratega de un imperio editorial y cinematográfico central en el mundo de la cultura de masas en México. La revista que aquí analizamos fue iniciada por Escamilla y bajo su dirección se publicaron más de 150 ejemplares, después pasó a ser propiedad de su hermano Alberto Escamilla, quien fue el fotógrafo de todas las publicaciones.

Los estudios académicos sobre las fotonovelas se han concentrado en aquellas de tipo romántico donde el matrimonio es el sueño dorado de los protagonistas y sus historias carecen de desnudos y de lenguaje obsceno.³ Dichos trabajos han señalado que éste fue un espacio privilegiado para el análisis de las representaciones de las relaciones de género ya que reproducían de manera masiva estereotipos de feminidad y masculinidad desde una lógica conservadora y melodramática. Esto significa que el ideal de feminidad se basaba en el paradigma de la madre-esposa, mientras que la mujer “mala” era un sujeto erotizado

² Anne Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados. Cómics y censura en el México pos-revolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 199-215.

³ Sobre este tipo de fotonovelas, véase el capítulo de María Teresa Canto y Julia Martínez en este libro (p. 137-175). Cornelia Butler Flora fue la autora que con mayor rigor analizó en la década de 1980 las fotonovelas románticas (véase la bibliografía).



cuyas acciones desencadenaban una inevitable tragedia narrada con un sino trágico y al mismo tiempo pedagógico. A su vez, el hombre ideal fue representado como un sujeto fuerte físicamente, seductor, “caballero”, dádivo economicamente, protector, representante de los valores familiares y dispuesto a llevar al altar a la mujer amada; mientras que el hombre malo es aquel que busca tener sexo con las mujeres sin querer asumir responsabilidad alguna y huyéndole al matrimonio. Si bien concordamos con dicha propuesta, la fotonovela en cuestión nos permite abordar, además, las representaciones de la sexualidad dirigidas a un público masculino de clases populares. *Casos Reales!* buscaba erotizar al consumidor a través de esbeltos cuerpos semidesnudos que simulaban encuentros sexuales; sin embargo, su análisis no se limita a la construcción de fantasías sexuales comercializables. En este capítulo buscamos desarrollar el siguiente argumento: esta revista plasmó en sus páginas dos relatos simultáneos, el visual y el textual. Con el primero se buscaba erotizar al lector y el segundo se dirigía a satisfacer los requerimientos de la mencionada Comisión al incluir una lógica moralista congruente con el carácter pedagógico del melodrama, el cual asumimos como una matriz de significado para la estructuración de las emociones, basada en sistema de oposiciones binarias, donde la lógica imperante es moralista y conservadora. Por consiguiente, partimos de que el Estado no estuvo al margen de la construcción del erotismo ya que estas publicaciones diseñaron estrategias para evitar la censura de la Comisión, como el uso del melodrama. Por consiguiente, *Casos Reales!* es una metáfora de las transformaciones de la época: por una parte, hubo una liberación sexual como consecuencia de los movimientos que iniciaron desde la década de 1960, y por otra, el peso del catolicismo y del Estado continuó definiendo las especificidades de los roles de género representadas en las fotonovelas. Por consiguiente, estamos frente a la coexistencia de una narrativa aparentemente progresista, ya que muestra cuerpos semidesnudos y un despliegue del deseo femenino, con una lógica conservadora que se evidenciaba en los finales trágicos de las mujeres que osaban ejercer una sexualidad que rompía el canon de lo considerado como apropiado.

El análisis de esta publicación nos lleva por dos rutas analíticas complementarias: abordar los contenidos, las formas de representar la sexualidad en el marco de las relaciones y los roles de género, mientras

que la segunda es ver la producción de Escamilla y comprender su interacción tanto con el Estado cual autoridad que censuraba y regulaba contenidos. Para desarrollar la articulación de estos campos temáticos en torno de la fotonovela en cuestión, analizaremos los siguientes temas: las características generales de *Casos Reales!*, en qué consiste el melodrama, cómo operaba la Comisión con las publicaciones eróticas, la producción de Escamilla y, finalmente, las especificidades de la fotonovela en cuestión. Para tales efectos hemos recurrido a diversas fuentes, como son las actas de la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, entrevistas hechas a Verónica Luján y Karina Escamilla, esposa e hija de Benjamín Escamilla, y, finalmente, ejemplares de sus fotonovelas.

La revista y los argumentos

Casos Reales! fue una revista de 20 × 14 cm y 32 páginas cuyo nombre aparecía en el extremo superior derecho, con una tipografía en rojo, blanco y negro, siguiendo el mismo diseño de *Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!*, fotonovelas también producidas por Benjamín Escamilla. De manera que la similitud en el logo imprimía una continuidad al sello editorial del mismo empresario, el cual establecería un vínculo gráfico con las más exitosas revistas de nota roja en México. Sin embargo, a diferencia de las mencionadas fotonovelas signadas por el crimen y la violencia, *Casos Reales!* tenía una clara tendencia erótica que se evidenciaba desde las portadas, donde solía posar una pareja en ropa interior, y la mujer generalmente aparecía encima del hombre en una teatralización del acto sexual (véase la lámina 1). Esta postura corporal era novedosa ya que, en la mayoría de las fotonovelas de nota roja, las mujeres aparecían de dos formas: como cuerpo decorativo o en condición de víctimas agredidas físicamente por hombres.⁴ Es decir, o bien en las portadas aparecían mujeres semidesnudas cual objeto erotizante,

⁴ Andrés Ríos Molina, “Relatos pedagógicos, melodramáticos y eróticos: la locura en fotonovelas y cómics, 1963-1979”, en Andrés Ríos Molina (coord.), *La psiquiatría más allá de sus fronteras. Instituciones y representaciones en el México contemporáneo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 257-308, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/psiquiatria/688_04_05_Fotonovelas.pdf.



o como víctimas de la violencia: un esposo golpeando a su adúltera pareja, un par de jóvenes violando a una mujer o el padrastro abusando de la hijastra, para poner sólo unos cuantos ejemplos. Si bien estas manifestaciones de violencia también aparecen de manera eventual en *Casos Reales!* —2 ejemplares de una muestra de 25—, en la mayoría de las portadas encontramos fotografías que buscan transmitir el placer sexual experimentado por protagonistas.

En relación con las modelos que posaron para esta revista, sus nombres aparecían junto a adjetivos como “sexi-curvilínea”, “escultural”, “sexibonita”, “sexiniña”, etcétera. Ellas estaban al margen del *jet set* mexicano ya que no fueron estrellas de cine o de telenovelas. A lo sumo llegaron a tener papeles secundarios en películas de ficheras, de narco-trafficantes o en sexycomedias, como fue en caso de Julieta Carpinteiro, Sharo Aceves, Iris Cristal, Frida Guzmán o Diana Herrera, entre los varios centenares de voluptuosas mujeres que posaron con muy poca ropa en esta revista como estrategia laboral para conseguir un espacio en el cine o en la televisión. Al igual que ellas, los actores también estaban al margen de la farándula; lo cual marca la diferencia con las fotonovelas románticas donde los actores solían ser quienes estelarizaban las telenovelas. Algunas fotonovelas de Escamilla, como *Traumas Psicológicos*, tienen en la contraportada la publicidad de escuelas de actuación, donde se ofrecía capacitación y vínculo laboral inmediato. Es más, algunas fotonovelas invitaban a sus lectores a enviar fotografías para participar en *castings* y ser seleccionados para actuar en alguno de sus números. Muy posiblemente ese fue el camino para que sujetos anónimos anhelantes de fama llegaran a posar de manera gratuita, mientras soñaban con llegar a ser reconocidos actores.

Todas estas mujeres posaban a lo largo de la fotonovela con la prenda que escandalizó la década de los ochenta, la cual le imprimía un carácter evidentemente erótico a las escenas: la tanga. Este diminuto objeto creado en 1974 por el diseñador de modas austriaco Rudi Gernreich, en un principio como traje de baño y después como ropa interior,⁵ aparece como el objeto erotizante a lo largo de esta fono-

⁵ Christiana Tsaousi, *Consuming Underwear: Fashioning Female Identity*, tesis para obtener el doctorado en Filosofía, University of Leicester, 2011, <https://lra.le.ac.uk/bitstream/2381/9393/1/2011tsaousicphd.pdf>.

vela: un pequeño hilo que se encarga de mantener una ilusión de desnudez cual fetiche de sensualidad y erotismo.

Además de las mencionadas imágenes, las frases de la portada buscan impactar al lector y señalarle el claro componente erótico que encontrará en sus páginas: “¡Joven sexual experta!”, “¡Mujer ardiente!”, “¡Tentación sexual!” o “¡Excitación!”, para mencionar sólo unas cuantas expresiones usadas como anzuelos para atrapar la libido del potencial lector. Al interior, cada página está dividida en cuatro o seis ventanas, pero cuando se desarrollan escenas de encuentros sexuales, éstas se amplían de tamaño y se reducen a dos o a una ventana; un episodio así suele ser el centro de la narrativa visual, como veremos más adelante. Aproximadamente la tercera o la cuarta parte de la totalidad de la fotonovela está dedicada a la descripción del acto sexual, donde la pareja emite frases y onomatopeyas que evidencian el placer desbordante del momento, v. g.: “¡Ooohhh!”, “Mmmm”, “Acaríciame más”, “Qué rico me lo haces mi amor” (véase la figura 1). Al mismo tiempo el narrador anónimo de la historia describía lo que sentían los protagonistas: “El exquisito vaivén transportaba a ambos a la misma fascinación”, “En cada centímetro de su piel vibraba el sexo”, “Su temperamento fogoso hizo que su cuerpo se incendiara de inmediato”, entre muchas otras. Finalmente, para completar la dosis de sensualidad de la revista, la portada y la contraportada podían separarse de la revista y quedaba expuesto un pequeño poster de alguna modelo, generalmente desconocida, luciendo ropa interior en una sugestiva posición. Así, estamos frente a una publicación donde las imágenes se imponen y el texto es muy reducido si lo comparamos con los cómics donde las historias tenían una mayor complejidad. En relación con este aspecto visual, un estudio realizado en 1980 por la Agency for International Development sobre el consumo de cómics y fotonovelas en diferentes países, se menciona que estas revistas tenían un público semiletrado (*quasi-literacy*). Es decir, aquellos que, si bien habían sido alfabetizados, carecían del hábito de la lectura y optaban por publicaciones donde la imagen fuese más importante, razón por la cual las fotonovelas tenían un gran éxito.⁶

⁶ Ronald Parlato, Margaret Burns Parlato y Boonie Cain, *Fotonovelas and Comic Books. The Use of Popular Graphic Media in Development*, Washington, Agency for International Development, 1980.



Figura 1. Fuente: *Casos Reales!*, n. 715, 1992, p. 4-5

Según la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, el problema de *Casos Reales!* no radicaba en la presencia de cuerpos semidesnudos en sus páginas, ya que desde una década atrás circulaban publicaciones como *Playboy* y otras revistas mexicanas que seguían el mismo formato, como *El, Yo y Su otro yo*. La diferencia, según la Comisión, era que *Casos Reales!* mostraba como “normales” las relaciones sexuales fuera del matrimonio. Así, pese a que en aquellos días se vendían masivamente otras revistas con imágenes eróticas y se vivía la edad de oro de la pornografía,⁷ Escamilla fue sancionado por el tipo de historias que se narraban en su revista; es decir, el problema no estaba en la narración visual, sino en el contenido de las historias. No sabemos cómo esgrimió tales reclamos, pero logró que *Casos Reales!* circulara por casi veinte años con tirajes de 150 000 ejemplares por semana.

A manera de hipótesis, proponemos que esta revista se adaptó a la normatividad de la Comisión gracias al lugar preponderante que ocupó el melodrama ya que, gracias a éste, tuvo lugar un giro pedagógico que encajaba en los lineamientos morales exigidos por el Reglamento. Por lo tanto, si bien en esta revista aparecen numerosos cuerpos semidesnudos y una permanente representación del acto sexual, las historias narradas buscan dejarle al lector moralejas en las cuales debía quedar claro que “hacer lo malo” llevaría al sujeto a un fin inevitablemente trágico. Esta amalgama entre la erotización del lector y una educación moral nos permiten proponer que en esta publicación se condensaron dos elementos centrales en las fotonovelas: el melodrama y el erotismo. En consecuencia, con el moralista melodrama se satisfacían los requerimientos de la Comisión, mientras que con los semidesnudos se atendían las expectativas del lector masculino.

Un primer aspecto relevante es que las revistas editadas por Escamilla transitaron de un erotismo machista y sexista, a otro donde el elemento central es el despliegue del deseo femenino, el cual no se castiga ni es mal visto ya que las mujeres viven libremente su sexuali-

⁷ Se considera que la llamada edad de oro de la pornografía va de 1969 a 1984. Susanna Paasonen y Laura Saarenmaa, “The Golden Age of Porn: Nostalgia and History in Cinema”, en Susanna Paasonen, Laura Saarenmaa y Kaarina Nikunen (eds.), *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*, Oxford, Berg, 2007, p. 23-32, <https://susannapaasonen.files.wordpress.com/2014/04/01pornification23-32.pdf>.

dad. En ese sentido, la historiografía ha demostrado ampliamente que las fotonovelas, al igual que las telenovelas, siempre tienen como subtexto un modelo de feminidad y otro de masculinidad, donde el placer sexual de las mujeres generalmente es penado, prohibido y hasta castigado, ya que la mujer buena es identificada con la maternidad y el hogar, mientras que la mala se asocia con el deseo.⁸ Sin embargo, con *Casos Reales!* estamos frente a una ruptura en el mundo de las fotonovelas, ya que son historias donde las mujeres disfrutaban de la sexualidad sin que esto necesariamente sea la causa del desenlace trágico. Además, como contraparte, las representaciones de la masculinidad de esta fotonovela están muy lejos del héroe viril, cercano al “príncipe azul”, cuya valentía y fuerza física lo convertía en el salvador de la princesa, a la cual le ofrendaba su amor eterno. Por el contrario, en esta publicación los hombres se representan de dos maneras: como objetos sexuales usados por las mujeres, o como personajes “malos” (alcohólicos, vagos, ladrones o golpeadores). En consecuencia, podríamos pensar este cambio en los roles de género como una nueva fantasía sexual masculina: sin ser un héroe seductor, es posible tener sexo con una bella mujer que toma la iniciativa sin esperar nada a cambio.

Finalmente, proponemos que el valor de este tipo de fotonovelas en el marco de la historia de la sexualidad radica en que fue el medio a través del cual las representaciones visuales del erotismo llegaron a las masas. En el proceso de “destape” del cuerpo y la colonización del erotismo,⁹ Escamilla tuvo la capacidad de elaborar un producto erótico en el tenor de la lógica comercial mexicana, y a la vez melodramático, en función de los requerimientos de la Comisión.

⁸ Cornelia Butler Flora y Jan L. Flora, “The *Fotonovela* as a Tool for Class and Cultural Domination”, *Latin American Perspectives*, v. 5, n. 1, 1978, p. 134-150, <https://www.jstor.org/stable/2633343>; Cornelia Butler Flora, “*Fotonovelas*: Message Creation and Reception”, *Journal of Popular Culture*, v. 14, n. 3, 1980, p. 524-534, https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1980.1403_524.x; Cornelia Butler Flora, “Women in Latin American *Fotonovelas*: From Cinderella to Mata Hari”, *Women’s Studies International*, v. 3, 1980, p. 95-104, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0148068580927001>.

⁹ Ercole Lissardi, *La pasión erótica. Del sátiro griego a la pornografía en Internet*, Buenos Aires, Paidós, 2013.

Los ingredientes de las fotonovelas: lágrimas, crimen y sexo

En la década de 1960 salieron a la luz los primeros estudios sobre la cultura de masas desde la sociología, la comunicación y los estudios literarios y culturales. Umberto Eco, quien fue pionero en esta línea de reflexión, señaló atinadamente que desde la mirada académica había un cierto grado de desprecio por las manifestaciones de la cultura de masas ya que, a la hora de comprender productos como fotonovelas y telenovelas, sólo se veían historias pobres intelectualmente, ensambladas con argumentos sentimentales, monótonos y con finales predecibles, perspectiva que denominó como mirada “apocalíptica”. Sin embargo, el mismo autor sugería la necesidad de partir de una perspectiva “integradora” en tanto posibilidad analítica para abordar la riqueza simbólica que estructura la diversidad de discursos que se despliegan en la cultura de masas.¹⁰ Tanto el trabajo de Eco como el de otros interesados en el análisis de los medios de comunicación (v. g. Marshall McLuhan)¹¹ abrieron la puerta al estudio de la cultura de masas. En América Latina fueron pioneros los trabajos del Centro de Estudios de la Realidad Nacional, fundado en Chile justo después de la llegada a la presidencia de Salvador Allende (1970), instancia para la cual la información y la cultura de masas no podía comprenderse al margen del colonialismo y el monopolio ideológico burgués. De allí no sólo se desprendió el conocido libro de Armand Mattelart y Ariel Dorfman *Para leer al Pato Donald* (1971), sino numerosos estudios publicados en *Cuadernos de la Realidad Nacional* sobre los periódicos, las revistas populares, la televisión y, además, las fotonovelas. Estas últimas fueron fuertemente criticadas al ser consideradas como “oscurantistas”, debido a su narrativa reaccionaria y conservadora que transmitía una “sabiduría elemental” basada en modelos repetidos una y otra vez en aras de “anestesiarse” la conciencia social.¹² Además de esta importante corriente de

¹⁰ Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984.

¹¹ Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, New American Library, 1964.

¹² Michèle Mattelart, “El nivel mítico de la prensa pseudo-amorosa”, en Armand Mattelart, Mabel Piccini y Michèle Mattelart (coords.), *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal*, Santiago de Chile, Cuadernos de la Realidad Nacional, 1970, p. 221-281.

investigación desde Chile, Jesús Martín-Barbero abrió una línea de investigación sobre las telenovelas en Colombia como una posibilidad para comprender los fenómenos de reconfiguración identitaria en el marco de la globalización y la transnacionalización del consumo.¹³

Un elemento de la cultura de masas que llamó la atención de numerosos investigadores, y que es determinante para comprender las fotonovelas, es el melodrama.¹⁴ Si bien son abundantes los trabajos que han abordado esta categoría, nos limitamos a retomar dos autores con el objetivo de aquilatar su valor analítico: Beatriz Sarlo y Peter Brooks. La autora argentina abordó un cúmulo de publicaciones masivas que denominó “literaturas plebeyas”, las cuales circularon en Argentina al tiempo que la vanguardia de los años veinte hacía notables aportes a la literatura universal. Según esta autora, tal literatura establecía un vínculo muy estrecho con los miles de lectores, ya que apelaba a los sentimientos como vehículo que movilizaba el interés. Es decir, en lugar de juzgar las publicaciones masivas y sentimentales desde la crítica literaria, Sarlo piensa en un hipotético lector (o lectora) y reflexiona sobre lo que ellos encontraban en tales revistas y las razones que los llevaron a comprar semanalmente un nuevo número. En el fondo, su idea fue llevar categorías de la crítica literaria a los folletines consumidos por las clases populares, lo cual implicaba aceptar estas publicaciones en el canon de la literatura.¹⁵ Por otro lado, Peter Brooks, quien masificó el concepto de “imaginación melodramática” en su libro publicado en 1975, recorrió un camino inverso ya que incorporó la categoría de melodrama para el análisis de la literatura “culta” en autores como Honoré de Balzac y Henry James, al punto de posicionar el melodrama como un elemento constitutivo de la modernidad y estructurante del sujeto

¹³ Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Anthropos, 2010. Importantes trabajos colectivos han desarrollado las ideas del mencionado libro. Véanse los siguientes trabajos colectivos coordinados por el mismo autor: *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo, 1992; Jesús Martín-Barbero y Germán Rey (coords.), *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 2000.

¹⁴ Para un análisis amplio del melodrama desde un enfoque filosófico, véase Hermann Herlinghaus (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago, Cuarto Propio, 2002.

¹⁵ Beatriz Sarlo, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1985.

moderno.¹⁶ Así, ambos autores nos proponen una revalorización tanto de los productos de la cultura de masas como del melodrama en aras de romper una mirada condescendiente y clasista que impide ver la complejidad de los cambios culturales propios de la contemporaneidad. Además, abren la posibilidad de comprender el muy relevante lugar que ocupan las emociones en la construcción de los sujetos modernos en marcos de conducta socialmente pautados.

Si bien hay una amplia cantidad de estudios sobre el melodrama en la literatura y el teatro desde el siglo XVIII, como lo señaló Martín-Barbero, podemos partir de un conjunto de características propias de su contenido que suelen ser constantes:

- 1) No hay personajes moralmente ambiguos: son buenos o son malos.
- 2) Se fomentan los roles conservadores: la mujer ideal es madre, novia casta, abnegada y entregada a la familia, mientras que el hombre bueno es proveedor, fiel y sin vicios; por su parte, la mujer mala es lujuriosa y siempre busca hacer el mal, y los hombres malos son alcohólicos, criminales y golpeadores.
- 3) Siempre hay un tono pedagógico que le muestra al lector las desgracias que se generan por no apegarse a la moralidad; es decir, el hombre o la mujer infiel suelen terminar muertos, en la cárcel o en el manicomio.
- 4) El amor idealizado tiene al matrimonio como su única meta.
- 5) El destino es como un demiurgo que decide el futuro de los personajes, ya que los sujetos no tienen la capacidad de decidir o de actuar debido a que todo está planeado desde el destino, razón por la cual la iniciativa individual carece de sentido alguno.¹⁷

Una revisión a las fotonovelas mexicanas nos permite proponer que, si bien el melodrama fue un elemento fundamental, éste convergió en una matriz narrativa donde se encontró con otros dos elementos: la nota roja y el erotismo. Por ejemplo, hubo algunas en las que primó el

¹⁶ Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James. Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.

¹⁷ Martín-Barbero, *De los medios...*, p. 128.

melodrama, como en las fotonovelas de amor *Capricho*, *Cita*, *Historias de Amor*, etcétera. Mientras que la nota roja aderezada con la lógica melodramática imperó en la muy reconocida *Casos de Alarma!*¹⁸ Por su parte, en *Casos Reales!*, como veremos más adelante, el erotismo se mezcló con el melodrama. De manera que es necesario preguntarnos, ¿en qué consiste el elemento erótico? Como varios autores lo han señalado, esta categoría es difícil de manejar, ya que la línea que la separa de la pornografía es bastante tenue y suele estar determinada por criterios subjetivos para definir lo aceptable y lo no aceptable.¹⁹ Algunos autores han definido esta línea en función de lo “artístico” y lo “obsceno”, sustentada en la frágil separación entre lo sugerido y lo explícito; sin embargo, partimos de que dicha diferencia es definida históricamente ya que aquello que puede ser considerado como pornográfico en un momento histórico, puede ser visto como artístico en otro. A lo largo del siglo XX el cuerpo desnudo y el acto sexual fueron ganando un espacio visual en la cultura de masas.²⁰ Dicha presencia ha tenido como fin último erotizar al observador, razón por la cual el vínculo entre la imagen (ya sea fija o en movimiento) y el consumidor no se da en función de argumentos o afectos, sino en la capacidad que tenga para movilizar la libido gracias a la escenificación de fantasías. Este tipo de imágenes estuvo durante siglos recluido en espacios privados debido a su carácter de “pecaminosas”, pero en el contexto de la revolución sexual en la década de 1960 hubo un *boom* de publicaciones periódicas donde las mujeres con poca ropa poblaban sus páginas.²¹ En México, las fotonovelas fueron el espacio por excelencia para la circulación de imágenes eróticas. Si bien el cine mexicano de “ficheras” se encargó de popularizar a vedetes en el marco de románticas historias de amor, fue la fotonovela donde la sexualidad se desplegó ampliamente. En revistas pequeñas de 32 páginas lectoras y lectores encontraron un es-

¹⁸ Al respecto, véase el capítulo de Saydi Núñez en este libro, p. 299-342.

¹⁹ Hermann Omar Amaya Velasco, “Pornografía y erotismo. Reflexiones filosóficas sobre el sujeto de deseo en la era digital”, *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*, año 4, n. 7, septiembre 2014-febrero 2015, s/n, <http://www.udgvirtual.udg.mx/paakat/index.php/paakat/article/view/223>.

²⁰ Véase Andrés Barba y Javier Montes, *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama, 2008.

²¹ Bernard Arcan, *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.

pacio para observar relaciones sexuales que si bien eran sugeridas, ya que carecían de la genitalidad propia de la pornografía, tenían como objetivo fundamental erotizar al consumidor amalgamando imágenes y textos que describían el placer de los protagonistas. En dicho contexto narrativo hubo fotonovelas claramente sexistas y machistas donde el placer masculino era el eje narrativo y la mujer era representada como un objeto que, además, podía ser maltratado y agredido en aras de la satisfacción de los hombres.²² Sin embargo, *Casos Reales!* marca la diferencia ya que incluye el placer femenino en el conjunto de representaciones de la sexualidad ofrecidas al erotizable público masculino. Michel Foucault nos mostró la forma en que el ejercicio de la sexualidad estaba determinado por un conjunto de valores e ideales propios de cada momento histórico. En consecuencia, debemos comprender las fotonovelas eróticas como un espacio donde se articuló el muy pedagógico y moralista melodrama discursivo congruente con los requerimientos del Estado mexicano, con imágenes de cuerpos sensuales que buscaban erotizar al potencial lector.

Benjamín Escamilla y la Comisión Calificadora

Benjamín Escamilla (1941-2011) fue productor y creador de fotonovelas desde finales de la década de los sesenta hasta el declive de esta industria cuando iniciaba la última década del siglo XX. Inició su carrera en 1966 cuando hizo sus primeras fotonovelas para conocidas publicaciones románticas propiedad de Rómulo O’Farril, Jr. (*Capricho* y *Novelas de Amor*), y de Guillermo de la Parra (*Novela Musical* y *Tuya*), esposo de la muy conocida Yolanda Vargas Dulché. Escamilla escribió historias que fueron actuadas por reconocidos personajes de la farándula mexicana como Aldo Monti, Susana Dosamantes, Meche Carreño, Enrique Aguilar, Ana Martín y Andrés García, por mencionar sólo algunos. Además de que las fotografías y la impresión eran de muy buena calidad, las historias tenían al amor romántico vinculado al matrimonio como eje estructurante de toda la narrativa. Siempre ausentes de palabras altisonantes, cuerpos desnudos o violencia, estas

²² Ríos Molina, “Relatos pedagógicos...”

fotonovelas eran consideradas como “apropiadas” para toda la familia (véanse las figuras 2 y 3).

Sólo pasaron cuatro años para que Escamilla decidiera independizarse y pasar de la fotonovela de corte romántico a la nota roja, como fueron *Casos de Alarma!* y la sucedánea *Valle de Lágrimas!*²³ Dichas publicaciones entraron en circulación gracias a la cercana relación que sostuvo con Regino Hernández Llergo, el productor de *Alarma!*, una de las publicaciones sensacionalistas más leídas en México. Las mencionadas estuvieron en circulación por dieciocho años y semanalmente se imprimió un aproximado de millón y medio de ejemplares. Al mismo tiempo Escamilla publicó fotonovelas con reconocidos personajes como Gaspar Henaine, más conocido como *Capulina*, y el boxeador José *Mantequilla* Nápoles, por mencionar sólo algunos (véase la lámina 2). Además, durante la década de 1970 Escamilla produjo tres revistas que se imprimían en Miami y se distribuían en Centro y Sudamérica: *Casos de Hospital*, *Casos de la Vida* y *Casos Sensacionales*, las cuales presentaban la clásica historia melodramática, pero la novedad radicaba en que las protagonistas comenzaban a ser fotografiadas con faldas muy cortas y escotes pronunciados.

En 1986 fueron clausuradas las revistas de Hernández Llergo, entre ellas *Impacto*, *Alarma!* y *Valle de Lágrimas!*, esta última de Escamilla; las dos últimas fueron consideradas pornográficas por la Comisión, pese a que llevaban 24 años circulando. Este hecho llevó a Escamilla a un giro en su producción: por una parte, dejó la nota roja y puso en circulación *Casos Reales!*, y por otra, incursionó en el cine con dos películas que tuvieron un notable éxito en taquilla: *Casos de Alarma! I. Sida* (1986) y *Lo negro del Negro* (1987), la primera abordaba el contagio de sida en un pueblo debido a un joven que huye de la ciudad por los maltratos recibidos de su padre por ser homosexual, mientras que la segunda es la adaptación del libro homónimo sobre la vida de Arturo Durazo, el muy polémico jefe de la Policía del Distrito Federal durante la presidencia de José López Portillo.²⁴ En la primera película participaron

²³ Un completo análisis de *Casos de Alarma!* y *Valle de Lágrimas!*, véase el capítulo de Saydí Núñez (“Pedagogía de la violencia, el crimen y la fatalidad. La fotonovela roja en los años setenta”) en este libro, p. 267-310.

²⁴ La película fue una adaptación del libro de José González González, *Lo negro del Negro Durazo*, México, Posada, 1983.



Figura 2. Foto de Benjamín Escamilla.
Fuente: cortesía de Verónica Luján

actores famosos como Luis Aguilar, Ana Luisa Peluffo, Carmen Salinas, Eric del Castillo y Ricardo de Loera, por mencionar a los más reconocidos. Posteriormente Escamilla produjo y dirigió las películas *La pareja perfecta* (1991), *De un blanco mortal* (1992), *Sucedió en Garibaldi* (1995) y la última fue *Guerrero* (2001), la vida apologética del polémico líder político guerrerense Félix Salgado Macedonio. Así, estamos frente a un personaje que produjo más de una docena de fotonovelas y cientos de millones de ejemplares que llegaron a ser distribuidos en Estados Unidos y Sudamérica, y cuya última etapa estuvo dedicada al cine. Este paso de las fotonovelas románticas, a la nota roja, al erotismo y finalmente a la pantalla grande nos habla de un empresario con la capacidad de adaptarse a los requerimientos del mercado. Esto se hizo evidente en una entrevista concedida por Escamilla al periódico *Imparcial*, donde le preguntaron qué lo había movido a comprarle al autor los derechos de la novela sobre Durazo para llevar la historia a la pantalla grande, a lo que respondió que había sido un asunto de estrategia empresarial, ya que era un producto que claramente sería muy bien



Figura 3. Fuente: *Novelas de Amor*, n. 378, 1967

vendido. No había una justificación ideológica o estética: era un asunto meramente económico. Tomamos esta afirmación para abordar también sus fotonovelas desde la lógica empresarial, ya que esta era una industria donde los productores entraban al mercado compitiendo en función de los gustos del amplio público.

¿Qué relevancia historiográfica tiene abordar la trayectoria de Escamilla por el mundo de las fotonovelas? Como ya mencionamos, estudios sobre dicho tópico nos han presentado un continente homogéneo signado por lo melodramático, morboso y repetitivo, sin tener en cuenta quiénes fueron los estrategas, qué intereses tuvieron y cómo diseñaron productos para posicionarse en el masivo mundo de las publicaciones periódicas. Pareciera que la historia de la cultura de masas carece de actores sociales: hay productos masivos y millones de consumidores, mientras que los sujetos que reflexionan, proponen y diseñan productos para el amplio público carecen de un lugar analítico. Por ello, hemos buscado a estos sujetos en las actas de la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, donde aparecen los

argumentos tanto de Escamilla como de otros productores de fotonovelas y cómics que defendían el derecho a publicar aquello que la Comisión consideraba que estaba “en contra de las buenas costumbres”. Esta instancia tenía la obligación de aprobar, por una parte, la “licitud de título” para una publicación periódica y posteriormente la “licitud de contenido”. Las actas revelan una gran cantidad de revistas que eran revisadas en cada una de las sesiones, y donde hubo una larga lista de publicaciones rechazadas o condicionadas. Después de que la Comisión emitía un dictamen, convocaba al editor responsable a que expusiera sus argumentos. En ellas encontramos varias veces a Benjamín Escamilla, pero también a Guillermo de la Parra, al mismo Hernández Llergo y a una gran cantidad de editores cuyas revistas no alcanzaron a imprimir más que un par de tirajes. Esta Comisión, si bien no tenía facultades penales, sí podía considerar ilícitas algunas revistas y emitía comunicaciones a voceadores, impresores, distribuidores y, además, solicitaba a la empresa Productora e Importadora de Papel, S. A. (PIPSA), que no le suministraran papel a las publicaciones prohibidas.²⁵ De manera que ésa fue una instancia con la que los editores tuvieron que negociar si querían tener papel y una posterior distribución. La revisión de las actas nos permite ver los argumentos que se esgrimieron particularmente en lo relacionado con el sexo y la justificación de sus contenidos que finalmente terminaron circulando libremente. Comencemos por el Reglamento que regía las decisiones de la Comisión.

El Reglamento fue emitido por Miguel Alemán en 1951 y señalaba que era obligación del Estado “proteger la cultura y la educación, evitando se susciten en los educandos sentimientos de odio, crueldad, superchería o superstición” (art. II). Era necesario controlar aquellas publicaciones que “ofenden el pudor, a la decencia y a las buenas costumbres, incitando sensualmente a la juventud y exponiéndola a los riesgos de una conducta incontinente o libertina” (art. III).²⁶ México había ratificado su compromiso con la convención que tuvo lugar en Ginebra en 1923, donde los estados se comprometían a “descubrir,

²⁵ Armando Zacarías, “El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación”, *Comunicación y Sociedad*, n. 25-26, septiembre 1995-abril 1996, p. 73-88, http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf.

²⁶ Si bien el primer Reglamento se emitió en 1947, éste fue reemplazado por uno nuevo en 1951. *Diario Oficial de la Federación*, 12 de junio de 1951, p. 4-6.

perseguir y castigar la impresión, la publicación, la circulación, el comercio y la publicidad de escritos, dibujos, grabados, pinturas, impresos, imágenes, anuncios, emblemas, fotografías, películas cinematográficas y otros objetos obscenos” (art. v). En el primer artículo se estipulaba que no podía circular todo lo que “estimule la excitación de malas pasiones o de la sensualidad”; además, se prohibía que se hablara con desdén del pueblo de México y que se usaran expresiones que ofendieran la corrección del lenguaje. Veamos ahora algunos encuentros entre editores y la Comisión.

El 7 de mayo de 1974 la Comisión convocó a Benjamín Escamilla en calidad de director responsable y a Mario Sojo, gerente general de Publicaciones Llergo, para hacerles saber lo siguiente sobre *Casos de Alarma!*:

el material que contiene adopta temas capaces de destruir la devoción al trabajo y a la consideración al esfuerzo que todo triunfo legítimo necesita, estimula la excitación de la sensualidad, ofende el pudor y las buenas costumbres, proporciona enseñanza de procedimientos usados para la ejecución de hechos punibles y utiliza textos en los que se emplean expresiones que ofenden la corrección del idioma.²⁷

El objetivo era “rendir en esta audiencia pruebas que estimen convenientes y alegar en favor de sus intereses”.²⁸ Los miembros de la Comisión sustentaron su postura en la revisión detallada de un conjunto de números donde encontraron varios ejemplos de por qué esta revista debería ser “ilícita”.

En respuesta, Escamilla afirmó que no procedía el dictamen por varias razones. En relación con los casos relatados, señaló que no había restricción alguna de publicar la comisión de delitos, porque de ser así estaría prohibida toda la nota roja. Si se trataba el tema de las drogas era debido a que “es una realidad dramática de nuestra juventud y en la cual ejemplificamos hasta donde puede llevar el grado de destrucción de la moral...”²⁹ Escamilla mencionó que en sus revistas siempre se

²⁷ Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas, acta número 128/7.05.74., p. 2.

²⁸ Comisión Calificadora..., acta número 128/7.05.74., p. 3.

²⁹ Comisión Calificadora..., acta número 128/7.05.74., p. 5.

sugería a los lectores que se dirigieran a oficinas estatales para la atención de drogadictos y en caso de tener alguna pregunta sobre conductas antisociales; esto se evidencia en las contraportadas de numerosos ejemplares donde se dice “Las drogas te chingan las neuronas”. Añadió que no estaba de acuerdo con que su revista ofendiera la corrección del idioma, ya que él sólo plasmaba en sus publicaciones la forma en que se expresaba tanto el pueblo como los funcionarios públicos. En relación con las imágenes acusadas de inmorales, Escamilla argumentó que no era posible ofender las buenas costumbres porque éstas no eran vulgares y “utilizamos siempre mujeres bonitas y artistas profesionales”.³⁰ Además, dijo que el Reglamento era obsoleto porque databa de 1946 y la versión de 1974 no hizo cambios sustanciales. Señaló que se buscaba tratar problemáticas cotidianas con la guía del doctor Héctor Capello García, jefe del Departamento de Psicología de la UNAM; muestra de ello es que en otros números se abordaron los problemas que generaban las supersticiones y otros que ensalzan la obra de instituciones públicas como el IMSS.³¹ Por ello, Escamilla aseveró que, de aplicarse el reglamento a pie juntillas, tendrían que prohibirse una gran cantidad de publicaciones que no llevaban a cabo una “labor social como hemos expuesto nosotros”. De manera que Escamilla argumentaba que su revista plasmaba la vida real, ilustraba sus portadas con “mujeres bonitas”, promovía los valores, resaltaba “la obra de las instituciones públicas” y hasta hacía una “labor social”. Ahora veamos los argumentos de aquellos que fueron cuestionados por el alto contenido sexual de sus revistas.

En esta tónica de argumentación llama la atención el encuentro entre la Comisión y el editor de la historieta *El Goleador Misterioso*, la cual “contiene escenas de adulterio” y su único objetivo era “estimular la excitación de las malas pasiones”. En su defensa, el encargado señaló la existencia de una gran cantidad de revistas con dicha tónica y afirmó que no consideró que estuviera mal; además, dijo que su revista era hecha por un grupo de dibujantes independientes que alimentaban a cinco familias, y en relación con los dibujos afirmó: “desconocemos hasta qué punto es lícito o no”. Ellos quisieron hacer una revista depor-

³⁰ Comisión Calificadora..., acta número 128/7.05.74., p. 6.

³¹ Comisión Calificadora..., acta número 128/7.05.74., p. 7.



tiva, “pero eso no se vende”. “Hicimos un sondeo de qué tipo de publicaciones se vendía más o menos bien, y como había varias publicaciones de tipo erótico, se nos ocurrió hacerla también de este tipo...”³² Así, el interés era meramente económico, teniendo presente que el auge de las fotonovelas se encargó de menguar los ingresos de los dibujantes de historietas. Además, afirmó que “peores cosas se ven en el cine” en relación con los desnudos y el uso del lenguaje. En esa misma tónica de mercado, el editor de *Albur de Amor* mencionó que:

en nuestro país existen 4 o 5 monopolios de la industria editorial de revistas ilustradas, que son realmente quienes acaparan el mercado, por lo que nosotros, los editores chicos, nos quedamos en un círculo muy reducido donde nos movemos; en consecuencia, hemos caído en lo que ellos no quieren caer, dejándonos una tajadita del pastel y es de lo que vivimos [...] o comemos o nos apegamos a los lineamientos de la Comisión.³³

Para estos editores, la sexualidad era un tema rentable, pero que estaba en manos de un monopolio muy reducido.

Respecto de los argumentos propiamente sexuales, la Comisión le dijo al editor de la revista *Él* que esta publicación llevaba a los púberes a abusar de la masturbación, “lo que probablemente podría ocasionar serios trastornos físicos y mentales”. Además, le cuestionaban que se hiciera apología al lesbianismo, “pues es bien sabido que la sociedad no acepta las relaciones homosexuales, por tratarse de actos que contrarían las buenas costumbres”. Según la Comisión, un artículo decía que una lesbiana podía ser responsable y buena madre, más que cualquier heterosexual, “desvirtuando así la venerada imagen que de la madre tiene el pueblo mexicano”. El representante de la revista señaló su desacuerdo y no entró en detalle.³⁴ Por su parte, cuando se cuestionó el contenido de la revista *Macho Tips*, el editor señaló que no había una ley que prohibiera la homosexualidad y que su objetivo había sido luchar contra el sida e informar. Argumentó que en ningún momento se trató de prácticas licenciosas entendidas como aquellas hechas en la vía pública o en lugares indebidos. Por el contrario, es una revista cultural

³² Comisión Calificadora..., acta número 193B/22.07.75., p. 1

³³ Comisión Calificadora..., acta de la sesión 71, 14 de diciembre de 1984, p. 11-13.

³⁴ Comisión Calificadora..., acta número 107/7.8.73, p. 1-2.

y educativa que busca ayudar a quienes tienen problemas con el alcohol o las drogas por la marginación en que viven.³⁵

Finalmente, para hacernos una idea de la lógica con la cual funcionaba esta Comisión es necesario agregar que en 1982 se prohibió el libro *Máquina de follar* de Charles Bukowski. Después de una revisión encontraron un conjunto de frases obscenas como “Pero tenía la polla afuera: grande, roja, fea, como si hubiese salido por sí sola como una apetosa locura y no tuviese ningún sitio a donde ir”. Además, “De igual forma provoca desprecio para el pueblo mexicano, al describir en la trama personajes que él dice son mexicanos, a los que señala como gente con numerables defectos”. Este libro tenía que considerarse ilícito, “dada la peligrosidad del material descrito”. El problema era que no se conocía el domicilio del infractor. Por ello, se comunicaba a correos, Secretaría de Comunicaciones y Transportes, para que fuera retirada de la circulación postal.³⁶

Escamilla fue a varias reuniones convocadas por la Comisión y, como el conocedor que era de la dinámica burocrática, se limitó a señalar que sus argumentos estaban en el correspondiente expediente, el cual desafortunadamente no se conserva. Lo que sí podemos afirmar es que la aplicación del Reglamento invitaba a los editores a fomentar los valores; sin embargo, como veremos ahora, el ingrediente que encontraron para satisfacer los requerimientos de la Comisión fue incorporar el melodrama ya que éste permitía que los semidesnudos fuesen publicados gracias a la compañía de los mensajes moralistas.

Casos Reales! y *el erotismo femenino*

Escamilla inició como redactor en las revistas *Impacto* y *Alarma!* del periódico *Novedades*. Pero dicho trabajo duró poco, ya que un año después, en 1966, incursionó en el mundo de las publicaciones románticas como escritor de artículos sobre belleza femenina. De manera particular, se dedicó a dar consejos sobre los peinados de moda, cuáles hacer

³⁵ Comisión Calificadora..., acta de la sesión 71, 14 de diciembre de 1984, p. 7.

³⁶ Comisión Calificadora..., acta número 1/432"82"/2834 del 23 de marzo de 1982.



de acuerdo con la ocasión y las características físicas de cada mujer, y con qué ropa y joyería acompañarlos. Además, su esposa Verónica hacía las veces de modelo. En la revista *Novelas de Amor* Escamilla escribió “En la vida moderna la mujer se destaca más y más, estudia, trabaja, atiende su hogar, pero siempre debe estar bien presentada”; y paso seguido explica la forma de combinar dos pelucas, como la posibilidad de ser siempre elegante sin invertir mucho tiempo (véase la figura 4).³⁷

Esta revista, además de traer numerosos consejos de belleza, contenía sencillos test de personalidad o para saber el grado de fidelidad del esposo, horóscopo, artículos de farándula donde entrevistaban a famosos y las fotonovelas de rigor. De la producción se encargaba su hermano Alberto Escamilla, quien fue su fotógrafo a lo largo de varias décadas; además, fueron numerosos los ejemplares en los que aparecían las hijas de Benjamín, Karina y Fedra, como actrices, desde que eran bebés hasta la infancia, hecho que evidenciaba una participación familiar en la producción.

Después de las fotonovelas románticas, Escamilla hizo una serie de publicaciones que debemos comprender como una transición entre el romanticismo y el erotismo de *Casos Reales!*, ya que, si bien las historias eran totalmente melodramáticas, las modelos comenzaban a posar con ropa muy diminuta: faldas cortas y/o escotes prolongados, como se observa en la lámina 3. Esta fue la característica visual de *Casos de Hospital* y *Traumáticas Psicológicas*.

Podemos suponer que estas fotonovelas obedecieron a una etapa de Benjamín Escamilla en la cual estuvo cerca de la psicología, ya que sus historias estaban estructuradas en función de “traumas” que impedían que las mujeres tuvieran una plena sexualidad. Esa narrativa apelaba a la retórica decimonónica en la cual la medicina consideraba que la histeria emergía en cuerpos de mujeres insatisfechas sexualmente. Así, el hombre aparecía como poseedor de un pene terapéutico que eliminaba cualquier rastro de locura. Un ejemplo de ello es el caso de Carmen. Ella era una joven “decente” y “madura” que fue obligada por sus padres a casarse “con un solterón que rayaba en los cincuenta”.³⁸ Un día llegó a su casa Carlos, el sobrino del esposo, dos años menor

³⁷ *Novelas de Amor*, n. 336, p. 44.

³⁸ “La sonámbula”, *Traumáticas Psicológicas*, año 1, n. 99, 1979.

éinese de acuerdo con su tipo de Belleza



PEINADO COMBINADO

Ya lo indicamos, es la combinación de las dos líneas de moda, la Espuma y la Mariposa, para el prendido se utiliza tubo del número tres, en la parte posterior y tubo del número cuatro o cinco para el fleco. Deben utilizarse fijadoras o *pés* para el prendido, ya que es esto lo que nos da el volumen.

46

Lo prometido siempre se cumple, Humberto Verónica nos ofrecen ahora la combinación: líneas MARIPOSA Y LA ESPUMA, en un hermoso y original peinado, así como la línea MARIPOSA para cabello largo.



El primero es el peinado Mariposa, en el frente y el Espuma en la parte posterior, como ya vimos en el número anterior; el peinado Espuma consiste en un esponjado natural a base de pillar rizo por rizo, y con un fuerte fijador en la base; y el Mariposa, en imitar el ala de un insecto en un flequillo muy estilizado. En el segundo peinado, Mariposa largo, se confunde con la línea Gatito, pero no es ya que la línea Gatito lleva *crepé* y este peinado, además de que el fleco es completamente doblado sobre un lado y cargado hacia la derecha (izquierda en el grabado).

También señalaremos que los escotes así como los vestidos sencillos y adornados con encajes dados; cabe señalar que los encajes mexicanos son los de mejor calidad en el mundo de la Costura, el mismo Christian Dior importa entre encaje. En cuanto a los colores y tonos de maquillaje y vestidos, éstos no han variado en su tienda para maquillaje la línea *Honey* es decir miel, y para los vestidos, el azul y el pastel.

Al cepillar rizo por rizo, hay que cuidar la historia del cabello, las partes laterales van a las mejillas y cubriendo en su totalidad las orejas, las ondas deben llegar hasta el principio de los ojos. El cuernito se va peinando y endureciendo con *crepé* debe de aparentar el ala de una mariposa.

Figura 4. Fuente: *Novelas de Amor*, n. 260, 1965



que ella, quien no trabajaba ni estudiaba. Ella vivía muy enojada por la vagancia e inutilidad del joven, y él le decía repetidas veces que no se comportara como “una vieja”, que más bien “disfrute la vida”. Según el anónimo narrador, “el odio esconde una atracción inconfesable”. El rechazo de Carmen por Carlos es tal que se convierte en “una histeria incontrolable que ni ella misma podía detener”. Según la erudición del narrador “la psiquiatría ha reafirmado la teoría de que el odio es la muralla del amor”; en consecuencia, el deseo de Carmen por el sobrino del esposo se mimetiza en odio. Ese deseo reprimido la hizo caminar en estado de sonambulismo hacia la cama de Carlos, pues “le urgía la entrega”. Después de varias noches de pasión, el esposo de Carmen descubre tales encuentros: le propina una bofetada que la despierta del sonambulismo; ella enloquece y comienza a hablar incoherencias. Cuando la llevan al manicomio, el psiquiatra le aconseja al esposo que le conceda el divorcio porque ella no quiere estar con él; al mismo tiempo le recomienda a Carlos “que le dé amor” ya que ella necesita el vigor de la juventud para recobrar la cordura. La represión de la sexualidad y los impulsos de juventud para satisfacer la normatividad familiar fueron las causas de que Carmen buscara satisfacción sexual en estado de sonambulismo, síntoma de locura en el cine y la literatura. De manera que *Traumas Psicológicos* fue un breve experimento de Escamilla por incorporar la enfermedad mental en el terreno del melodrama, sólo que la presencia de cuerpos semidesnudos iba marcando el rumbo hacia un nuevo género explícitamente erótico.

Casos Reales! fue un giro radical frente a sus trabajos anteriores. Hemos tomado una muestra de 25 ejemplares que nos permiten proponer un conjunto de constantes que se repiten en varios capítulos. La primera característica de esta fotonovela es que el placer sexual experimentado por las mujeres se aleja de las representaciones melodramáticas signadas por la oposición binaria entre mujeres buenas cuya realización es el matrimonio y la maternidad, mientras que las villanas son altamente erotizadas y seductoras; lo que Cornelia Butler Flora sintetizó como la oposición entre Cenicienta y Mata Hari.³⁹ Si bien *Casos Reales!* conserva un esquema melodramático, las protagonistas son mujeres que muchas veces seducen a los hombres en aras de tener

³⁹ Cornelia Butler Flora, “Women in Latin American Fotonovelas...”

sexo sin matrimonio como horizonte de posibilidades. De hecho, los dos momentos importantes en la trama son el o los encuentros sexuales, y el desenlace trágico que suele ser un asesinato o alguien en prisión. Lo que resulta interesante es que, a diferencia de los melodramas convencionales, por una parte, las protagonistas son personas “buenas” y al mismo tiempo tienen deseos sexuales que no reprimen, y por otra, el final trágico con tintes pedagógicos no aparece necesariamente como castigo por la sexualidad descontrolada. Veamos varios ejemplos de ello. Rebeca aparece a lo largo de la historia teniendo sexo una y otra vez con Genaro, el chofer de Ramón, el esposo, quien tiene cáncer terminal, agoniza en una cama y fallece en la última página (véase la figura 5). “Eres mi reina, soy tu vasallo”, le decía el chofer mientras ella le pedía que no pensara y que mejor actuara.⁴⁰ Ella acompañó al esposo al hospital durante su dolor y sufrimiento, pero cuando estaba en casa, iba al cuarto del chofer, lloraba con él y tenía sexo. De las 32 páginas, 16 son escenas eróticas y las otras son la tragedia. En este caso no hay buenos ni malos, ella disfruta la sexualidad con el chofer mientras llora la enfermedad del esposo.

En relación con la representación de las figuras masculinas, esta historia tiene dos variables: el esposo enfermo o el chofer usado como objeto sexual. El relato nos recuerda lo que se dijo en la Comisión: “se muestra el adulterio como algo común y corriente”.

Otro ejemplo es la historia de Delia, exitosa ejecutiva de una empresa comercial. La narración inicia cuando muere el patrón para quien ella trabajaba. En sus reflexiones sobre su situación laboral pensaba: “todavía existe la discriminación hacia las mujeres y sus capacidades, lo cual es un error. La inteligencia, la audacia, la responsabilidad no tienen sexo”.⁴¹ Cuando conoció al nuevo jefe inició el coqueteo y ella le explicó que “a los hombres no les gustan las mujeres independientes”, razón por la que se mantenía en soltería, ya que no había las mismas oportunidades laborales para las mujeres. Era notable su desempeño laboral y ella afirmaba: “Tengo que ser responsable, siendo mujer no debo equivocarme”. En cierta ocasión el jefe la llevó a la casa en su auto, ella lo invitó a pasar y a tomar una copa: “En cuanto tras-

⁴⁰ *Casos Reales!*, n. 715, p. 15.

⁴¹ *Casos Reales!*, n. 536, p. 2.



Figura 5. Fuente: *Casos Reales!*, n. 696, p. 25

pasaron la puerta, se echó en los brazos masculinos apasionadamente...” “No perdieron el tiempo. Ella lo guió a su habitación”. En adelante sigue un encuentro sexual de cuatro páginas donde el deseo de ella está por doquier. El matrimonio llegó por petición de él. Posteriormente Delia viajó a tratar un cliente en Guadalajara, donde conoció a Macario en un restaurante, quien le invitó unos tequilas y ella aceptó: “Quién sabe que tenía ese tequilita. Cada vez te veo más guapo”, y pensó: “Los hombres tienen aventuras. Yo soy una ejecutiva. Tengo los mismos derechos”, y acto seguido fueron a la cama, lo cual es narrado en cuatro páginas: “Se dejaron arrastrar por el placer, como animales, sólo el sexo los consumía”. Volvió a la capital con el esposo y días después se encontró con Macario y aceptó casarse con él. En un día fatídico ella tuvo un accidente en el auto y ambos hombres llegaron al hospital y descubrieron el engaño. Ella terminó en prisión por el delito de bigamia. Y al final la historia concluye con una moraleja: “La fidelidad es respeto a la pareja”. De manera que no es el pecado ni el deseo sexual lo que generó un trágico final, sino que fue el crimen cometido. Sin embargo, se le sugiere al lector que cuando una mujer accede al mundo laboral, y con ello aumentan sus ingresos, tiene lugar una “masculinización”, ya que el dinero la autoriza a ejercer su sexualidad libremente.

Otro caso que evidencia una relación entre dinero y sexualidad es el de Emma, quien un día salió al mercado y dos hombres le coquetearon. El primero le dijo: “¿Qué nalgotras ocasiones no nos habíamos visto señor?”, a lo cual ella respondió con enojo, mientras que el segundo hombre le dijo: “Señora de mi vida, qué guapa es usted de verdad de Dios”.⁴² Según el narrador anónimo, ella se sintió halagada porque un hombre “con posibilidades” se le acercara. Ella era una mujer casada pero no pudo resistirse a la elegante seducción del hombre aparentemente acaudalado. Al final de la conversación, él le dijo que la belleza que tenía le permitiría ganar dinero. Por su parte, el esposo atravesaba una difícil situación económica, y ella fantaseaba con tener dinero, razón por la que accedió a tener sexo con Juan. Mientras lo hacían, ella pensaba: “soy sucia y mala, pero me gusta, me siento ardiente...”. Después de dos prolongados encuentros, Emma se encuentra con una amiga que está en problemas económicos y la invita a que tenga sexo

⁴² *Casos Reales!*, n. 581, 1995.



con Juan, y mientras están en la cama, ella le confiesa: “¡Sí, sí, me gusta el sexo y el dinero!”. Después de que Juan tiene sexo con las dos mujeres al mismo tiempo, les propone que lo hagan con un amigo por dinero, a lo cual ellas acceden felices. Lo hacen varias veces hasta que aparece un hombre que las conoce y trata de extorsionarlas. Ellas lo mandan matar, pero el chantajista sobrevive, las acusa ante la policía y ellas van a la cárcel. La moraleja es que estuvo mal “el amor al dinero”, mas no el placer que les generó tener sexo con hombres diferentes a sus esposos. Así, en estas dos historias encontramos un vínculo entre ambición económica y deseo sexual; cuando los esposos pasaban por una crisis laboral, ellas osaron usurpar el lugar masculino de proveedores y allí el deseo sexual explotó. De manera que la idea de fondo es que hay un vínculo entre acceso al dinero y la satisfacción sexual, lo cual implica una masculinización de la sexualidad femenina.

Un tercer ejemplo tiene que ver con drogas, alcohol y sexo. Es la historia de Dalia, quien disfrutaba de salir a bailar en las noches. Se fugaba por la ventana para que la madre no la viera y la hermana menor era la cómplice.⁴³ Fue con dos amigos a un departamento donde consumieron drogas y alcohol. Al final de la noche los dos la violaron. A la mañana siguiente, ella se fue a su casa y los abusadores notaron que Dalia se había llevado la droga. Ella era una desempleada: “le sucedía lo que a una gran mayoría de impreparados”. Cuando llegó a casa tomó una ducha y recordó la “asquerosa” noche anterior. Decidió ir a buscar a los amigos de la noche anterior porque “drogarse sola no tenía sentido”: “¡Gandallas, soy Dalia. Ábrame!” Le enseñaron a fumar marihuana. Después ella les dijo: “anoche no sentí nada, ahora sí quiero disfrutar y gozar”, “Pórtense como hombrecitos, háganme de todo” y a continuación aparecen cinco páginas de actividad sexual. Volvió a casa y la madre la golpeó por viciosa: “Mañana te llevaré al Centro de Integración Juvenil”. La hermana, queriendo vivir lo mismo que Dalia, buscó a los amigos de ella, quienes la invitaron al departamento, le ofrecieron droga y al tratar de violarla la ahorcaron. En la última escena Delia se va de la casa y la frase aleccionadora es: “La ociosidad es la madre de todos los vicios”. Esta historia nuevamente se mueve entre la ambigüedad ya que, por una parte, todo concluye

⁴³ *Casos Reales!*, n. 624, 1996.

con el trágico desenlace signado por la muerte de una víctima inocente; mientras que, por otra, emerge la fantasía sexual masculina plasmada en una mujer deseante al extremo punto de no sentirse agraviada por una violación sexual.

La estructura narrativa de la fotonovela podemos sintetizarla de la siguiente manera. La protagonista suele ser una mujer alejada del estereotipo de la mujer mala o buena, ya que comete errores que la llevan a que el final sea trágico. Se establece una relación erótica con un hombre que puede ser bueno o malo. Después interviene un tercero, que puede ser el padre de la protagonista, la madre o alguno de los hermanos. Después de una agresión o una acción mala, se desencadena la tragedia. Es la historia de la mujer que se casa con un hombre que se convierte en golpeador e irresponsable y el padre lo mata en una riña en defensa de ella. El otro lado es el caso de una mujer que se enamora del chofer del padre y se casa a escondidas y el padre de ella lo manda matar y ella se convierte en madre soltera. Así, son historias donde la figura masculina está muy lejos de estar asociada con la fortaleza y la virilidad propia de los galanes seductores cercanos al modelo de “príncipe azul”. Una muestra de ello es la historia de Lilia, quien tiene una fluida vida sexual con el esposo, hasta el día en que ella decide salir a trabajar debido a que él quedó desempleado. Ella le dice que es profesionalista y puede tener suerte. El esposo se hace cargo de los deberes domésticos y comienza a desesperarse: “Con el triunfo de su esposa, el hombre se sentía humillado y frustrado”. Ella se sentía llena de energía “y sentía que se merecía todo, así que exigió tener relaciones sexuales con su marido”. Un día el esposo vio que ella llegaba a casa en compañía del jefe, los celos explotaron y en su cabeza se desencadenaron mil fantasías al punto de matarla en un arranque de locura.⁴⁴

Por otra parte, llama la atención la representación de la madre, ya que sólo encontramos una historia con este personaje. Es un episodio dedicado a María, quien tiene sexo con el novio y son descubiertos por la madre, quien se enfurece y los violenta. Además contrata a un matón para que acabe con Fernando, mientras ellos seguían teniendo sexo en ocho páginas. Después la lleva con una mujer para que le practique un

⁴⁴ *Casos Reales!*, n. 538, 1996.

aborto. Al final, María descubre que la madre estuvo detrás del crimen, la denuncia y termina en la cárcel.⁴⁵

Siguiendo esta lógica de figuras transgresoras, tenemos una historia donde el tema central es un contagio de sida.⁴⁶ Una pareja tiene sexo a lo largo de las primeras seis páginas. Pero poco tiempo después descubre que Margarita, la novia, tiene fama de promiscua y “fácil” en la vecindad. Rogelio le dice a los padres que ha decidido casarse, pero los padres le dicen que es muy joven y debería buscar estabilidad laboral primero (véase la figura 6).

Pero cuando saben quién es la elegida, el padre entra en cólera frente a “esa casquivana”, razón por la que Rogelio se va de la casa a vivir con Margarita para seguir teniendo sexo. Ella reconocía que tenía un “prestigio por los suelos en la vecindad”, aunado a ello experimentaba dolores y desvanecimientos. Ella admitía que no había sido una mujer “ejemplar”, pero él le dijo que el pasado no importaba. Quedó embarazada y les comunicaron que tenían sida. Ambos lloraban, pero aun así tuvieron sexo de seis páginas... “se amaban, con ese amor que ni la misma muerte puede destruir”. Él muere y la frase de cierre es “¡Hacerlo sin condón te puede llevar al panteón!” Margarita no aparece como una mujer mala, sino como una víctima, no de promiscuidad, sino de la ignorancia que se evidencia en no haberse protegido. Tenemos presente que la primera película hecha por Escamilla, *Casos de Alarma!*, trataba justamente sobre el contagio de sida en una lógica melodramática. Un joven homosexual de clase media sufre por los maltratos del padre y huye a un pueblo, donde una joven mujer se enamora de él y tienen sexo. Posteriormente el hijo del cacique del pueblo, quien reúne todas las características del macho golpeador, viola a la joven que ha sido contagiada y, como resultado, también contrae la enfermedad. Al igual que en la fotonovela, el problema no es la homosexualidad o la promiscuidad, más bien, la falta de un condón y el abuso sexual. En este número de *Casos Reales!*, el hombre aparece como víctima que perdona a su novia por contagiarlo y fallece cual mártir que en su lecho de muerte dice seguir amando a Margarita, muestra clara del trágico desenlace del melodrama.

⁴⁵ *Casos Reales!*, n. 707, 1996.

⁴⁶ *Casos Reales!*, n. 711, 1996.



Figura 6. Fuente: *Casos Reales!*, n. 711, p. 27



Finalmente

Casos Reales! fue una de las últimas fotonovelas que tuvieron éxito durante el ocaso de este tipo de publicaciones periódicas. Para la década de 1990 la producción y la cantidad de títulos decayeron notablemente, pero Benjamín Escamilla tuvo la capacidad de ofrecer un producto atractivo para el público que se mantenía fiel a este tipo de lecturas. Sin embargo, al mismo tiempo era obligatorio apearse a los lineamientos de la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas para evitar la censura y mantenerse en circulación. Como mencionamos en un principio, el problema planteado a Escamilla no fue la presencia de cuerpos semidesnudos en su revista, sino presentar el adulterio como algo “común y corriente”; es decir, había una ausencia de componentes morales en las historias donde tenían lugar relaciones sexuales fuera del matrimonio. Para resolver el problema, la clave estuvo en mantener el melodrama como una estructura narrativa con claros matices pedagógicos, ya que al final siempre emerge una moraleja para el lector. Así, el melodrama se encargaba de satisfacer los requerimientos estatales.

El análisis del contenido de esta revista lo hemos hecho siguiendo los lineamientos de trabajos anteriores que han reflexionado, principalmente, sobre la representación de los roles de género y su relación con la sexualidad y las relaciones de pareja. Lo novedoso de esta revista reside en las formas que asumen lo femenino y lo masculino, en contraposición a los modelos que habían imperado desde décadas atrás bajo una lógica conservadora. En esta publicación emerge el placer sexual femenino como elemento erotizante para el potencial lector masculino, mujeres que ejercen libremente su sexualidad, aunque al final la historia concluya en una tragedia en consonancia con la lógica propia del muy pedagógico melodrama. Por su parte, los hombres son generalmente figuras débiles, objetos sexuales de las mujeres, y en su mayoría aparecen como alcohólicos, golpeadores y perversos. Muy lejos de los hombres que aparecían en el muy popular *Libro Vaquero*, donde los protagonistas sintetizaban las virtudes masculinas idealizadas: fuerza, valentía, arrojo y el amor suficiente para rescatar a las mujeres de situaciones peligrosas. Esa heroización de la figura masculina no aparece en *Casos Reales!*

Esta revista fue de los últimos éxitos editoriales durante el ocaso de las fotonovelas. En adelante, la televisión y los videocasetes se convirtieron en los productos más consumidos en la cultura de masas. La primera se hizo cargo del melodrama romántico y los segundos de la pornografía, lo cual implicó una separación de dos mundos que se mantuvieron unidos en las fotonovelas.

FUENTES CONSULTADAS

Casos Reales!, 536, 538, 581, 624, 696, 707, 711, 715.

Bibliografía

- AMAYA VELASCO, Hermann Omar, “Pornografía y erotismo. Reflexiones filosóficas sobre el sujeto de deseo en la era digital”, *Paakat: Revista de Tecnología y Sociedad*, año 4, n. 7, septiembre 2014-febrero 2015, s/n, <http://www.udgvirtual.udg.mx/paakat/index.php/paakat/article/view/223>.
- ARCAN, Bernard, *El jaguar y el oso hormiguero. Antropología de la pornografía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1993.
- BARBA, Andrés, y Javier Montes, *La ceremonia del porno*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- BROOKS, Peter, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*, New Haven, Yale University Press, 1976.
- CHAUVELOT, Diane, *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*, Madrid, Alianza, 2001, 212 p.
- DORFMAN, Ariel, y Armand Mattelart, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972.
- ECO, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Lumen, 1984.
- FLORA, Cornelia Butler, y Jan L. Flora, “The Fotonovela as a Tool for Class and Cultural Domination”, *Latin American Perspectives*, v. 5, n. 1, 1978, p. 134-150, <https://www.jstor.org/stable/2633343>.
- , “Fotonovelas: Message Creation and Reception”, *Journal of Popular Culture*, v. 14, n. 3, 1980, p. 524-534, https://doi.org/10.1111/j.0022-3840.1980.1403_524.x.



- _____, “Roasting Donald Duck: Alternative Comics and Photonovels in Latin America”, *Journal of Popular Culture*, v. 18, n. 1, 1984, p. 163-183, https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.0022-3840.1984.1801_163.x.
- _____, “Women in Latin American *Fotonovelas*: From Cinderella to Mata Hari”, *Women’s Studies International*, v. 3, 1980, p. 95-104, <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0148068580927001>.
- FRANK, Marcie, “At the Intersections of Mode, Genre, and Media: A Dossier of Essays on Melodrama”, *Criticism*, 2013, v. 55, n. 4, p. 535-545, <https://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.55.4.0535>.
- GORBACH, Frida, “Los caprichos de la historia: cuadros para una identidad”, *Historia y Grafía*, n. 31, 2008, p. 77-101, <http://www.redalyc.org/pdf/589/58922941004.pdf> (consulta: 16 de agosto de 2017).
- GONZÁLEZ, José, *Lo negro del Negro Durazo*, México, Posada, 1983.
- HEINS, Laura, *Nazi Film Melodrama*, Illinois, University of Illinois Press, 2013.
- HERLINGHAUS, Hermann (ed.), *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Santiago, Cuarto Propio, 2002.
- HERNER, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Nueva Imagen, 1979.
- LISSARDI, Ercole, *La pasión erótica. Del sátiro griego a la pornografía en internet*, Buenos Aires, Paidós, 2013.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*, Barcelona, Anthropos, 2010.
- _____, *Televisión y melodrama. Géneros y lecturas de la televisión en Colombia*, Bogotá, Tercer Mundo, 1992.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús, y Germán Rey, *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa, 1999.
- MATTELART, Armand, Mabel Piccini y Michèle Mattelart (coords.), *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal*, Santiago de Chile, Cuadernos de la Realidad Nacional, 1970.
- MATTELART, Michèle, “El nivel mítico de la prensa pseudo-amorosa”, en Armand Mattelart, Mabel Piccini y Michèle Mattelart (coords.), *Los medios de comunicación de masas. La ideología de la prensa liberal*, Santiago de Chile, Cuadernos de la Realidad Nacional, 1970, p. 221-281.

- PAASONEN, Susanna, y Laura Saarenmaa, “The Golden Age of Porn: Nostalgia and History in Cinema”, en Susanna Paasonen, Laura Saarenmaa y Kaarina Nikunen (eds.), *Pornification: Sex and Sexuality in Media Culture*, Oxford, Berg, 2007, p. 23-32, <https://susannapaasonen.files.wordpress.com/2014/04/01pornification23-32.pdf>.
- PARLATO, Ronal, Margaret Burns Parlato y Boonie Cain, *Fotonovelas and Comic Books. The Use of Popular Graphic Media in Development*, Washington, Agency for International Development, 1980.
- RÍOS MOLINA, Andrés, “Relatos pedagógicos, melodramáticos y eróticos: la locura en fotonovelas y cómics, 1963-1979”, en Andrés Ríos Molina (coord.), *La psiquiatría más allá de sus fronteras. Instituciones y representaciones en el México contemporáneo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017, p. 257-308, http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/psiquiatria/688_04_05_Fotonovelas.pdf.
- , “‘La Loca’ and ‘Manicomio’. Representations of Women Insanity During the Golden Age of Mexican Films”, *Journal of International Women’s Studies*, v. 7, n. 4, 2006, p. 209-221, <https://vc.bridgew.edu/jiws/vol7/iss4/15/>.
- RUBENSTEIN, Anne, *Del Pepín a Los Agachados. Cómics y censura en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- SARLO, Beatriz, *El imperio de los sentimientos. Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1985.
- SINGER, Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and Its Contexts*, Nueva York, Columbia University Press, 2001.
- SZASZ, Ivonne, “Primeros acercamientos al estudio de las dimensiones sociales y culturales de la sexualidad en México”, en Ivonne Szasz y Susana Lerner (comps.), *Sexualidades en México. Algunas aproximaciones desde la perspectiva de las ciencias sociales*, México, El Colegio de México, 1995, p. 11-34.
- TSAOUSI, Christiana, *Consuming Underwear. Fashioning Female Identity*, tesis para obtener el doctorado en Filosofía, University of Leicester, 2011.
- ZACARÍAS, Armando, “El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación”, *Comunicación y Sociedad*, n. 25-26, 1996, p. 73-88, http://www.publicaciones.cucsh.udg.mx/ppperiod/comsoc/pdf/25-26_1996/73-88.pdf.



Lámina 1. Portada. Fuente: *Casos Reales!*, n. 715, 1992



Lámina 2. Portada. Fuente: *Foto Capulina*, n. 28, 1976



Casos de HOSPITAL

No. 29

DRAMAS DE LA VIDA REAL

EDICIÓN INTERNACIONAL

BELICE	0.40	Dólares
BOLIVIA	10.00	Pesos
COSTA RICA	4.25	Colones
DOMINICANA	0.50	Pesos
ECUADOR	13.00	Suizas
EL SALVADOR	1.25	Colón
ESTADOS UNIDOS	0.50	Dólares
GUATEMALA	0.50	Quetzales
HONDURAS	0.50	Lempiras
MEXICO	1.00	Pesos
Nicaragua	0.50	Caracotas
PANAMA	0.50	Balboas
PARAGUAY	0.50	Guaraníes
PUERTO RICO	0.50	Dólares

Una MAGDALENA



Dramatizada por
la bella actriz

OLIVIA PAZOS

El galán de T.V.

OSCAR ULLOA

La actriz

ROXANA CONTELL

y la linda actriz infantil

KARINA AMELIA

Lámina 3. Fuente: *Casos de Hospital*, n. 29, sin año