



Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetin
“Introducción”
p. 11-34

Melodramas de papel
Historias de la fotonovela en México

Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetina
(coordinación)

México
Universidad Nacional Autónoma de México
Instituto de Investigaciones Históricas
(Historia Moderna y Contemporánea 75)

Primera edición impresa: 2021

Primera edición electrónica en PDF con ISBN: 2022

ISBN de PDF: [en trámite]

<https://ru.historicas.unam.mx>



Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

©2022: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas.
Algunos derechos reservados. Consulte los términos de uso en:

<https://ru.historicas.unam.mx/page/terminosuso>

Se autoriza la consulta, descarga y reproducción con fines académicos y no comerciales o de lucro, siempre y cuando se cite la fuente completa y su dirección electrónica. Para usos con otros fines se requiere autorización expresa de la institución.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



REPOSITORIO
INSTITUCIONAL
HISTÓRICAS
UNAM

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*, publicado 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.