

# Históricas Digital



INSTITUTO  
DE INVESTIGACIONES  
HISTÓRICAS

José Antonio Maya González

“Espacio, conflicto y melodrama en la fotonovela *Dramas de mi barrio*, 1977-1979”

p. 221-266

*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](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



## 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.<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> 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.

<sup>1</sup> “El ausente”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 36, 1977, p. 33.

<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> ¿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.<sup>6</sup> 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”.<sup>7</sup> 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

<sup>5</sup> Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana de la década de los setentas”, [http://www.ses.unam.mx/docencia/2012II/Monsivais\\_NotasSobreLaCultura.pdf](http://www.ses.unam.mx/docencia/2012II/Monsivais_NotasSobreLaCultura.pdf) (consulta: 20 de abril de 2019).

<sup>6</sup> Fernando Curiel, *Fotonovela rosa, fotonovela roja*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1978, p. 10, 77.

<sup>7</sup> 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.<sup>8</sup> 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”.<sup>9</sup> 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

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup>

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.<sup>11</sup> *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

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> La dirección estuvo a cargo de Eugenio del Callejo Domínguez, personaje

<sup>12</sup> *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*.<sup>13</sup> 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.<sup>14</sup> 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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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

<sup>13</sup> *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).

<sup>14</sup> Véase el trabajo de Rebeca Monroy, “La entraña visual de la fotonovela”, incluido en este libro, p. 347-400.

<sup>15</sup> 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.

<sup>16</sup> Comisión Nacional de los Salarios Mínimos, [http://www.conasami.gob.mx/pdf/salario\\_minimo/sal\\_min\\_gral\\_prom.pdf](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.<sup>17</sup> 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.

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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

<sup>18</sup> Rubenstein, *Del Pepín a Los Agachados...*, p. 17.

<sup>19</sup> 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.**

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.

**CNP**  
La Publicidad al Servicio de México

“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.<sup>20</sup> 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”.<sup>21</sup> Diversas fuentes musicales han insistido en su aspecto casi fantástico; basta con recordar un clási-

<sup>20</sup> 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.

<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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”.<sup>23</sup> 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

<sup>22</sup> 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”.

<sup>23</sup> 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”.<sup>24</sup> 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.<sup>25</sup> 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.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> “El soplón”, *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 10, 24 de junio de 1977, p. 1.

<sup>25</sup> 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](https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/18281/S5900499_en.pdf?sequence=2&isAllowed=y) (consulta: 24 de septiembre de 2019).

<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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.

<sup>27</sup> 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>.

<sup>28</sup> 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.<sup>29</sup> 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.<sup>30</sup> 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*.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup> 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

<sup>29</sup> Rubén Galindo, *Lágrimas de mi barrio*, México, Estudios América Filmadora Chapultepec, 1973.

<sup>30</sup> Chava Flores, *Relatos de mi barrio*, México, Ageleste, 1994, p. 75.

<sup>31</sup> 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.

<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> 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”.<sup>34</sup> 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.

<sup>33</sup> 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.

<sup>34</sup> “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.<sup>35</sup> 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.<sup>36</sup> Sin embargo, ya desde los años cuarenta periodistas como Alfonso Lapena y Alfredo Reyna escribieron un extenso reportaje novelado sobre Tepito, titulado “El

<sup>35</sup> 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.

<sup>36</sup> 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).



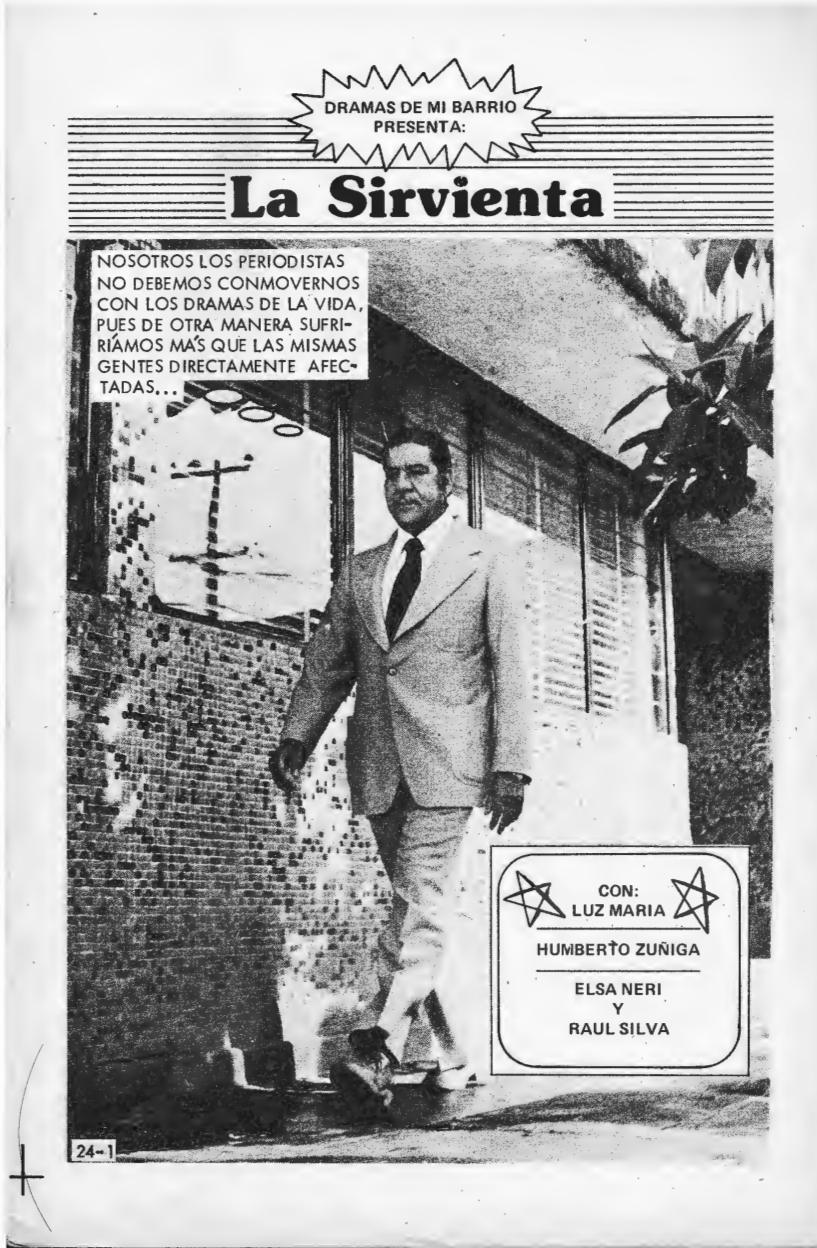


Figura 8. Fuente: “La sirvienta”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 24, 30 de septiembre de 1977, p. 1

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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup>

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?

<sup>37</sup> Agradezco a los dictaminadores la observación y la sugerencia.

<sup>38</sup> “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...<sup>39</sup>

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”.<sup>40</sup> 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”.<sup>41</sup>

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”.<sup>42</sup> 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-

<sup>39</sup> “Historia de un teporocho”, *Dramas de Mi Barrio*, año II, n. 92, 19 de enero de 1979, p. 3-4.

<sup>40</sup> “El ausente”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 33, sin fecha.

<sup>41</sup> “El soplón”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 10, 24 de junio de 1977, p. 2.

<sup>42</sup> “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).<sup>43</sup> 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,<sup>44</sup> 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

<sup>43</sup> 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.

<sup>44</sup> 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.<sup>45</sup> 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.

<sup>45</sup> “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”<sup>46</sup> (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.<sup>47</sup> 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

<sup>46</sup> “El cobrador”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 102, 30 de marzo de 1979, p. 19.

<sup>47</sup> 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.<sup>48</sup> 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.<sup>49</sup> *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.<sup>50</sup> 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

<sup>48</sup> Raúl Araiza (dir.), *Lagunilla, mi barrio*, México, Televisión, 1981.

<sup>49</sup> Moisés González Navarro, *La pobreza en México*, México, El Colegio de México, 1985, p. 359.

<sup>50</sup> 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”.<sup>51</sup> 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”.<sup>52</sup> 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-

<sup>51</sup> “La sirvienta”, *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 24, 30 de septiembre de 1977, p. 12.

<sup>52</sup> “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.<sup>53</sup> 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”.<sup>54</sup> 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,

<sup>53</sup> Víctor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1975, p. 35.

<sup>54</sup> “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”.<sup>55</sup> 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*.<sup>56</sup>

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

<sup>55</sup> “Esposo y amante”, *Dramas de Mi Barrio*, año II, n. 68, 4 de agosto de 1978, p. 31.

<sup>56</sup> 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”.<sup>57</sup> 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.<sup>58</sup> 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,<sup>59</sup> al hacerlo retrataban una ciudad peligrosa, acechante y violenta.<sup>60</sup> Durante la

<sup>57</sup> “Suplicio de una madre”, *Dramas de Mi Barrio*, año 2, n. 98, 2 de marzo de 1979, p. 30.

<sup>58</sup> 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.

<sup>59</sup> 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.

<sup>60</sup> 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,<sup>61</sup> o el intento de asesinato entre dos amigos por sospechar actos de infidelidad con una de las esposas,<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> 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, márame 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.<sup>64</sup>

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.

<sup>61</sup> “A balazos fue victimado”, *La Prensa*, jueves 5 de enero de 1978, p. 32.

<sup>62</sup> “Fue tiroteada por el amigo de su esposo”, *La Prensa*, jueves 12 de enero de 1978, p. 23.

<sup>63</sup> 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.

<sup>64</sup> “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!<sup>65</sup>

### *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

<sup>65</sup> “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](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](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](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