



Rebeca Monroy Nasr

“La entraña visual en la fotonovela”

p. 347-400

Melodramas de papel

Historias de la fotonovela en México

Andrés Ríos Molina y Saydi Núñez Cetina (coordinación)

Ciudad de México

Universidad Nacional Autónoma de México

Instituto de Investigaciones Históricas

2021

404 p.

Figuras

(Serie Historia Moderna y Contemporánea 75)

ISBN 978-607-30-4360-1

Formato: PDF

Publicado en línea: 9 de diciembre de 2022

Disponible en:

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

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



LA ENTRAÑA VISUAL EN LA FOTONOVELA

REBECA MONROY NASR
Instituto Nacional de Antropología e Historia
Dirección de Estudios Históricos

*Sea cual fuere el punto de partida,
es necesario que quienes se ocupan
de la comunicación y la cultura
—cuyo número aumenta sin cesar—
tomen en serio la historia,
y que los historiadores
—sea cual fuere el periodo del que se ocupen
y sus intereses específicos—
tomen en serio la comunicación
(incluso la teoría de la comunicación).*

Assa Brigs y Peter Burke

Introducción

Este ensayo es un acercamiento a uno de los temas menos trabajados por la historia de la fotografía en México. Si bien el estudio de las fotonovelas es algo relativamente reciente, los textos que se dedican a su análisis visual son mucho más escasos. Algunos autores han dado pautas claras al respecto, con el análisis de las imágenes, de los encuadres o los temas fotografiados, pero son focalizados y abarcan alguna revista o periodo, pero no más.¹ En este caso, la propuesta es trabajar con los materiales que se presentan en este libro en particular, además de algunos otros antecedentes o ejemplos que se han considerado importantes como referencia histórica o visual. La idea es tener un universo acotado al material analizado por los diversos autores que hemos colaborado en

¹ Véase Juan Manuel Vigil y María Olivera Zaldúa, “La fotografía en las fotonovelas españolas”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, v. 35, p. 31-35, <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/40445>.

el desarrollo del presente libro, ya que el mundo de la fotonovela es muy amplio y más en su época de oro entre los años cincuenta y ochenta, sus tirajes llegan a ser de millones. Por ello, partimos de este pequeño cosmos y en las reuniones que los coordinadores de este libro realizaron mes con mes pudimos conocer los temas elegidos, el perfil de cada fotonovela en cuestión con la suficiente información para llegar al análisis visual de cada una de estas revistas.

Y por ello, la idea de colocar este texto al final del libro es justamente para que el lector tenga algunos parámetros claros de las revistas estudiadas, así como sus contextos de desarrollo, los editores, las editoriales, los escritores, los actores, entre otros, pues es un gran trabajo colectivo que se lleva a cabo en el mundo de la producción fotonovelesca, y en este caso, abreviar de la imagen para su análisis iconográfico.²

Una vez que el lector ya (re)conoce las revistas citadas se brinda un primer acercamiento a su desarrollo visual, se revisan las formas de trabajo colectivas, las técnicas desarrolladas, los fotógrafos y sus cámaras, con los ángulos, las composiciones y los encuadres realizados—dependiendo del tema e intenciones del fotógrafo de acuerdo con el guion—; y sobre todo, estos análisis permiten acercarse para ver si acaso con el devenir del tiempo se llevó a cabo un desarrollo visual propio, un lenguaje visual creado bajo la mirada de los artistas de la lente en el mundo de las fotonovelas.

Este acercamiento al análisis del discurso visual va de la mano del método contextual de la historia social del arte, de tal modo que podamos dilucidar cómo se ha dado su desarrollo, o bien, si acaso es factible encontrar una estética o una estructura visual propia de las imágenes fotonovelescas.

Partir de la idea de que México fue un importante productor de fotonovelas, que dotó de elementos propios a la cultura popular desde la visualidad, es parte de este recorrido histórico que va desde 1937 hasta el año 2000. Y en ello, considero que es factible analizar cómo se propusieron las formas y los estilos de realización, antes que nada, con la idea de una lectura integrada bajo la intertextualidad, es decir hacer

² Agradezco a todos los colaboradores de este libro y a sus coordinadores; gracias al trabajo en equipo fue factible realizar este capítulo que contiene la parte visual de todos los capítulos.

un análisis de las formas y estilos, pero también mantener el estrecho vínculo con los guiones, los textos en globos y la voz en *off* que se presenta en las fotonovelas, así como todo aquello que interviene en la explicación escrita de la fotonovela.³

Es por ello que un primer binomio de análisis visual que se utilizará para el estudio de las imágenes es el técnico-formal,⁴ para observar cómo fueron mutándose las imágenes que en un principio estaban dotadas de cierto humor con narrativas visuales sencillas y planos generales, a la creación de historias clásicas del amor-pasión con moralejas estereotipadas, contrastantes y contundentes sobre la mujer buena y la mala, la atrevida y la esposa dócil, o los galanes amorosos y los engañadores perpetuos, pasando por los encuentros con seres extraterrestres o almas en pena, o esotéricos encuentros, para arribar a la migración y de ahí derivar a elementos de un sentido más sexualizado y cerrar con los casos de violencia clara.

Así, en este breve recorrido visual, se podrá ver la evolución desde los temas, los personajes y las formas de plantearlo. Asimismo revisaremos los cambios ideológicos y morales, como sucede en los años sesenta con el uso de la píldora y una moral más relajada conforme se iba aceptando a las madres solteras, pasando por el humor blanco e ingenuo de la India María hasta abreviar de la fotonovela entintada de rojo, con temas más sexualizados en donde a la mujer cada vez se le cosificaba más, mostrando una violencia intrafamiliar de fuertes asonadas, y que se resumía contra la mujer.

Desde una perspectiva histórico-visual es posible “ver”, literal, cómo la sociedad mexicana empezaba a consumir materiales que naturalizaban el uso de la violencia contra la mujer y perpetuaban machismos que parecían ser criticados en sus páginas, pero que en realidad reforzaban estas actitudes con los materiales visuales y textuales de las revistas, como se verá más adelante. Es por ello que el segundo binomio de

³ W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, 266 p.

⁴ Para la construcción del análisis visual desde diferentes vertientes de apreciación, véanse Mitchell, *Iconology: Image...*; y Rebeca Monroy Nasr, “Siluetas sobre la lectura fotográfica”, en Mario Camarena Ocampo y Lourdes Villafuerte García (coords.), *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, México, Archivo General de la Nación/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, p. 317-336.

análisis es el temático-ideológico, en donde podemos acercarnos a analizar las intenciones, los temas, los patrones de conducta impuestos, reforzados y criticados desde una moral aparentemente en cambio pero estática, con referencia a la mujer y su papel histórico-social. Analizarlo también desde el guion y observar los recursos materiales con los que buscan responder, algunos con grandes y otros con escasos presupuestos. Pues el tipo de imagen desarrollada responde en gran medida a los contextos laborales y presupuestales, que se definían en si se tomaba en interiores o exteriores, si eran locaciones o no, con actores reconocidos, desconocidos o los propios editores y redactores que llegaban a participar con todo y sus hijos. Todo ello fortalecía, redondeaba, sustentaba o no el relato. En cierto tipo de revistas se trabajaba de manera tan casera que es notable la falta de presupuesto no sólo para locaciones, sino para maquillaje, vestuario y peinados, entre otros. De tal suerte que, con el análisis incluso del tipo de papel, la imprenta, el editor o la distribución, es factible inferir costos, presupuesto y acercarse al tipo de público que bien podía consumir esos materiales por ser baratos o no.

Es pues dentro del marco de la historia social, la historia visual y la historia de la mirada, así como de la historia editorial, donde se trabaja este tema, el cual contradictoriamente ha sido muy poco visualizado y apreciado por los estudios de historia cultural. Es tiempo ahora de aportar un granito de arena al inmenso mar de la fotohistoria, desde la entraña misma, al partir del análisis de imágenes gestadas en un uso social claro, de consumo inmediato, que deambulan entre la ficción, el cine, el teatro y la novela, pero que definitivamente son documentos históricos, sociales y con una estética propia que es necesario analizar. Esperamos que este material sirva de arranque para otros trabajos, para otros acercamientos a la cultura popular del país, dado que este tipo de imágenes ha tenido y tiene un enorme público que ha sido educado con una forma particular de mirar. Estos títulos sí fueron de un consumo masivo al ver los tirajes de cada una de ellas (algunas hasta de un millón de ejemplares). Los lectores-espectadores absorben las imágenes desde este caleidoscopio visual muy particular, el cual es necesario también analizar.

Si bien las fotonovelas son un invento del siglo XX, gracias a los avances de la fotografía moderna, con sus cámaras y aparatos más ligeros, el abatimiento de costos en los materiales, el recurso del *flash* o de luz artificial junto al uso de tripiés ligeros, con el mejoramiento de la

fotosensibilidad de las películas de plata sobre gelatina en el siglo XX; es decir, gracias a todos estos desarrollos tecnológicos fue factible realizar imágenes en interiores, con luz artificial o el uso del flash, en situaciones aparentemente cotidianas que condensaran una historia de ficción, pero sobre todo sin altos costos de producción que permitiese una publicación accesible a públicos diversos y con un gran tiraje, para que de esa manera se convirtieran dichas fotonovelas en un producto redituable y vendible para amplias capas de la población principalmente urbanas.

Además es importante subrayar que el avance tecnológico que tuvieron las imprentas después de las guerras mundiales fue sustancial para la impresión de las imágenes en papel, pues permitió el uso de una amplia gama de papeles, tintas y tipos que fueron dándole a los diarios y sobre todo a las revistas ilustradas mejor calidad de impresión en las imágenes. Esto último abarató costos, por el volumen impreso y también generó la impresión en cuadernillos que empezaron a tener un importante afluente entre la población urbana, la cual —al parecer— estaba ávida de lecturas más o menos fáciles, ilustradas y con historias que parecían tocar sus corazones con novelas rosas de amor, pasiones y desencuentros que representaban sus enojos y frustraciones mostrando las emociones y los sentimientos más recónditos. Había fotonovelas que presentaban carga emocional con una sexualidad exaltada, dejando ver los deseos más íntimos de los personajes o bien las fantasías eróticas, en donde también el odio y la venganza tendían sus puentes a veces con la tragedia, el drama o la comedia. También las hubo con seres sobrenaturales y eventos inexplicables que formaban parte de la alterada vida cotidiana.

Es así como desde mediados del siglo XX, y con mayor fuerza en el último tercio, asistimos al surgimiento de materiales fotonovelescos, que se prenderían a las notas con tintes rosas-amor, amarillistas-tragedia, verdes-monstruo y rojo carmín-nota roja, cada una se fue poco a poco desarrollando, aunque en muchas ocasiones la sexualidad, lo morboso y lo criminal fue cada vez más denotado, temas que el público recibía con gran gusto y afición, entre ciertas capas y sectores de la sociedad mexicana.⁵

⁵ Desde el siglo XIX se realizaron secuencias visuales en diversas ficciones narradas con imágenes en la litografía en piedra, el grabado en madera o xilografía y en metal

Algunos antecedentes fotovisuales

Los antecedentes de ese humor sarcástico, emblemático, simbólico y sintético de las imágenes están impresos en el imaginario desde el siglo XIX; son imágenes de una larga tradición que el agitado siglo XX, después de la revuelta armada, retomaría ahora con la fotografía que fue poco a poco supliendo esas tareas tan encomiables que realizaban los dibujantes y pintores, litógrafos y grabadores en la prensa diaria y hebdomadaria para dar paso a que la fotoimagen cubriese esos espacios, antes destinados a una habilidad manual y ahora a perfilados con el ojo cíclope y la certeza mecánica de la cámara fotográfica.⁶ En este caso realizaremos un análisis técnico-formal y temático-ideológico para poder discernir las formas de realización de cada una de las revistas y sus contenidos explícitos, así como el tipo de edición respecto de su impresión, tamaño, tiraje, tipo de tintas, fotografías y formas de resolución visual en el ángulo, la composición y el tipo de escenarios que recrea. De tal suerte que ello nos permita abreviar en su análisis sistemático y dar cuenta del tipo de revista y acercarnos al tipo de público al que iba

que podía ser la superficie de zinc, de cobre o en linóleo. Recordemos la serie que se realizaba desde la fábrica de tabacos El Bueno Tono en el año de 1904 en el diario *El Imparcial*. Otras más, tuvieron un espacio notable en los diarios y publicaciones antiporfiristas como *La Orquesta*, *El Ahuizote*, *El Hijo del Ahuizote*, *Acción Directa*, *El Diario y El Padre Cobos*, que usaron como recurso la caricatura política para atacar al régimen desde una perspectiva caricaturesca poderosamente visual. Véanse Esther Acevedo y Agustín Sánchez González, *Historia de la caricatura en México*, Lleida (España), Milenio/Universidad de Alcalá, 2011, 224 p.; Alejandro de la Torre, *Bestiario político: caricatura, poder e imaginario político radical, 1860-1914*, tesis de maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, 250 p.; Gretel Ramos, *La Biblia en El Hijo del Ahuizote: una semblanza del Porfiriato*, tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, 335 p.; Armando Bartra y Juan Manuel Aurrecochea, *Puros cuentos. De la historia de la historieta en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 532 p. Entre muchos otros investigadores como *El Fisgón*, quienes han venido desarrollando importantes trabajos en torno al tema en los últimos años.

⁶ Como lo analiza Thelma Camacho Morfín, en su libro podemos observar cómo la litografía —y el grabado también, señalo yo— no fueron desplazados de manera inmediata por la fotografía. Ambas técnicas usaron el recurso fotográfico para ejecutar sus impresos, lo cual dio un cambio estético pero no técnico, y poco a poco se fueron desplazando fuera del ámbito periodístico, ya entrado el siglo XX. Véase, *Las historietas de El Buen Tono (1904-1922). La litografía al servicio de la industria*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013, 208 p.

destinada. Además de obtener la información concerniente a los editores, directores, impresoras y fotógrafos si acaso son mencionados. Todo ello conforma el universo analítico del que se parte para su revisión y estudio.⁷

Es factible que los cómics o revistas para niños tuviesen una fuerte influencia en la creación de las fotonovelas, sobre todo en lo que se refiere al relato continuo de una historia con imágenes. Se ha comentado el antecedente de la litografía y del grabado que se insertaba en la prensa nacional decimonónica y de principios del siglo XX. Sin embargo, un antecedente claro en el mundo de las revistas ilustradas en México fue el trabajo realizado en la revista *Todo*, de Félix Fulgencio Palavicini (1933), en donde ya se hacían secuencias visuales con continuidad en el relato, con breves pies de foto; eran básicamente fotografías documentales como es el caso del reportaje de Enrique Díaz sobre la cuerda de reos que iban a las Islas Marías. Fueron antecedentes visuales de una narración visual que dotaba de sentido a las imágenes. Igual con algunos otros fotorreportajes que se presentaron muchas veces en la sección La Actualidad Nacional, como la huelga de tranviarios y sus secuelas, entre otros reportajes de la época.⁸

Sería la revista *Hoy*, de Regino Hernández Llergo, donde José Pagés funcionaba como jefe de redacción, y claramente se observa que se inserta a toda página “La Historieta Supergráfica”. Aunque es visible que participaban los diversos fotógrafos de la revista, las más de las veces las imágenes eran realizadas con la cámara de los Casasola. Era una evidente puesta en escena, realizada bajo un guion estructurado; aparecen algunos actores de la época, con sombreros de fieltro, trajes, corbatas, vestidos entallados, bolsas, sombreros y tacones que acompañan a las damas en la escena. El guion suele versar sobre algo chusco, alegre, una nota del día presentada a toda página de la revista que tenía el formato de la revista

⁷ Por su parte, el desarrollo de los medios impresos y la mejoría en su tecnología, sobre todo después de la Primera y la Segunda Grandes Guerras, dieron paso a una mejor y más rápida impresión de las imágenes en los diarios, aunque es innegable que gracias al rotograbado que se introduce a principios de los años veinte en México, se logró una mucho mejor calidad en las revistas ilustradas. Comunicación virtual con el doctor Aurelio de los Reyes, el día 25 de agosto de 2019.

⁸ Para mayor información, véase Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver. Enrique Díaz, fotorreportero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003, 365 p.

Life, reforzando el vínculo entre la fotografía y la pequeña historia con un breve texto agregado al pie de cada imagen. No hay globos aún en los diálogos, el editor cuidadoso mete los elementos que desentrañen y den a conocer la simpática narración (véanse las figuras 1 y 2).

Otro elemento que va a tener una importancia sustancial es la presencia de *Rotofoto* en los medios editoriales mexicanos, una revista publicada por José Pagés Llergo en 1938, que procuraba mantener el espacio netamente fotográfico, con imágenes irredentas, sarcásticas, muy poco usuales en la prensa mexicana. Este juguete político de fotocaricaturas de los políticos, pintores, artistas, gobernantes, toreros y toda clase de personalidades que pasaban por las lentes de las cámaras de los fotorreporteros que relataban una especie de cuento, narración o secuencia con algún elemento chusco, por ejemplo, de *El Chango* García Cabral, de Diego Rivera, hasta del mismo León Trotsky. Era una especie de historia novelada como antecedente claro de lo que llegó a ser la fotonovela, sólo que con personajes de la vida nacional (véase la figura 3).

A su vez, la fotografía pudo tener un lugar privilegiado en ese momento en que también se mejoraron los costos de producción, aumentando la calidad en la imagen publicada con mayores tonos y detalles, aunado al aumento en el volumen de la producción que dio paso a abatir costos y sacar un mayor número de ejemplares.⁹ Con esta industrialización de los medios masivos impresos con mejor calidad que los diarios y periódicos se abrió un mercado nacional e internacional de gran importancia. La mesa estaba puesta, las fotografías habían logrado una mayor amplitud en el abanico de opciones de realización, con costos más bajos e inmediatos en su producción, además de que las imprentas mejoraron sus servicios, sus costos y el precio de las impresiones masivas, lo que permitió que ambos elementos tecnológicos configuraran la época de oro de las revistas ilustradas en los años treinta y cuarenta del siglo XX, teniendo un declive importante con la aparición de la televisión en los años cincuenta.¹⁰

Es ahí cuando la industria de la fotonovela empezó a despegar, encontrando un nicho de lectores ávidos de relatos fáciles a partir de

⁹ Para una clara idea del desarrollo de los medios masivos de comunicación, véase Asa Briggs y Peter Burke, *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Madrid, Taurus, 2002, 416 p.

¹⁰ Para una comprensión cabal del cambio tecnológico y cultural, véase Briggs y Burke, *De Gutenberg a Internet...*



Figura 1. “Amateur de diva.” Con fotos de Casasola, se armó una de las primeras fotonovelas publicadas en la revista. Fuente: *Hoy*, n. 11, 8 de mayo de 1937. Colección Biblioteca Lerdo de Tejada.

Reprografía Oralia García Cárdenas



Figura 2. “La Historieta Supergráfica: Un olvido fatal” con María Cuevas y Juan Beringola. Fuente: *Hoy*, n. 12, 15 de mayo de 1937. Colección Biblioteca Lerdo de Tejada. Reprografía Oralia García Cárdenas



Figura 3. “La técnica de la caricatura a través de un genio: García Cabral.” Esta secuencia fotográfica publicada en *Rotofoto* da idea de una historia novelada. Fuente: *Rotofoto*, n. 7, 3 de julio de 1938, s. n. p. Colección particular

las imágenes, accesibles y baratas, las cuales cobraron cada vez más fuerza y vigor entre un público que buscaba un eco a sus sentimientos de amor, desamor, odio, frustración, sentimientos y emociones que daban sustento a su diario andar. Ante las vidas no logradas, los falsos recuerdos, las mentiras institucionales de una vida mejor, la incapacidad de dar mejores resultados en la vida cotidiana y dejar la miseria humana, el dolor ante diversos eventos o la incapacidad para acercarse a ciertas metas, encontraron en las fotonovelas un nicho argumental que iba desde el rosa amoroso, mujer-bombón, paisaje prometido, al rojo sangre venganza, muerte, odio, enojo, pecaminoso, *sexoso*, pletórico de mentiras y culpas, en donde la fotonovela daba una lección de vida o una lectura aterradora. Del amor más espléndido, evocando más a un público femenino, a una nota de muerte, violación, engaños, en función de vidas personales, dadas las carencias y las secuelas de la

pobreza, aunado a la ignorancia en la que se tenía a la población desde gobiernos más preocupados por la imagen que por una realidad que atentaba día a día contra sus pobladores. Los ojos y el corazón cerrado del gobierno se abrían para culpar a los protagonistas por estas historias de pasión, desamor y pobreza, de pecados concebidos, de terror y muerte. Pocas veces enaltecidos.

Ese lugar de desencuentros sociales, de clases marcadas, de misoginia crónica, de machismo enaltecido, de visiones maniqueas de la vida y la sociedad, fue aprovechado de manera clara e inteligente por los editores de las más diversas fotonovelas, que dieron rienda suelta a los argumentos, a las fotografías, a los actores y direcciones de cámara, de escena y de diálogos de las más variadas miradas y maneras de realización. Como se verá más adelante. Por ahí deambulaba una versión visual de otro que sufría más, que padecía más, que tenía mayores deseos carnales o iguales que el lector. Ese nido de emociones se gestaba en la realidad confundida del día a día urbano, se convertía en un argumento ficcional, sentimental, llevado a las imágenes fijas, con elementos del cine en las secuencias visuales, en la continuidad, pero con los argumentos de una novela que tenía un guion. Aquí confluían varios saberes del entorno cultural del cine, la escritura, la fotografía, en un ámbito desde las clases acomodadas, pasando por clasemediero hasta lumpen que dotaba de sentido, a veces sin sentido claro, a las historias. De algunos primeros ejemplos que se tienen de las fotonovelas como tales, es decir, de un relato visual y textual a modo de diálogo, en una puesta en página; estas revistas decantaban según sus posibilidades económicas, según el público al que quisieran y pudiesen llegar, todo el equipo de trabajo de escritores, fotógrafos, directores, editores y publicaciones, que dan una clara idea de los sectores a los que iba dirigido en un momento dado. De ello se dará cuenta conforme se analiza cada una de las revistas presentadas en este volumen, y de cómo se constituían internamente, de sus costes de producción y venta, podemos inferir el público al que iban dirigidas.

Juan Manuel Vigil y María Olivera Zaldúa señalan que las fotonovelas son: “[...] un género híbrido basado en la creación de dos autores, el escritor (guionista) y el fotógrafo”.¹¹ Me parece que en México, como en Latinoamérica, estamos ante un fenómeno más complejo, pues in-

¹¹ Vigil y Olivera Zaldúa, “La fotografía en las fotonovelas...”, p. 35.

tervenían en su realización como sabemos, además de los directores y/o editores, los diseñadores, los guionistas o escritores, a veces eran investigadores de las historias, los vestuaristas, los maquillistas. Aunado a ello, los fotógrafos tenían un papel sustancial, pues muchas veces intervenían en el guion, conseguían locaciones; eventualmente también dirigían las escenas, eran iluminadores, directores e incluso participaban como actores en ellas.¹² Como señala Roman Gubern, “son productos industriales [en donde] interviene un gran número de personas y se aplican varias técnicas [...]”.¹³ Más aún me atrevo a decir que muchas veces era parte de una empresa familiar y el editor y el fotógrafo eran miembros de la misma familia como en el caso de los Escamilla. Es un clásico el trabajo grupal como en el cine, pero con mucho menos recursos económicos, lo cual podemos notar cuando desarrollan diversas funciones sociales dependiendo de los diversos niveles y tipos de fotonovela. Por ello, no podemos generalizar de esa manera en esta labor, pues los casos son específicos y se señalarán así. Por ello, revisar algunas de las fotonovelas realizadas en suelo mexicano es parte del interés de este ensayo, desde el ámbito de su desarrollo técnico y visual como lo señala Vilém Flusser,¹⁴ pero sobre todo analizar aquellas que vienen en el ámbito de este libro para tener un panorama claro que permita comprender las semejanzas y diferencias en su quehacer, en su puesta en escena y sobre todo en los mensajes dirigidos con el uso de la foto y los textos, en su producción material acorde o no con la intención de sus editores y directores, como se describe más adelante. Veremos si el precio, la ganancia, el uso de actores profesionales o no, las locaciones y lugares de producción corresponden a los mensajes dirigidos y a las expectativas de los propios lectores. Más aún analizaremos la perspectiva de la puesta en escena, de la fotografía y en su caso de los creadores, editores, argumentistas y sobre todo las formas de expresión de los

¹² Es el caso de Antonio Caballero, quien además de la fotografía conseguía y rentaba las locaciones, buscaba el vestuario, era maquillista y hasta actuaba como parte del elenco. Asimismo, manejaba el discurso visual y dirigía a los actores en el momento del trabajo fotográfico en el *set* de la fotonovela. Era pues un trabajo colectivo con soluciones individualizadas debido a las restricciones presupuestales. Véase José Luis Martínez y otros, *Antonio Caballero. Fotografía 1953-1985*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2019, 190 p.

¹³ Citado en Vigil y Olivera Zaldúa, “La fotografía en las fotonovelas...”, p. 35.

¹⁴ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 2000, 78 p.

fotógrafos, lo cual nos permitirá comprender de qué manera se fue desarrollando un discurso propio de la fotonovela mexicana, que no respondía a los cánones de la fotografía documental, de prensa, de las revistas ilustradas, del fotoensayo, del retrato de estudio, ni siquiera de la fotonovela extranjera, pues tuvo sus propios ritmos, factura y lectura, de una manera particular al generar sus propias maneras de representación, que si bien provenían de un discurso que se conformó, como veremos entre las apariencias documentales, así como del cine, de escenas teatralizadas, con las secuencias visuales del cuento o cómic fue atravesada por otras influencias como la televisión. Incidir en ese ámbito de la teoría de la comunicación e inferir a partir de su producción el público para el que iba dirigido es importante, cuando se analiza la factura técnica, los rasgos formales y la intertextualidad con los diálogos emplazados por las revistas, así se presentaban diversos géneros temáticos en plena concordancia con sus creadores, editores y hacedores gráficos.¹⁵

Los embrujos del collage y del fotomontaje

Una de las más famosas e importantes fotonovelas realizadas a principios de los años cincuenta fue la realizada por el empresario José Guadalupe Cruz, en donde el luchador enmascarado que lleva por nombre “Santo” sería la estrella principal. Si bien ya desde 1943, G. Cruz retoma una técnica innovadora de *collage* con la fotocomposición trabajada por José Trinidad Romero en la historieta *Ventarrón*, el primer número del *Santo* vería la luz el 3 de septiembre de 1952 con un éxito poco usual, de tal forma que se gestó su época de oro de manera inequívoca. Para confirmar la diversidad de papeles que desarrollaban en ese momento, podemos notar cómo José G. Cruz era editor y director, y trabajaba el diseño de la revista, por lo que introdujo diversas técnicas de armado de las historietas y fotonovelas.¹⁶ Es decir, los mé-

¹⁵ La mayor parte de las fotonovelas se analizarán a la luz de su producción visual y su puesta en escena, con la interacción de la iconicidad de las imágenes y los textos. El análisis complejo de cada una de ellas, en su propio contexto social, político, cultural e identitario, lo realiza cada uno de los autores en los apartados que comprenden este libro.

¹⁶ Es importante subrayar que a los 18 años José G. Cruz se destacó como historietista de las revistas *Paquín*, *Paquito* y *Pepín*, conocidos como los “Pepines”. Véase

todos de trabajo ya estaban en la palestra editorial, ya que utilizaban las fotografías realizadas *ex professo* de sus personajes en diferentes poses y actitudes, de acercamientos a los rostros y planos medios o generales, para después recortarlas y acomodarlas en los escenarios y situaciones muchas veces ficticias recreadas con dibujos. Son, con mucho, elementos que dieron paso a la creación de *Santo, el Enmascarado de Plata*, que lejos de imitar proponían una nueva versión en el mundo editorial de las revistas ilustradas que decayeron hacia los años cincuenta, con la aparición de la televisión en México (véase la figura 4).

Ilustradas, la historieta y la fotonovela, porque la manera de resolver visualmente la imagen compete a la historieta, es decir un desarrollo dibujístico con ciertas características visuales, que le permitiese al público lector darse una idea de la secuencia visual del personaje, de sus luchas y formas de vida ante los monstruos y brujas, y seres fantásticos que combatía el mismo *Santo*. Es así que uno de los grandes logros de G. Cruz fue sintonizar ambos géneros artísticos y permitir el crecimiento y la propuesta de la fotocaricatura y el fotodibujo en las fotonovelas. A esta técnica se le conoce como álbum o *scrapbook*, y proviene en gran medida de un método escolar muy sencillo de recortar y pegar en los cuadernos ciertos personajes, los cuales se complementaban con dibujos a mano, sólo que ésta ha sido realizada de manera mucho más profesional. Incluso se señala que el director de la revista, Horacio Robles, llegó a ponerse la máscara del *Santo* y posó en las sesiones fotográficas, cuando el enmascarado no podía asistir a la sesión (véase la figura 5).¹⁷

Estos elementos serían retomados después para otras fotonovelas, como lo veremos más adelante, para realizar sus guiones y llevar las escenas al papel impreso. Las portadas a color eran dibujadas a mano, seguramente heredadas de la época de oro de las revistas ilustradas, como *Hoy, Mañana, Siempre!*, *Nosotros* y *Así*, entre muchas otras, lo que le daría una visualidad muy peculiar, al encontrar una síntesis de lo que contiene en un ámbito dinámico, de primeros planos muy al estilo cómic, pero con escenas

Rubén Eduardo Soto Díaz, "Historietas para jóvenes y adultos en México", en Antoni Guiral (coord.), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics 9. Revistas de aventuras y de cómic para adultos*, Torroella de Montgrí (Girona), Panini España, 2012, p. 181-182, <https://tebeosfera.blogspot.com/2017/01/centenario-de-jose-g-cruz.html> (consulta: 14 de febrero de 2019).

¹⁷ Guiral (coord.), *Del tebeo al manga...*



Figura 4. Una historieta formada entre el cómic y el cine negro de la época. José G. Cruz recreaba las escenas y las portadas a color con dinámicos dibujos sintéticos. Fuente: *Santo, el Enmascarado de Plata*, n. 1, 1952, y n. 154, 1 de marzo de 1954. En esa época aparecía lunes, jueves y sábado; de tal fuerza era su demanda



Figura 5. El montaje entre los personajes y su entorno. Era una tarea que desarrollaba con gran habilidad José G. Cruz. Fuente: *Santo, el Enmascarado de Plata*, episodio n. 653, año XIII, 29 de febrero de 1973

que también muestran una parte de influencia del cine y los *stills* que en la época se desarrollaban con gran fuerza. Finalmente, la mayor parte de las fotonovelas recurrirían a la fotografía a color en sus portadas, como lo hizo *Santo*, al final de sus días (véase la figura 6). El gusto por realizar los dibujos lo podemos ver en las planillas que conserva la hija de José G. Cruz, Griselda, que nos muestra las diferentes soluciones formales, en alto contraste de los personajes, mujeres, hombres, rostros, actitudes, presencias, sombras, altos contrastes, todo un mundo de soluciones formales con dibujos que se corresponden con la historieta y la publicidad de aquellos años. Para su hija Griselda, él fue el inventor del fotomontaje y del *collage*, y aunque sabemos que desde el surgimiento de la fotografía en el siglo XIX el *collage* ha existido, ella parece referirse en estricto sentido a los cuentos o cómics, incluso cuando habla de que el estilo y las formas de realizar la fotohistorieta o fotonovela, fueron copias que hicieron del trabajo de su padre en otros países.¹⁸

Comenta Griselda Cruz:

Mi padre creó el fotomontaje, y se volvió muy popular en aquellos tiempos. Y repito lo que dije hace ratito: no solamente se usó en México, se usó en el extranjero,¹⁹ fue una idea original de mi padre porque para él era muy normal el fotomontaje en todo, en revistas, portadas, y su idea cundió también en las personas que le ayudaban. Luego en México todo el mundo empezó a hacerlo, pero el primero fue mi padre, efectivamente. [...] Ya en los cincuenta mi padre casi no dibujó historietas, más bien estaba al tanto de todas las historietas que se hacían, y ahí tenía artistas de renombre que años antes habían trabajado con él, con el coronel García Valseca,²⁰ y se conocieron y después vinieron a trabajar con mi padre en

¹⁸ Griselda Cruz y Ricardo Viguera, “José G. Cruz: hacedor de Santos y Demonios. Conversación con Griselda Cruz”, *Tebeosfera*, Sevilla, tercera época, 1, 2016, https://www.tebeosfera.com/documentos/jose_g_cruz_hacedor_de_santos_y_demonios._conversacion_con_griselda_cruz.html (consulta: 14 de febrero de 2019).

¹⁹ Según Aurecochea y Bartra, José G. Cruz y Ramón Valdiosera practicaron el fotomontaje desde 1943, cuatro años antes de que los italianos Rizzoli, Mondadori y Del Duca hicieran lo mismo en los *fumetti* italianos. Aurecochea y Bartra, *Puros cuentos...*, http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CRUZ_jose_guadalupe/biografia.html (consulta: 14 de febrero de 2019).

²⁰ José García Valseca (1901-1982), coronel durante la Revolución Mexicana, periodista y con el tiempo magnate de la prensa al fundar muchos periódicos, contribuyó



Figura 6. En una segunda época, la portada sería fotográfica e impresa a color, los avances en el *offset* y la disminución de los precios por altos volúmenes o tirajes fueron notables. Fuente: *Santo, el Enmascarado de Plata*, episodio n. 653, año XIII, 29 de febrero de 1973

ediciones José G. Cruz. Yo pienso que se sentían a gusto, sí, y cobra[ban] bien, te puedo asegurar que mi padre nunca le quitó un peso a nadie, y al contrario, creo que pagaba más que bien. Algunas personas han dicho, bueno, una persona en concreto, que no se le pagaba bien, en este caso alguien muy especial: el Santo.²¹

En el ensayo que presenta la investigadora Gabriela Pulido, es posible abundar más en esta historia, pero en particular quiero mostrar que es con José G. Cruz con quien se inicia y prolonga una larga tradición en las fotonovelas de manera clara y contundente, muy temprana. Es decir que tuvo su propio ritmo editorial e incluso llegó a ser pionera

a la industrialización de la historieta en México con las revistas *Paquito* (1935) y *Pepín* (1936). En estas revistas predominaba el material de importación (sobre todo de King Features Syndicate) sobre el de creación nacional, como las series de José G. Cruz. Este último trabajo me parece único en su especie por lo menos en suelo mexicano.

²¹ *Idem.*

en Latinoamérica con un tiraje de 900 000 ejemplares. De gran aliento, de fuertes oleadas, sobre todo con una gran diversidad de técnicas visuales que pueden observarse se derivaron otras aventuras fotonovelescas, no sólo en México, sino en el mundo. De ahí su importancia sustancial, pues con el surgimiento del *offset* y sus mejoras en precio, volumen y calidad, aunado a los avances y abaratamiento de la fotografía en blanco y negro, fue posible generar una escuela fotonovelesca que tuvo un gran éxito, por los enormes tirajes que se llegaron a editar.²²

Tránsitos visuales

Es con la fotonovela *Amigos de la Pobreza* (1961-1965) que podemos ver un acercamiento a temas de la infancia y la ciudad, la migración, el abuso, el dolor y la tristeza, pero con la presencia de la solidaridad y la amistad como un vínculo indisoluble, ante los males de la gran urbe. En su ensayo Susana Sosenski y Diana Correa²³ nos dejan ver los valores que se ponen en juego con esta revista que pareciera dirigida a un público infantil, pero que en realidad llegaban a los adultos, pues el mensaje es claramente sobre el abandono infantil y sus consecuencias en la gran ciudad.

Con un tamaño de 18 × 23.5 cm, y un amplio tiraje de 35 000 ejemplares, al parecer dirigido más a un público popular que debía pagar el costo de un peso a principios de los años setenta, que por el precio eventualmente se reflejaba en: “Baja calidad en materiales, estilo gráfico estandarizado y diseño simplificado usando pocos colores, la técnica del sepia o a dos tintas”.²⁴ El guionista era Guillermo de la Parra, esposo de la reconocida escritora de guiones y novelas Yolanda

²² En este caso no trataré todos los personajes que analiza la investigadora Pulido para este libro, sino que me concentraré en el personaje de *Santo*, toda vez que con él podemos develar las formas características del trabajo de José G. Cruz.

²³ Véase el capítulo de Susana Sosenski y Diana Correa (“*Amigos de la Pobreza: infancia y ciudad en una fotonovela mexicana (1961-1965)*”) en este libro, p. 67-98.

²⁴ Daniel Chávez “Cuando el Estado habla en cómic: historieta e historiografía en México”, *Quaderns de Filologia. Estudis de Comunicació*, Universitat de València, Facultat de Filologia, Valencia, v. 111, 2008, p. 41-47, https://www.academia.edu/803889/Cuando_el_Estado_habla_en_c%C3%B3mic_historieta_e_historiograf%C3%ADa_en_M%C3%A9xico.

Vargas Dulché.²⁵ Los dibujantes fueron Lozano, Alfonso Aguirre, Enrique Lugo y Carlos Moro. La dirección artística se compartió entre Ricardo Colchado, Alejandro Anaya, Miguel Gloria. Los fotógrafos que la hicieron realidad fueron Jorge Vargas, Javier Cabrera y Miguel Gloria, Jr.

En esta revista podemos observar cómo se combina la fotografía y el fotomontaje de manera sintética, pero semejante a la que realizó José G. Cruz en sus trabajos. Una de sus características es la portada, la cual es dibujada de manera atractiva y bien resuelta, con rasgos de dibujo publicitario que en esos años se difundía incluso con cursos por correo. Se realizaban con una buena proporción, armónicas composítivamente, aunque en ciertos momentos la alteraban con el deseo de exaltar a algún personaje. Por ejemplo, se llega a desproporcionar al perro a un tamaño gigante, una licencia dibujística, y lo ponen en un primerísimo plano y a su dueño, el niño, en una proporción muy menor que, además parece mirarlo con gran admiración. Es clara la idea de idealizar al perro y conferirle ciertos poderes, capacidades y una fuerza inusual con una composición emotiva, que resulta atractiva para el público lector, a la par de dar una idea del contenido de manera sintética, con títulos como “Amor perruno”.²⁶ Poco después dejarían los dibujos y usarían fotografías a color para la portada, de esa manera serían imágenes de un realismo más apegado a la realidad tangible.

Por otro lado, las portadas están muy bien realizadas y dibujadas a diferencia de los interiores de la fotonovela, que aparecen en tono sepia y hacen evidente que los fotomontajes o *collages* eran más ingenuos y con menos pericia dibujística que la portada. Así, el cambio visual al dar vuelta a la primera página sí es contrastado, pues los interiores suelen usar el dibujo para ubicar los contextos urbanos, las carreteras, los paisajes. El uso del punto de fuga único en el centro, una convención del dibujo de primer nivel, era recurrente, así como la frontalización de los edificios o casas para colocar encima a los personajes recortados de las fotografías, en diversas ocasiones de manera muy sintética; o bien,

²⁵ Publicada por la editorial EDAR, que en su segunda etapa fue dirigida por Aurelio Morales Montes. Fue producida por D'Santillán e impresa en los Talleres Rotográficos Zaragoza, según datos de las autoras Sosenski y Correa en este libro.

²⁶ *Amigos de la Pobreza*, n. 16, 22 de marzo de 1962.

usaban manchas de tinta al fondo, para dar la idea de pared de ladrillo, puertas de madera o los paisajes naturales, al parecer aquellas locaciones que no era posible rentar o conseguir eran resueltas con aquellas formas dibujísticas de las escenografías que recreaban Gilberto Navarro, Alejandro Anaya y Miguel Gloria, entre otros, en donde aparecen las señales que indican los exteriores. Así también se usaba ese recurso para mostrar golpes o violencia con rasgos entintados en el fondo de los personajes. Con forma de estrellas o de golpes, chorreadas o con pinceladas batientes.

Son pues las soluciones de Foto-Mont, la agencia que los realizaba de forma modesta y sencilla para mostrar la secuencia visual de las aventuras del niño Carita (Alejandro Lete); del hombre que lo cuidaba, Benito Amor (Alfonso Aguirre), y el perro que se llamaba Trapo y que era una clara alusión al perro de la serie estadounidense Lassie, un collie de pelo largo que pasaba en la televisión en esos años desde 1954, pero que llegó a México hasta los años sesenta. Los globos, realizados por Humberto Márquez, usan la escritura en mayúsculas; los globos para los diálogos en forma de nubes son para aquello que está dentro de la normalidad, pero cuando presenta picos o estrellas van en el sentido de la estridencia señalando los gritos de la escena. Finalmente, las carteleras rectangulares son para señalar los cambios de horarios, geografía, paisaje o momentos interactivos y emocionales de y entre los personajes. Es decir, estamos ante un cambio radical, pues empezamos a ver cómo se implantan formas visuales para dar a entender los conflictos, las soluciones o los momentos de resolución de los problemas; es sin duda una educación visual novedosa con el diseño y el dibujo que denotaba las situaciones emotivas que, aunque en transición, aún no habían desarrollado un método efectivo; por ello, recurren a demasiado texto, éste a veces ocupa un tercio o la mitad del cartón o encuadre del dibujo (véase la figura 7). Es decir, para explicar las situaciones emotivas, las sensaciones o sentimientos por los que pasan los personajes lo hacen de manera textual, pues aún no establecían los elementos gráficos o icónicos con la fotografía que se desarrollaría un poco más tarde con los recuadros o globos que le darían presencia escénica a situaciones o emociones abstractas. Son los recursos meramente fotono-velescos que se fueron implementando y afinando conforme avanzó el desarrollo de esta industria en México (véase la figura 8).



Figura 7. Dibujos y color de portada.

Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 16, 22 de marzo de 1963



Figura 8. Demasiados diálogos eran insertos en los globos; con el tiempo fueron reduciéndolos para hacer más accesible la revista al público. Fuente: *Amigos de la Pobreza*, n. 16, 22 de marzo de 1963, p. 1

Es pues una revista que busca aparentemente una relación con el público infantil, pero al revisar los contenidos son más para adultos que pueden velar por los niños en situación de calle u orfandad. La solidaridad entre “los pobres” ante los abusos de los alcohólicos, los locos, los ricos o pretensos ricos o la gente mala; éstos serán resueltos por la amistad con un adulto y el empeño de un perro que resguarda a su amo a costa de su propia vida. El tema y la forma en que se presenta en el exterior no concuerdan con el interior porque los dibujos son más sencillos; los fotomontajes no son tan exitosos. *Amigos de la Pobreza*, por su factura, el tipo de imágenes, el recurso de la técnica mixta del *collage* y el montaje fotográfico, impresa en sepia en su interior, parece señalar el ámbito de producción y al público que iba dirigido, de aquellos que estaban logrando trascender su sino de pobreza, orfandad o abandono y obtener cierta solidaridad de clase a pesar de las desventuras urbanas en las que se encontrasen.²⁷

Entre verde monstruo y amarillo escándalo

Una revista que puede dar pasos entre lo real y lo irreal, que transmuta la realidad urbana pero que acaba dándole un sentido fuera de lo terreno a lo cotidiano es la fotonovela *Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido*, analizada en este libro por Roberto Martínez González, quien nos muestra una irrealidad que parece acompañar a los protagonistas todo el tiempo. Presenta figuras de los cabarets como Gloriella, o actrices como Ana Luisa Peluffo, Rosita Bouchot, Paty Mejía y María Cardinal, mujeres que se presentaban en público y que tenían presencia mediática.²⁸ Asimismo se vale de galanes como Jorge Vargas, Héctor Rubiel y el cantante Octavio. Hay elencos conocidos en el medio artístico y de los cabarets, lugares tan de la época en donde las parejas y los matrimonios podían ir a bailar, cenar, beber y gozar de manera sana. Esta publicación pretende mostrar que hay elementos paranormales, desconocidos, y retoma toda clase de mitos urbanos o novelescos como hom-

²⁷ *Amigos de la Pobreza*, n. 16, 22 de marzo de 1962, p. 14-16.

²⁸ Dirigida por Alex Cándor, fundador, con argumentos de Gregorio Navarro, editada por Jaime Hernández, distribuida por Antonio Velázquez Verdín y Editorial Sayrols de Publicaciones, S. A., con un precio de \$4.00, y realizada de 1972 a 1977.

bres lobo, fantasmas, el sino y la quiromancia, extraterrestres, brujas, robots y toda clase de seres fantasmagóricos que se presentan en el imaginario social de la época. Es decir, a los personajes les suele pasar algo insospechado y malévolo producto de la desconfianza, de los celos, de la envidia, del deseo del otro o la otra, en fin, de los sentimientos y emociones exacerbados, que por la falta de control o claridad se manifestaban en seres no humanos. Por lo general, en medio de todo ello se presentan escenas de amor carnal, que llevan a la desgracia a los hombres. En ello, las mujeres muestran poca ropa, y semidesnudos en ropa interior. El tamaño de la revista era 21 × 28 cm y suscribe de alguna manera la fórmula de trabajo que realizaba José G. Cruz, mezclada con el trabajo de fotomontajes y *collages* en locaciones interiores y exteriores urbanas. Por ejemplo, se observan imágenes realizadas en San Ángel, o en colonias más clasemedieras; en Santa Catarina y Escenario de Arte, en Coyoacán; Pastelería Córdoba, en Ermita; colonias como la Del Valle o la Narvarte; en el Bar Dennis de Satélite; un café que estaba en Calzada de la Viga de nombre Villa Rosa; también se desarrollaban las historias en iglesias y conventos coloniales, como en el Desierto de los Leones, o bien, en restaurantes de mayor lujo como el San Ángel Inn. Es por ello factible deducir que, aunque no tuviesen gran presupuesto, conseguían acceso a diversos lugares para las fotografías y el gasto quedaba saldado con la publicidad explícita o implícita de la revista. En los primeros números participó el fotógrafo Mauricio Valverde (n. 2, 11 de julio de 1972), posteriormente Miguel Cervantes (n. 224, 12 de abril de 1977) y Genaro Sosa (n. 1342, 10 de abril de 1975). Al final se anunciaba el equipo de fotógrafos bajo el nombre de Transworld Feature Sind., quienes fueron mejorando su técnica de producción conforme pasaba el tiempo, pero desconocemos su identidad.

Es así, que mezclaban por obvias razones la fotografía con el dibujo, las tintas, para realizar los *collages* y los fotomontajes, sobre todo cuando se presentaba la parte de los monstruos, mujeres descabezadas, pinturas que cobraban vida y fantasmas, entre otros; todo ello se solucionaba a partir del dibujo. Por lo general usaron planos generales o medios y pocas veces los acercamientos al rostro, pues las escenas tenían que ver con ideas generales de los eventos. Al igual para señalar sentimientos de miedo, desconcierto o enojo, se producían los dibujos encima de los letreros o las fotografías, con lo que se explicaba el even-

to que acontecía; en esta revista no se trabaja tanto el rostro y su expresividad como las escenas y los textos en los globos que le dan significado. Por ello, considero que aún están entre un trabajo de intertextualidad e iconografía en curso, que permite que las escenas, sin ser demasiado evocativas, funcionen con los letreros. Era la manera más clara de poder mezclar en una revista que trataba “lo insólito” con las figuras y acontecimientos inexplicables, imperceptibles, sin identidad tangible ni clara. Impresa en blanco y negro a diferencia de las otras que utilizaban el sepia, el tono era apagado, sin grandes matices y quiero suponer que se debe al papel que es muy absorbente y poco reflejante de las imágenes y sus medios tonos, por lo que pierde calidad en la impresión (véanse las figuras 9, 10 y 11).

La portada es a color, como solían ser en la época, en un principio con una imagen que con el tiempo va dando paso a un nuevo diseño en el que aparece dividida en dos regiones verticales, el del lado izquierdo muestra a la actriz que participa en el desarrollo del tema: guapa, atractiva, mostrando pierna, muslo, buen cuerpo con el rostro necesariamente atractivo, maquillado y sonriente; y la segunda parte en el lado derecho, con la pareja, triada o con rasgos de lo insólito o desconocido que aparecería mencionado con el título del ejemplar. Reporta para sus años finales una mejor calidad de reproducción en sus imágenes que sin ser del todo detonadoras, conservan rasgos suaves de seducción, de atracción física femenina, por lo general, para lucir el bikini, pequeños shorts, trajes que dejan ver la figura de ellas, que se emplazan en un primerísimo plano visual.

De amores, pasiones y deseos

Uno de los géneros fotonovelescos que más éxito tuvieron en los años setenta y ochenta fueron las llamadas fotonovelas “rosas”, dirigidas particularmente a las mujeres, con historias de amor y desamor de mujeres con pretensiones de lograr un cambio socioeconómico, un ascenso social, pero a partir del hombre y de lograr un “buen matrimonio”; son María Teresa Canto Macías y Julia Elizabeth Martínez Luna quienes analizan este género de revistas en este libro. Entre éstas se destacan: *Amores Juveniles, Cita, Cita de Lujo, Diario de un Corazón, Fiesta*



Figuras 9, 10 y 11. Así, conservadora y audaz, se presentaba con el “Miedo a lo inexplicable”; moderada, con sutil fortuna, daría paso a otras más, de subidos tonos amarillentos y rojizos. Fuente: *Lo Inexplicable*, año IV, n. 190, 14 de mayo de 1976; año III, n. 142, 12 de junio de 1975, y año V, n. 246, 20 de septiembre de 1977

de *Novelas de Amor, Linda, Novelas de Amor, Ternura y Rutas de Pasión*, entre muchas otras, en donde aparecían actrices destacadas como Verónica Castro, Ana Martín, Christian Bach, Claudia Islas, y algunos de los galanes de la época, jóvenes rozagantes que podrían dar la imagen de machos alfa. Entre ellos estaban Jorge Rivero, Salvador Pineda, Sergio Goyri y Raymundo Capetillo, entre otros. En su capítulo María Teresa Canto Macías y Julia Elizabeth Martínez Luna han elegido tres revistas que dan cuenta de ello; así también nos reportan los tirajes altísimos que realizaba este tipo de fotonovelas en su momento que iban desde el medio millón de ejemplares por lo bajo (con la fotonovela *Súper Linda*) hasta ediciones de cuatro millones.²⁹

Diario de un Corazón surgió en 1959; por ello, es una de las revistas que anteceden al resto de fotonovelas de tintes amorosos o rosas creadas en las décadas siguientes. Se señala que el director gerente fue Alfonso Ontiveros y el gerente general Humberto Jiménez en esta primigenia etapa de desarrollo. Aunque no vienen datos del fotógrafo, sólo se señala que el director artístico era Mario González y la factura está realizada por Ediciones Estrella.³⁰ El peso que se pagaba por ella se desquitaba con el contenido de la misma, porque incluso trataban problemas para hombres y mujeres en su sección del Buzón Sentimental, en donde hay casos en que ellos “se enamoran de la esposa de su tío”; es interesante porque tal vez no es una auténtica novela “rosa”. Su campo de acción es mucho mayor y contó con un público clasemediero, semiprofesional y profesional, con ligas económicas con el barrio que, si bien puede sobrevivir en la gran urbe, requiere ser reforzado en las condicionantes y la moral impuesta en ese momento a hombres y mujeres.

²⁹ Véase María Teresa Canto Macías y Julia Elizabeth Martínez Luna, “Amor de papel: el laberinto de las emociones en las fotonovelas de amor”, en este libro, p. 137-175. Por otro lado, hay que considerar que en esos años México era un país que contaba con un total de 62 869 903 habitantes de los que 31 510 013 eran población femenina y 31 359 890 masculina, lo que hace que 50.12% de la población fuese femenina y 49.88% masculina. Es decir, era un ámbito en el que la mujer tenía una amplia presencia y el crecimiento anual señalaba que iba en ascenso, pues fue México uno de los países que presentaron uno de los años de mayor crecimiento demográfico en el mundo.

³⁰ La distribución en el país y en el extranjero estaba a cargo de la Compañía Distribuidora de Periódicos, Libros y Revistas, S. A. La edición era realizada en los Talleres de Editorial Salcedo, S. A., impresa en tonos sepia, aunque las portadas estuvieron realizadas en la Litografía “M. L. H.”.

Las portadas son dibujos que interpretan y sintetizan el contenido de manera clara; aunque se ve que algunas provienen de las soluciones fotográficas, el trabajo es una especie de montaje o *collage* pero meramente dibujístico y a color, el cual le da forma al discurso visual interior, de manera gráfica muy atractiva, con composiciones abigarradas, a veces sin importar la proporción de los personajes, ya que lo que se persigue es dar una idea del contenido de manera clara y sintética. Se puede observar que, por lo general, se usa el primer plano para destacar las partes femeninas, las curvas, lo ondeante, lo sexualizado pero de manera insinuada, no literal ni evidente, pero ahí está presente. El uso del color puro, fuerte, *fauvista*, es un recurso para acentuar lo atractivo en la composición, se ven formas de pechos, piernas incluso en ángulos bajos o contrapicadas y primeros planos, los cuales son elementos que provienen claramente de la época de oro de la fotografía de prensa y documental de esos años³¹ (véanse las láminas 1 y 2).

En esta revista los casos no son tan “rosas” como se podría pensar; al contrario, tienen una dosis de nota roja, de lujuria y deseo, de notas pasionales que van dando paso al desarrollo de la historia que parece una novela, pues aunque provienen de casos reales de la vida cotidiana que mandan, supuestamente, los lectores a la revista, la manera en que se da el relato tiende a manifestar tensión, desarrollo, clímax y resolución, pero dentro de los límites morales del momento. En este sentido, las imágenes van reflejando las escenas y, aunque combinan los dibujos y la fotografía, es en menor dosis que la del *Santo*; es decir, sí intervienen los dibujos, pero el campo visual es mucho más sostenido con las fotografías. Asimismo, es interesante que no les preocupa guardar la proporción, sino que intercalan en un mismo cuadro tres figuras o más, con diferentes tamaños, una puesta en escena irreal que altera los escenarios, los tamaños y las proporciones para darle sentido a la historia, haciendo una composición más bien emotiva que realista en el cuadro visual. La impresión de los interiores es en sepia, contiene pocos medios tonos, parece privar un alto contraste, con los globos realizados con una ancha línea que los emplaza dentro del dibujo para evitar que se pierdan en la escena y contienen textos más bien someros, cortos, que dan la idea de los eventos o diálogos. Gran parte de los vestidos y

³¹ Para mayor información, véase Monroy Nasr, *Historias para ver...*

trajes son remarcados con líneas gruesas, en el caso de la figura femenina sobre todo en el busto o en las caderas, es decir las partes más sensuales. El retoque es parte fundamental en la producción visual para subrayar ciertas partes o darle realce, dado que la calidad de reproducción no era tan alta (véase la lámina 3). Me parece que es una revista que inaugura el subgénero que se mantiene entre la novela rosa y la nota roja, pero que al final en el mensaje impera para que el bien logre su cometido, por lo que queda un sabor de que aún hay esperanza a pesar de los malos pensamientos, obras y malas decisiones. En esta revista forma y contenido se reúnen para afirmar que todos pueden tener una segunda oportunidad.

Otra revista de tono un poco más rosa fue producida en los años setenta: *Fiesta de Novelas de Amor* (1974), una revista mensual de Publicaciones Herrerías.³² Este impacto internacional no habla de una amplia distribución fuera del suelo mexicano. Es interesante observar cómo su directorio está comprometido con más mujeres; por ejemplo, la dirección general la lleva Alicia Ibáñez Parkman; la coordinación, títulos, Ernestina R. de Gloria; también la supervisión de argumentos está a cargo de Alicia Ibáñez P.; la gerente de Publicidad era Georgina Platas de Guzmán. Hay que destacar que son fundamentalmente mujeres las que la producen. La realización estaba a cargo de Humberto J. Gloria y la fotografía era de Mauricio Valverde. El laboratorio, supongo que fotográfico, era realizado por Antonio Hernández.³³

La revista tiene una mejor calidad que otras en su impresión, pues muestra un trabajo fotográfico mucho más profesional, dado que se denota capacidad de encuadre, de síntesis en la imagen, composiciones sencillas que dan la idea clara del argumento en cuestión. También utiliza las contrapicadas y aplica ángulos medios, acercamientos a los rostros y toda clase de convenciones que también emanan del cine, y las secuencias visuales para dar rienda suelta a la narración. La calidad de impresión es muy buena, pues tiene una amplia gama tonal, negros profundos y blancos, por lo que se estima que invertían una buena cantidad de dinero en la edición, la fotografía y la impre-

³² Herrerías, coordinada por Carlos Herrerías Moreno, había tenido una larga experiencia en su haber como editores. Sus ejemplares eran distribuidos también en California y Nueva York y en Venezuela, entre otros lugares de Hispanoamérica.

³³ Los ejecutivos de publicidad eran Carlos de la Vega y Esperanza Camacho.

sión de la revista, pues es evidente que tenían un alto volumen de ventas que podía pagar los gastos de impresión fina. En los años setenta la capacidad del *offset* y su estructura en la edición, composición y calidad es mucho mejor. Este trabajo, realizado por Impresora y Editora Mexicana, S. A., ya cuenta con una gran calidad en el acabado. Aunado al uso de locaciones más de tipo clase media, que en esa época estaba en auge —como empleados de gobierno, profesionistas, empresarios medios, entre otros—, podemos deducir que tenían recursos para tomar las fotografías *in situ* a diferencia de las otras que recreaban con dibujos las locaciones. En este sentido, se puede inferir un costo también del pago de los lugares de trabajo. Es interesante señalar que Antonio Caballero comenta que le tocaba a él como fotógrafo encontrar las locaciones y rentarlas para la realización de las tomas. Además de contar con un gran equipo fotográfico para realizar sus faenas, pues si bien empezó con una cámara de 35 mm comenta que poco a poco ahorró para su cámara de formato medio 6 × 6 cm marca Rolleiflex, la cual le dio una gran calidad en la imagen. Tenía también la posibilidad de un manejo de la cámara sobre tripíe, y además recurría al uso de luces artificiales con sus lámparas de tungsteno o de luz de día³⁴ (véase la lámina 4).

Claro que si vemos el costo es evidente cómo en los años setenta el peso se disparó con la inflación y las devaluaciones; la inversión se recuperaba al venderla a \$4.00 por ejemplar. Era una revista de cierto anclaje visual y actoral ya que los personajes venían de la televisora más fuerte de México, Televisión. Así aparecen personajes como Enrique Álvarez Félix, Julissa, Ana Martín, todos ellos estrellas también del cine nacional. Es por ello que considero que era una revista con recursos suficientes para el pago a los actores renombrados, de locaciones, vestuario y maquillaje, lo cual implicaba un costo de producción más elevado que el de otras revistas de la época. Aunque se sabe que los actores muchas veces no cobraban para ser parte de la revista y con ello autopromocionarse en el medio, la producción era de fina factura.

El diseño es muy pensado y elaborado, las escenas planeadas en locaciones como departamentos, oficinas y casas de clase media con

³⁴ Se señala que Caballero trabajó para las revistas *Capricho* (1970), *Nocturno* (1960-1965), *Novelas de Amor* (1970-1972), *Amiga* (1972), Martínez S. y otros, *Antonio Caballero...*

ciertos lujos, al igual que los cuartos de hotel, los restaurantes, los departamentos y las casas se ven con elementos más o menos de cierta clase social con recursos, lo que da la idea de que va obviamente dirigida a la clase media y media alta. Aunado a ello, los globos y las plecas ya están realizados a máquina, lo que le da un mejor acabado a la revista y una mejor presentación visual. El tratamiento de las fotografías de mejor calidad se evidencia en el medio tono bien logrado de las escenas, o las tomas nocturnas no pierden detalle, la iluminación artificial tiene un buen manejo, lo que permite una adecuada impresión final en la que no se emplasta la tinta; por ende, se puede deducir que la inversión en *offset* de esta impresión era de gran calidad. De ahí que el costo fuese un poco más elevado que el resto de sus contemporáneas. Es evidente que la publicación contaba con medios económicos, lo que se revela en su factura, su edición e impresión final.

El mensaje no es poca cosa, porque a pesar de parecer una revista más modernizada mantiene el juego de los roles masculino-femenino; tiene un planteamiento maniqueo del bien y del mal y finalmente, aunque parece aceptar algunos juegos sociales de las mujeres o de los hombres; el bien, la sensatez y el orden establecido es el que gana la partida a pesar de los pesares. No hay que olvidar que se trata de los años setenta, cuando la píldora anticonceptiva ha hecho su aparición en la sociedad de manera masiva, las minifaldas privaban en la imagen de la mujer y se buscaba la emancipación de ella ante el hombre y la familia. La situación no sería tan fácil lograrla a pesar de los movimientos feministas, pero este tipo de revistas aprovecha el entorno para plantearla y recolocar una moral conservadora a pesar de la imagen modernizada de la misma.

Cita de Lujó. La revista que dignifica la fotonovela mexicana (1975-1977) producida por una importante editorial que es Ediciones ELE, era dirigida por Manuel de Landa y escrita por Ricardo Rentería, la dirección de fotografía la realizaba Enrique Gou y la coordinación era de Pilar Carrasco.³⁵ Esta publicación era distribuida por una de las casas grandes del momento, que era la Editorial Sayrols, y su costo era de \$4.60, con un tiraje de 230 000

³⁵ Es importante señalar que para este momento aparece la redacción y fotocomposición electrónica de Jorge Báez Aguilar, lo que significa que hay un recurso económico para pagar una cuestión novedosa en la impresión y composición editorial. El diseño de forros era de Juan G. Zárate, la edición de Antonio Domínguez.

ejemplares, que no era poca cosa en el año de 1975. Esta revista es muy semejante a la anterior e incluso parece emanar de ella, pues también recurre a actores de telenovelas como son Ricardo Cortés, una joven y guapa Susana Dosamantes o el mismo actor Rogelio Guerra. Todos ellos también actores de cine, algunos de teatro, con renombre para la época. Y aunque el costo es más elevado que *Fiestas de Amor...*, los argumentos, el tipo de soluciones formales, las temáticas y las técnicas son muy semejantes. Además, el periodo de producción permite también su realización en *offset* y su manejo en blanco y negro de las impresiones, aparte de la portada que sí va a color. La mayor parte de ellas en estos años mandaba hacer la portada a color de manera separada del resto de la revista.

El recurso temático y argumentativo en este caso abarca más de una historia, y en ello tal vez tuviese un mayor éxito, pero me parece que ambas competían por el mismo mercado de lectores y lectoras, al mantener calidad y precio más o menos cercanos. Las historias contienen un alto sentido moral, pero no moralino, porque se ve que impulsan la posibilidad de amores extramaritales y no los condenan. Buscan reorientar a las mujeres que han sido engañadas, condenar a las “malas” y mostrar otros ejemplos de vida. La maternidad fuera del matrimonio no es mal vista, y se ofrecen perspectivas. Sin embargo, aún justifican a los hombres, y aunque se muestra su parte negativa, buscan recuperar algún rasgo masculino de solidaridad o acompañamiento con sus esposas. Finalmente, sí es un mundo maniqueo, pero menos prejuicioso en apariencia que abre perspectivas a la mujer aun dentro de las limitantes sociales de la época. Finalmente, el recurso visual también recurre a planos medios, *close-ups*, o acercamientos, contrapicadas, que se ve que fue uno de los elementos visuales de la época. En momentos aparecen elementos más sensuales o sexualizados, pero que corresponden a los “malos” o “malas” en la escena. Las historias se resuelven favorablemente para los que bien actúan y mal para aquellos que trastocan el orden moral o social. Sí persiste un aroma fuerte dirigido a sostener el discurso familiar y social imperante, pero con ciertas concesiones necesarias, precisamente por algunas rupturas, pues no hay que olvidar que eran los años difíciles, con la píldora en el ambiente y las transformaciones después del 68 estudiantil con un fuerte quiebre en muchos niveles sociales e ideológicos.

La imagen presentada, acorde con la convención de la buena presentación y el arreglo de la escena, aunada a la impresión, justi-

fica el alto tiraje para un público letrado, clasemediero o medio alto, que podía detonar algún tipo de cambio o de conciencia sin perderse en el camino de la rebelión. Son revistas que visual y gráficamente buscan contener a hombres y mujeres jóvenes de cometer ciertas locuras y pecados. En ese contexto es entendible su desarrollo, al igual que la anterior propalan una moral de apariencias modernizadoras, pero que mantienen el rol de hombres y mujeres de “bien”. La familia se presenta como base de la sociedad y se percibe el castigo a quien transgrede de manera clara y consciente; esos roles y las actitudes son fomentadas desde una moral todavía con visos de culpas, castigos, pecados y sentencias que se filtran de la religiosidad en juego (véanse las figuras 12 y 13).

Es interesante observar que las actrices usan mucho maquillaje y las famosas pestañas postizas de la época. Hay que recordar a la modelo llamada Pixie que estuvo de moda fuertemente en ese entorno e impulsó con gran fuerza el uso de pestañas y pelucas postizas que irradiaban signos “a go-go” y vestidos psicodélicos de fuerte manera: los ojos torneados, los labios sobresaltados, todo ello conformaba a una chica “ye-ye”, que transgredía ciertas normas, pero no más allá de lo permitido. Podían ser sensuales, pero no mutaban la vida más allá de lo permitido y esas alteraciones se justificaban con algún argumento como lo era la maternidad no deseada o las madres solteras. Ideológicamente mantiene su sentido con la forma y el contenido en la revista *Cita de Lujo*, la cual tenía una sentencia clara para las chicas de clase media urbana, que no debían perder la razón ni perderse en las nuevas formas de vida que se abrían ante sus ojos, aunque podían ser modernas y visualmente atractivas.

Tradiciones y transgresiones: la migración

Fue José G. Cruz el creador y director de la fotonovela *La India María* en el año de 1970, la cual ha estudiado Nadia Garrido para este libro.³⁶ Publicada con ediciones JGC, por supuesto, la realización era

³⁶ Nadia Garrido, “La India María y la representación humorística de la feminidad indígena”, texto publicado en el presente libro, p. 177-220.



Figuras 12 y 13. La presencia de grandes actores invitando a no deslizar la moral, a forjar y defender a la familia como núcleo vital ante mujeres falsas o mentirosas. Sobre ellas giran las tramas entre el amor pasional y el amor “puro”.

Fuente: *Cita de Lujo*, n. 65, año IV, 18 de abril de 1975

de Horacio Robles y la fotografía de Hugo Robles. Al ver su costo y la calidad de la misma, la inversión de \$1.00 ante la calidad del producto y su contenido resultaba barata frente a las otras publicaciones semanales, pues su tamaño era de 25 × 18 cm.

Como resultado de su personaje creado para el cine en 1968 por José G. Cruz, la fotonovela fue un producto realizado para su venta, lectura y consumo de diversos sectores sociales, principalmente me parece que para un sector de clase media, en donde el sentido del humor alrededor de la “india” despertaba carajadas entre sus televidentes, espectadores y lectores, por su forma de relacionarse en la urbe y por la manera de manejar el idioma español, con un acento indígena de los sectores que hablan náhuatl. Como lo señala Nadia Garrido, María Elena Velasco era originaria de Puebla y ella representa a la indígena mazahua, que viene a la ciudad de México con su burro Filemón. Si bien la actriz emana del cine en 1962 con la película *Ruletero a toda marcha*, sería con su personaje de india que se haría famosa en los años siguientes. La idea es la migración de una indígena mazahua a la ciudad de México, en donde vivirá aventuras, desventuras y problemas de los que siempre saldrá librada. Mucho sentido del humor y situaciones que marcan las diferencias de género, raza, etnia y clase social, que generan risa o son chuscas, según el autor, en donde se pueden ver con claridad la pobreza, la discriminación, la ingenuidad, el machismo, la delincuencia, la corrupción y sobre todo el racismo de la época, que era muy común dada la alta migración que hubo en los años setenta y ochenta de mazahuas a la ciudad de México. La India María es un personaje que, dada su ingenuidad campirana, denota honradez, lealtad, generosidad y sobre todo buen humor. Esta fotonovela de José G. Cruz aparece en los años setenta, cuando él ya tiene una larga experiencia en el medio editorial y le funciona muy bien el género de la comedia para la venta, y la publica en blanco y negro con portada a color, al igual que las demás, dado que el color en interiores resultaba sumamente caro en ese momento, pues aún competía contra grandes volúmenes editoriales. La portada es a color, con fotografías alusivas al tema, en el sentido de ser una nota gráfica clara que adelantaba la trama a desarrollar en los interiores; era muy cuidada en el aspecto formal. Los trajes de la India María eran siempre impecables, de colores vivos, como suelen serlo; llevaba sus huaraches, las trenzas bien peinadas;

estaba acicalada, digamos. Con un extraordinario maquillaje de apariencia muy sencilla, acentuaba sus grandes ojos, con su cutis suave y juvenil. Ello se proyectaba en esas portadas que la mostraban por lo general sonriente, un signo peculiar para la revista, pues denotaba el sentido del humor que se trabajaba en el guion y las imágenes del interior. En la página 221, lámina 1, se presenta una portada a color, bien realizada, con una imagen alusiva a la venta de las naranjas, emblemática y clara de las indígenas en la ciudad de México.³⁷

Los interiores están realizados con fotografías de gran calidad; en este sentido sus encuadres y composiciones ahora presentan una mejor calidad tonal en su realización, pues son trabajadas en el alto contraste de años anteriores. Además se nota que han colocado algunos exteriores fotográficos e interiores de las casas, edificios y oficinas que han sido fotografiados *ex professo*. Pero aún persiste en los primeros números el fotomontaje, que está realizado de manera más profesional y en momentos es difícil detectarlos; sin embargo, se logra ver en los contornos de las cabezas, en las sombras de los pies, en las figuras, o bien de dónde procede la luz en los personajes y el escenario. Aparentemente, se hacían las fotografías de locaciones y por otro se recreaban las escenas con los actores, aunque es claro que han avanzado en la perfección técnica y en la recreación de las escenas. Aun es evidente en sus primeros números que combinan ambas técnicas del *collage* y el fotomontaje, pero poco a poco se denota que los escenarios naturales son cada vez más comunes. Otra característica de la publicación son los globos de los diálogos que ya aparecen con letras tipográficas, lo que le da realce y calidad a la revista. Sólo eventualmente en golpes, gritos o llantos se aplica un dibujo a mano alzada en el globo o con una plecaca que muestra estridencias en picos o en llamas, para gritos o llantos. Además, por lo general, se utilizan las cajas tipográficas para el narrado de voz en *off*. Este tipo de plecacas da idea de cómo se avanza en una cultura del cómic y de la fotonovela para hacer evidentes ciertos estados de ánimo, enojo, alegría, euforia, ira, tristeza, que los espectadores irán aprendiendo poco a poco a interpretar. Es interesante observar que los primeros cuatro números fueron realizados en tinta negra (hasta el 17 de noviembre de 1970), pero a partir del número 5 (24 de noviembre de 1970) se

³⁷ *La India María*, año 1, n. 1, 27 de octubre de 1970.

imprime en tintas sepias, seguramente porque abarataban sus costos de producción; pero además, al parecer, los tonos sepias daban una mayor gama tonal en las imágenes que, a diferencia del negro, se emplastaban y dejaban de mostrar los medios tonos de las escenas, haciéndolas más comprensibles y vistosas.³⁸ Sin embargo, las portadas siguen haciéndose *in situ*, en las locaciones necesarias y con gran calidad de impresión, pues el registro que suele perderse en lugares que no tienen buen control, o los colores o matices se llegaban a perder o se veían como distorsionados o borrosos. Se ve el uso del *collage* y el fotomontaje, como en el caso de los dos jóvenes y del policía de la imagen en la página 190 del presente libro, que fueron plantados “literalmente” en las fotografías.³⁹

En este caso es evidente que lo hacen de manera muy profesional. Y para mantener la tensión y el interés de los lectores se hace en secuencia la trama de la fotonovela, de tal suerte que no es visible un final en cada número publicado, hay que esperar el siguiente con una nueva aventura de la India María.

En síntesis la fotonovela *La India María* me parece que viene a saldar un imaginario que estaba muy presente en los años setenta y ochenta de la migración indígena que llegó no sólo de mazahuas sino de otros grupos indígenas como los mixtecos, zapotecos, triquis, ñañús y nahuas; ellos se habían establecido prioritariamente en el Estado de Mé-

³⁸ El doctor Aurelio de los Reyes comenta que la tinta sepia se obtenía de la tinta del pulpo, y se empezó a utilizar en los años veinte del siglo pasado “Con la técnica rotográfica que le dio origen a la revista *Rotográfico*. Es el diario *Excelsior* el que imprimió su suplemento dominical con esta técnica al inicio de la década de los veinte. A la fotografía siempre la lanzó al alto contraste”. Es posible que por ello se prefiriese los tonos sepia porque ampliaba la gama tonal y acentuaba las luces y sombras al momento de imprimir. Comentario con la autora el día 25 de agosto de 2019. Asimismo, el editor que por muchos años realizó un trabajo de excelencia con la imagen y con los textos de los múltiples libros que realizó, Antonio Bolívar, comenta que: “Al principio, el pigmento sepia se obtenía de un calamar, pero pronto se pudo fabricar mezclando diversas tierras que contenían óxidos de hierro y poco a poco se abandonó prácticamente la tinta natural. Respecto del número de páginas, 32 es un número ideal, puesto que es múltiplo de 16, de 8 y de 4, lo cual permite adaptarse de manera óptima al tamaño de los pliegos y de la máquina (la prensa) disponibles”. Luego podemos aseverar que la calidad de impresión de la tinta sepia mejoraba la presentación de las imágenes en las fotonovelas, hasta que el transporte y las fotografías fueron afinándose en el offset y con el papel satinado el blanco y negro imperó (comunicación cibernética del día 11 de septiembre de 2019).

³⁹ *La India María*, año 1, n. 2, 3 de noviembre de 1970.

xico y el entonces Distrito Federal, sobre todo en Nezahualcóyotl, Los Reyes y Chalco.⁴⁰ La presencia inocente, alegre, pero llena de elementos del desprecio urbano, de la incomprensión hacia el otro y la intolerancia a los grupos indígenas bajo el racismo y el clasismo, le dieron forma a esta revista que tuvo un éxito claro, por ende, la calidad de reproducción de la revista se mantuvo durante los años que subsistió. Las historias de la India María se concatenaron desde el primer número al subsiguiente; así garantizaron en el lector el interés y, por ende, la clientela (véase la figura 2, página 188).⁴¹

El barrio atrapado por lo urbano

Otra de las fotonovelas que viene a llenar un tema de migraciones, barrios y colonias es *Dramas de Mi Barrio*, la cual surgió en 1978 como revista semanal, publicada por Editorial Ping-Pong, en la calle de Amores 135. El director fue Eugenio del Callejo. Su costo era de \$3.50.⁴² Es una revista que llama la atención porque si bien toda su factura se realiza en lugares de clase media urbana, la historia compete a un barrio que tiene una larga tradición y por ello tiene una peculiaridad en su producción. La dirección y la adaptación estaban en manos del periodista Sergio Luis Romero; la asistente del director era Lilia Carbajal; la fotografía y su laboratorio estaban bajo el cuidado de Ignacio Cabello, mientras el montaje y las letras eran de Simón Pérez.⁴³

⁴⁰ María Luisa Santillán, “Indígenas en la CDMX, el rostro multicultural”, en *Ciencia UNAM*, 12 de octubre de 2018, <http://ciencia.unam.mx/leer/793/indigenas-en-la-cdmx-el-rostro-multicultural> (consulta: 14 de agosto de 2019).

⁴¹ *La India María*, año 1, n. 1, 27 de octubre de 1970.

⁴² Impresa por Impresora Ortega en Av. de las Torres 460, era distribuida por la reconocida Editorial Sayrols, la cual fue fundada en el año de 1931 por el inmigrante español Francisco Sayrols. Dicha editorial publicó *Paquín*, del que se editaron 4000 números y con ello se considera que se inicia la “época de oro” de la historieta mexicana. También están las revistas *Sucesos para Todos*, *La Familia* y *Amenidades*, entre otras, por ello es una industria editorial mexicana de gran presencia e importancia en el mundo de las revistas y cuentos en nuestro país.

⁴³ Para mayor información, véase el capítulo “Espacio, conflicto y melodrama en *Dramas de Mi Barrio*, 1977-1979”, de José Antonio Maya González, en este libro, p. 253-297.

Es interesante observar esta publicación que analiza José Antonio Maya en este libro, pues para fines de los años setenta, como hemos visto, la calidad en las fotografías, el diseño y la publicación en las fotonovelas había avanzado considerablemente. Sin embargo, la revista *Dramas de Mi Barrio* presentaba una escasa calidad editorial, en todos sentidos. Es decir, desde el trabajo fotográfico se ve que no es de primera línea al no tener resueltos de manera clara los planos, los encuadres, y al contrario, se notan con poca pericia, pues en ocasiones se recortan elementos sustanciales o incluyen en la escena de manera abrupta a los personajes, todos ellos casi en primer plano. Los actores no son conocidos y por el tipo social de los mismos y las soluciones formales se ve que es una publicación de escasos recursos. Si bien se planea hablar del barrio tragado por la gran ciudad, se denotan los lugares como cuartos, casas y patios de muy escasos recursos. Es decir, un barrio con problemas económicos flagrantes, en decadencia económica y moral, y justo esa forma de tratar los temas devela ese malestar social, moral, político y religioso, de un cambio de valores que se va mostrando en las páginas de la revista. Por ejemplo, los patios, las puertas, las paredes, todo ello, parece trabajarse *in situ* pero con una clara pobreza y hasta miseria en sus alrededores, la pintura caída, goteras, puertas desvencijadas, oxidadas, todo da idea de la falta de recursos, pero también de un deterioro físico y moral entre los habitantes del barrio. Una estrategia de representar las historias es a partir de señalar que dicen ser historias reales que se presentan, en donde hay un personaje que lleva la historia, que es el periodista que se entera de cómo estuvo el suceso. Este tipo de desarrollos es interesante porque así le dan continuidad cada semana, pues parece ser una historia de la vida real. Por otro lado, los actores que intervienen pueden hacer el personaje del bien y/o del mal, pues en un momento aparecen como parte de la trama como un villano que contribuye a la descomposición social, y al final de la revista, aparece invitando para continuar comprando y leyendo las historias. Si hacemos un estudio detallado podría ser un elemento que a Berthold Brecht le hubiese encantado, para lograr la separación entre el lector y la obra, pero al leerla y ver sus intenciones y posibilidades reales de lectura, es más bien un desliz editorial, por la falta de recursos (véanse las láminas 5 y 6).

La fotografía se desarrolla en escenarios callejeros e interiores porque aparentemente no se evidencian fotomontajes; ahora sí se resuelve

todo en las locaciones, sencillas, que rayan en la pobreza y la indigencia. En cierto sentido, sí vemos que hay un aprendizaje visual emanado del fotoperiodismo o de otras revistas de la época, pues llegan a aplicar planos generales, planos medios, el uso de las picadas o tomas desde arriba, o aquellas otras al ras del suelo para engrandecer a los personajes. Se usan muy pocos *close-ups*, sólo para demostrar la maldad del rostro del sujeto y a veces sugerir el pensamiento o introspección de los personajes. Si bien los diálogos lo resuelven con tipografía mecanográfica en recuadros bien elaboradas, algunos de ellos, a veces son globos, como en el caso de los pensamientos que se realizan a mano y con círculos, que dan la idea de abstracción y silencio, una convención que seguramente el lector fue aprendiendo en el camino y que lo llevó a entender lo que significaba. Eran elementos que la escritura no lograba hacer explícitos y los dibujos lo hicieron posible. Las portadas, al igual que las otras semejantes de su época, estaban elaboradas a color con los básicos muy chillantes, con los amarillos, rojos, azules que atraen la vista de inmediato a la imagen que se presenta. Es ahí en donde se cocina la atracción fatal del lector, pues se muestran partes del cuerpo femenino con contorsiones, muslos y traseros al aire, sin ser explícitos; se connota la ropa interior por los bordes, brazos desnudos, tirantes del *brassier* sueltos, en fin una serie de elementos cargados de una sexualidad masculina exaltada que muestra la atracción fatal de manera incestuosa o de la mujer del prójimo, de la vecina que no paga la renta y de la mujer que se desea aunque sea la hijastra, entre otros. Motivos muy masculinos del abuso sexual que es muy común entre familias, no sólo de clase baja sino de otras clases sociales. Pero eventualmente son los temas que se trabajan en la revista para su venta. Y de dar cuenta de ello se encarga la portada a color.

Miradas lascivas, rostros alcoholizados, mujeres ingenuas o sin posibilidades de defensa, son motivo del abuso, que al final tendría una solución trágica para alimentar el drama del barrio. Las escenas están sexualizadas, pero no abiertamente como en otros casos que veremos adelante; las imágenes y los retratos de los personajes son más moderados. Aunque si hay insinuaciones de la sexualidad son más reprimidas, los escenarios reales en barrios pobres no muy lujosos y de carencias evidentes muestran que en esos lugares la falta de educación y cultura lleva a tragedias cotidianas. Para vincular a los del barrio como parte

sustancial de la trama suelen sacar escenas colectivas, en donde los niños intervienen en ella; se presenta a los del barrio solidarios, también, como suele suceder, como mirones o ayudando en algún momento de la escena. Ese es el barrio, en donde todos se conocen y se ayudan en los peores momentos de sus vidas (véanse las láminas 7 y 8). Los cuerpos de las mujeres se muestran de tal manera que generan interés y atracción si vemos que se presenta el abuso o la violación o la insinuación. Ellas son por lo general jóvenes, guapas, maquilladas, peinadas, con minifaldas y blusas transparentes o atractivas; y las mujeres que se les desprecia son gorditas, con mandiles y mal peinadas. Son los estereotipos del deseo y de la lujuria ante el sinsabor del aburrimiento. La impresión de los interiores es muy diferente a la de la portada, pues se ve muy rudimentaria, más manual, podría ser realizada en un estencil o una prensa plana más rudimentaria; no parece *offset*, a menos que fuese uno muy casero o inicial, porque el grano de la impresión es muy grueso, no tiene definición, no es nítido ni presenta calidades tonales ni formales. Posiblemente el tiraje era inferior al de las otras revistas de la época, porque el precio no va de acuerdo con la mala calidad de los cuadernillos, que tienen un tamaño relativamente pequeño. Es evidente que el público al que pretenden llegar es de clase media baja y baja. Sin embargo, el costo de \$3.50 es caro para la época; es justificable sólo porque el tiraje no fuese muy grande en función de recuperar la inversión. Así que, forma y contenido van de la mano, las soluciones son pobres, la impresión también, las historias y relatos rayan ya en la prensa amarillista sin llegar al carmín; los temas del desamparo, el erotismo retorcido y los incestos fatales, entre otros, dejan ver que en el barrio el drama sí es una cuestión cotidiana.

Sube el color baja el humor

En este rubro es notable que los tonos empiezan a subir de color, y podemos encontrar que cada vez se encienden más las páginas de esas revistas que suelen usar el blanco y el negro en su interior, provenientes de Ediciones Escamilla. Así, *Casos de Alarma! Hechos de la vida Real!* surgió el miércoles 21 de abril de 1971 y culminó su existencia en 1974, con 162 números publicados en 32 páginas y con un costo de \$1.00 y hasta \$1.60

semanales. Dicha revista fue heredera, como lo señala Saydi Núñez, del periódico *Alarma!* surgido en 1971, que tuvo un gran éxito como diario de nota roja en donde se exponía de manera cruda visual los casos de violencia urbana que acontecían cotidianamente. Presentada originalmente con un formato 28 × 22 cm, con 32 páginas, en donde por lo general se invitaba a actores de la pantalla chica, del cine nacional, del burlesque, de humor, de cabaret o de plano desconocidos con un menú atractivo como cuando se presentaba Enrique Rocha, que venía de las telenovelas, o bien Héctor Suárez, de la televisión y del teatro cómico alburero, o la joven-cita Susana Dosamantes, o las *vedettes* Gloriella, Amira Cruzat, Yizela Yardux, Ginette Anoge y María Cardinal, entre otras, que se iniciaban y que quedaron en el camino (véanse las láminas 9 y 10).

Se caracterizaba por el tipo de temas y el desbordamiento sexualizado de sus contenidos. Las imágenes aún no son tan explícitas en un principio, pero poco a poco las mujeres que aparecían en ellas fueron “quitándose prendas” y se usó el cuerpo femenino prioritariamente para volverlas atractivas. Muestran en el lenguaje corporal a la mujer como gancho visual y aparecen torsos desnudos, piernas al vuelo, escotes, transparencias, ropa interior, o bien ellas en la cama con los personajes masculinos, entre otras estrategias del cuerpo para hacer más atractiva la revista, desde una presencia erótica, que poco a poco se colocaba hacia una pornografía criminal, evaluada desde los valores de la época. Es así como la revista —dado su lenguaje explícito corporal y textual desde las portadas e interiores, en donde los crímenes pasionales, los homicidios dolosos, la prostitución, el suicidio, la promiscuidad y la corrupción, entre otros— dio paso a la censura y dejó de existir por ser considerada una publicación ilícita, para dar paso a un nuevo producto editorial de Escamilla Editores.⁴⁴

Con la revista *Valle de Lágrimas! Un caso de la vida real!*, regresaron los hermanos Escamilla a la palestra con la nota roja fotonovelada. Publicada por vez primera el 29 de abril de 1975, fue tal su impacto, aceptación

⁴⁴ Saydi Núñez aborda el problema suscitado en el presente libro bajo el título “Pedagogía de la violencia, el crimen y la fatalidad. La fotonovela roja en los años setenta”, p. 267-310, y con mayor profundidad lo analiza Andrés Ríos Molina en el apartado intitulado “*Casos Reales!*: Benjamín Escamilla, el erotismo melodramático y la censura durante el ocaso de las fotonovelas”, en este libro, p. 311-346. Es un gran hallazgo del investigador el haber descubierto la función clara de la censura con este tipo de temas en la época.

y recepción que duró una década, lo cual deja ver la amplia distribución y consumo de la revista en esos años, con un costo inicial de \$2.00; en 1985 se vendía ya en un precio de salida de \$20.00 que representaba 1000% más, lo que nos puede dar idea del tipo de devaluaciones tan grandes que sufrimos así como de la pérdida del poder adquisitivo para las familias mexicanas. Con un formato de 27 × 22 cm, esta revista fue editada e impresa por publicaciones Llergo, S. A., que ya tenía un largo camino desde 1937 publicando revistas semanales, con su propia empresa que inició con Rotograbadores y Fotograbadores Unidos, S. A., y que después se independizó con su propio nombre.⁴⁵ Esta revista es analizada por Saydi Núñez Cetina en el texto titulado “La fotonovela roja en México. Pedagogía del género y la fatalidad en los años setenta”. Esta revista sustenta su presencia en el medio por presentar casos de la vida real, en donde “[...] únicamente los nombres verdaderos fueron cambiados para proteger a los inocentes”. La revista es útil y necesaria “*Diversión, léala, diviértase, instrúyase, y deléitese, con las mujeres bellas*”, decía en sus entradas. Por lo general eran casos enviados de diferentes partes del país, investigados por Omar Ramos.⁴⁶ El fotógrafo en todos los casos fue Alberto Escamilla Espinosa, hermano de Benjamín, apoyado por Alberto Sayán, quienes incluso en ocasiones, como lo señala Saydi Núñez y las portadas de la misma revista, harían las veces de actores en ella, e incluso sus hijas. Era un equipo familiar en toda la extensión de la palabra el que trabajaba, como en el número 6 de la revista publicada en 1971, ya que en la portada le dan el crédito a sus actores: “Alberto Sayal, María Cardinal, [el propio] Benjamín Escamilla”.

En las ediciones de tonos carmín de los Escamilla podemos observar ya el uso de portadas a color con grandes letras que aluden justamente a la tipografía del periódico *Alarma!*, usando en cada caso los títulos concernientes. El formato, el uso de los colores básicos como el rojo, el azul y el amarillo se vuelven características de este tipo de revistas de

⁴⁵ *Traumas Psicológicos, Casos de Alarma!* (1971-1974) y *Valle de Lágrimas! Un Caso de la Vida Real!* (1975-1985) son títulos también editados por producciones Benjamín Escamilla y su equipo de trabajo; por ello tienen una factura muy semejante en cuanto a la formación, edición, diseño y fotografía de las revistas.

⁴⁶ Se dice que los casos eran adaptados por Navarro, Tony Bravo, Tere Flores, Antonieta Murillo y José Luis López, entre otros.

nota roja de Ediciones Escamilla. Es un sello editorial de la casa, en donde aducen que cada uno es un caso de la vida real.

Impresas ya en papel satinado de mejor calidad, y no en el tradicional papel revolución, usan el blanco y el negro para los interiores, pues el papel permite una mejor gama tonal y no absorbe tanta tinta, por lo que el negro ya es una opción que le da una mayor modernidad, a diferencia del sepia que remite a ediciones de las décadas anteriores.

La fotografía va a tener soluciones formales acordes con los casos color carmín, y se va a hacer evidente el uso del cuerpo de las mujeres para introducir las portadas, en un manejo connotado de los eventos y con gran concordancia de los títulos y balazos de la revista. A todo color, en tonos chillones, atractivos a la mirada en un puesto de periódicos son abigarradas y puestas en contexto de dónde se desarrollarán los eventos. Con personajes conocidos como *La Tigresa*, en sus mejores tiempos, puesta en minifalda, tacones, vistosos vestidos a “go-go”, con el cuerpo como gancho para la visualidad extrema de lo que ellos llamaban “hembras”.⁴⁷ Aquí las ropas interiores se convierten en portada, los actos vandálicos, el alcoholismo, la prostitución, los golpes, todo ello, aparece en primerísima plana a todo color y en blanco y negro (véanse las figuras 14 y 15).

Un rojo amanecer

Diez años después de *Casos de Alarma!*, apareció *Casos Reales! Una historia de la vida!*, digna heredera; es evidentemente una obra de continuidad, pero ahora “mejorada” y con mayor experiencia en el medio editorial, esta revista color carmín de los Escamilla va a dar rienda suelta a su experiencia. No olvidemos que el contexto del país es otro, que hubo un alzamiento zapatista en el sur del país (1994), que no hay confianza en el gobierno, que se desata la corrupción de manera desmedida y cínica, además de que se introduce la dinámica del narco en el mundo de la política y la sociedad mexicanas. Ahí, desde ese horizonte, de corrupción y desmantelamiento inicial del poderío del Estado que rigió la vida nacional por casi siete décadas, para ese momento,

⁴⁷ Véase *Casos de Alarma!*, “Venganza de mujer”, n. 114, 20 de junio de 1973.



Figuras 14 y 15. *Valle de Lágrimas!* lo era, pero además se visualizaba una violencia explícita en la imagen fotográfica y los textos que funcionaban con plecas y diseños visuales alusivos, con picos, formas y textos onomatopéyicos de fuerte referencia. Fuente: *Valle de Lágrimas!*, n. 123, 30 de agosto de 1977

apareció de manera clara y puntal esta revista que va a tener vida activa de 1995 hasta principios del siglo XXI. De nuevo se anuncia el argumento basado en casos reales, como aduce la propia revista que a la letra señala: “Hoy presentamos un caso de *Alarma!*” o “Este es un caso real que causó *Alarma!* en días pasados”. De nuevo se señala que parte de las investigaciones de casos reales estaban a cargo de Omar Ramos, adaptada por Alejandra Borgia. Y lo que se comentaba, el sello de la casa además de los títulos lo dan: el formato, el diseño y las fotografías, aunque en este caso será Alberto el director y ya no Benjamín Escamilla. Por lo tanto, es factible pensar que otro realizara la cámara, aunque estuviese bajo la supervisión del mismo Alberto Escamilla, como se anunciaba en algunos ejemplares bajo la firma del director de fotografía, pese a que después ya no se anunciara con claridad quién era el que disparaba el obturador. Y finalmente, me parece que ya habían abierto la editorial que cambió de Profesionales Compañía Editorial, S. A. de C. V., a la de nombre Hermanos, Compañía Editorial, la cual estuviese formada por los mismos Escamilla, sustentando su imperio por unos años más. Para el año 2000, el costo sería de \$8.00 y su tamaño desde un inicio fue de 14 × 20 cm, es decir media carta, con lo que realizaban a doble pliego la impresión obteniendo una producción 100% mayor que sus antecesoras y competencia de tamaño carta de 21 × 8 cm. Es evidente que se sexualiza la revista desde los títulos, las portadas a color que originalmente llevaban un poco de azul cerúleo, en ese momento sólo se plantean en rojo y amarillo las zonas para poner los títulos, lo que la hace más merecedora del título de revista amarillista con temas de nota roja. Sea, pues, que las portadas son explícitas del deseo carnal, de las relaciones sexuales aparentemente en el momento del acto sexual a pesar de traer prendas íntimas, las exageradas actitudes corporales y los gestos faciales exagerados de los actores en el momento de la toma fotográfica, dan paso a pensar en el deseo, la pasión y el gozo que obtienen y comparten abiertamente con los espectadores.

En estas revistas es posible percatarse de que las imágenes tienen ecos visuales semejantes a sus antecesoras de tintes “sexosos” vinculadas a la violencia. Aunque en *Casos Reales! Una historia de la vida!* es mucho más incisiva la mirada sobre el cuerpo de las mujeres subrayando los primeros planos sobre las curvas, los traseros, las piernas, exaltando el placer aparente de los actores en la escena, primerísimos planos

y algunos planos medios se concentran en las nalgas, con la protagonista tanga brasileña como parte sustancial de la escena que parece ser el signo más claro de sexualidad exaltada, pues entre más masa corporal femenina parece tener más éxito y atracción la portada y sus interiores no se quedan atrás. Las formas femeninas imperan a todas luces, los desnudos, las piernas, el busto y los traseros parecen ejercer lo que Andrés Ríos Molina detecta como el reinado de la tanga, que más que un objeto parece un personaje, es una protagonista principal en estas tramas de dolor, muerte, desconcierto, pecado, amancebamientos, asesinatos, tentaciones sexuales, noches de sexo, adulterios, violaciones, excitación y mujeres ardientes.⁴⁸ Sea pues que las imágenes interiores se corresponden con la experiencia de Escamilla, fotógrafo, y parecen exaltar con el uso de la lente gran angular a esas damas que lo dan todo, en el amplio sentido de la palabra. Eso es lo que la vuelve altamente atractiva a la vista de chicos y grandes; por ello, tal vez la leyenda de: “Para su venta a mayores de 18 años”.⁴⁹ Es interesante, porque a pesar del cambio de roles, como lo señala el historiador Andrés Ríos en su ensayo en este libro, las fotografías siguen cosificando, estereotipando y poniendo en un plano de deseo fetichizado a la mujer. Es una aparente libertad sexual que no está construida a partir de logros o avances sociales, de la mujer o feministas, sino sólo de exhibir su cuerpo y mantenerlo como un objeto del deseo. Es, me parece, una revista que raya en los albores del siglo XXI y da vuelta a la imagen para posicionarse entre el erotismo y la pornografía poco explícita, aunque no se ven miembros femeninos ni masculinos de manera clara, toda insinuación va sobre el particular. Interesante ver que en el caso de esta fotonovela, los hombres terminan mal, por lo general castigados por ese deseo ardiente e incontrolable que los lleva a contraer Síndrome de Inmuno Deficiencia Adquirida (SIDA), a terminar con su vida en actos suicidas o acabar en la cárcel.

Si bien los cuerpos aparentan contoneo y las mujeres parecieran estar empoderadas, al final del camino, a pesar de ser más libres en su sexualidad, no logran librarse de sus propias historias. Las tragedias se desatan

⁴⁸ Todos estos son los títulos de los números de diversas revistas de *Casos Reales! Una historia de la vida!*, publicadas entre 1996 y 2000.

⁴⁹ Leyenda que viene en las letras chiquitas en la portada de cada una de las revistas.

por malos entendidos, por celos, por la astucia de ellas y por desgracia para ellos; al final suelen ser una lección de vida. Es por ello que todo se tiñe de rojo, los desenlaces van a ser duros, implacables, temerarios, y parecen llevar un mensaje aleccionador sobre todo para “ellos”, pero en el camino se puso ardiente la lectura con las imágenes semidesnudas, así con pocos cartabones (véanse las láminas 11, 12, 13 y 14).

Curiosamente, a pesar de estar ya en las puertas del siglo XXI, vemos cómo las imágenes siguen siendo trabajadas en su mayoría con fotografías, pero al tener que mostrar los golpes, los gritos, los lamentos, cualquier manifestación emocional, sentimental o de pensamiento abstracto, recurrían todavía al uso del dibujo, y a las tomas al rostro, en *close-ups* para señalar un sentimiento o emoción de manera clara. Los recursos visuales finalmente provienen de años atrás y siguen siendo vigentes, seguramente para que el lector comprenda cuando en clara expresión machista se golpea a una mujer; por ejemplo, aparecen ciertas expresiones como: “AYYY”, “ZOCK”, “AGGGG”, “PLAFFF”; o bien, cuando pretenden mostrar la intensidad en el acto sexual que, por cierto poco tiene que ver con caricias y cariño, y más con ardientes deseos, imparables, inmensos, suele haber notables onomatopeyas: “AGHHHH!!!”, “OHHH!!!”, “MMMMM!!!”, por supuesto en plena concordancia con los rostros teatralizados, exagerados y acartonados de los actores, que debían permanecer por fracciones de segundo en esas poses para poder ser captados por la lente del fotógrafo. De esa manera, texto e imagen se acompañaban en el dolor más profundo y en el placer más intenso generando un claro patrón visual y escrito de lo que estas revistas representaron en toda una época de oro de las fotonovelas ilustradas.

Conclusiones

Como se ha visto, la fotonovela mexicana tuvo un amplio y largo camino por andar desde sus primigenios intentos a fines de los años treinta, con su impronta en los años cincuenta, y su presencia hasta principios del siglo XXI. Las formas en que se desarrolló, desde la perspectiva del binomio técnico-formal, dependieron del producto elaborado para su consumo y venta. Así desde las primeras revistas de este género reali-

zadas por José G. Cruz, las cuales combinaban fotografía y dibujos, sobre todo de los contextos, aunado a los letreros, globos y diálogos escritos, se manifestaba el sentido del humor, las batallas que se debían librar, los sentimientos, las emociones o los momentos por los que atravesaban los personajes. Hay un claro desarrollo de casi cuatro décadas, en donde el lector-espectador aprendió a leer-ver las fotonovelas, pues las poses eran muy teatralizadas, los diálogos escuetos y los escenarios se representaban con los dibujos o con los recuadros señalados en cada imagen. La variedad de fotografías inserta por página cambiaba de una publicación a otra, pues las hubo de entre cuatro y seis recuadros o sólo uno para señalar algún momento connotado del tema a tratar o el clímax de la novela.

El discurso que hemos desarrollado va de la fotonovela de aventuras, a la de amores y desamores de color rosa, pasando por el barrio para arribar al verde monstruo que concluye en la semicomedia al rojo carmín. En todas ellas funcionó la fotografía a color para portadas y los interiores se realizaban con fotografía en blanco y negro, impresas en sepia en un principio con un cambio notable al negro para fines del siglo XX. Cambios acordes con el tipo de papel y de impresión con el que se contaba en esos años. A pesar de las mejoras tecnológicas, observamos que en ocasiones el uso de la intervención de la imagen directa con dibujos o tinta funcionó para insertar algunos diálogos y acentuar los episodios de amor o deseo carnal y de violencia, lo cual siguió imperando hasta el siglo XXI. Los encuadres y las tomas fueron mejorando con los años al desarrollarse, a mi parecer, un discurso visual propiamente fotonovelesco en dos sentidos. El primero se refiere a que el fotógrafo fue aprendiendo mejores encuadres, formas visuales de acentuar su decir, así como los ángulos que utilizaban como fórmulas adoptadas del fotodocumentalismo y del fotoperiodismo, pero llevadas al discurso visual congelado de la actuación. Y el segundo es la concordancia con los actores, actrices y *vedettes* que participaban en ellas, que aprendieron a realizar los gestos visuales, las actitudes y las poses que requería el fotógrafo. Es decir, si bien podrían partir de elementos teatralizados, me parece que poco a poco se fue gestando el lenguaje telenovelesco de la televisión mexicana, que tan bien conocía el público de esos años, porque las telenovelas eran absolutamente en blanco y negro hasta los años setenta; por ende, para los actores no era difícil

descifrarlo, pero tampoco para los lectores-espectadores. Con poses exageradas pero sencillas, con recuadros generales para los contextos, medios para recrear el relato y primeros planos para que el espectador pudiera acceder al sentimiento o emoción que detonaba el desenlace. El uso de locaciones, de luz artificial, de altos contrastes en las escenas y de recurrir a la exageración del gesto físico es parte de esa gramática visual de las fotonovelas mexicanas de mediados del siglo XX. Así, se fueron mejorando con los años, las formas y los estilos de fotografiar, porque seguramente el aprendizaje visual de esos fotógrafos dedicados a esas faenas provenía de la lectura y la comparación de las diversas fotonovelas de la época, de los diarios, las revistas y las imágenes de la televisión. Aunados, al cine nacional con un gran desarrollo que al final del siglo se convirtió en un cine de cabareteras. Así, la nota roja que vemos al final del texto, tiene mucho material de dónde derivar para su cada vez más descarnada visualidad, que no paró en ese momento y ha continuado con las notas rojas de terrible actualidad.

Una importante aportación a la fotohistoria ha sido recuperar algunos de los nombres de estos fotógrafos dedicados a las fotonovelas, y que Alfonso Morales ha contribuido a rescatar al ahora famoso Antonio Caballero que ya hemos citado, pero se suman otros más, como son: Jorge Vargas, Javier Cabrera y Miguel Gloria, Jr., que trabajaron para *Amigos de la Pobreza*. Antonio Hernández realizó el laboratorio para *Fiestas de Novelas de Amor*. Y aunque no vienen datos del fotógrafo en *Diario de un Corazón*, se señala el director artístico, que era Mario González. En *Cita de Lujo. La revista que dignifica la fotonovela mexicana*, la fotografía la realizaba Enrique Gou. En *Drama de Mi Barrio* la fotografía y su laboratorio estaban bajo el cuidado de Ignacio Cabello. En la revista *Lo Inexplicable*, los fotógrafos fueron Mauricio Valverde, Miguel Cervantes, Genaro Sosa, así como el equipo de fotógrafos que se anunciaba en alguna parte de la revista bajo el nombre de Transworld Feature Sind. *Casos de Alarma!*, *Valle de Lágrimas!* y *Casos Reales!* fueron todas ellas realizadas por la cámara de Alberto Escamilla Espinosa y Alberto Sayán como su asistente, quienes han aportado su granito de arena para una gramática visual muy diferente a las de otras de sus pares periodistas y fotodocumentalistas, ni hablar de los fotoartistas. Es importante un análisis puntual de ellos, recuperarlos como parte de una cultura visual popular que aún tiene mucho que decir y revelar de la iconogra-

fía y la creación de la fotonovela. Entre sus características particulares podemos señalar que estos fotógrafos, junto con sus directores y editores decantaron una gramática visual muy peculiar que muestra poses y gestualidades exageradas, teatralizadas, congeladas, con una fuerte influencia y ecos visuales de las telenovelas producto de la televisión en blanco y negro.

La fotonovela dio paso a una cultura visual muy peculiar pues requería de mostrar imágenes preñadas del momento oportuno que diese la idea que el argumentista solicitaba, sin el movimiento que el cine puede proveer, pero del cual retomaron algunos elementos sobre todo del cine de ficheras, para las revistas de tonos rojos a carmín. Así observamos el trabajo realizado en exteriores e interiores, en locaciones prestadas o rentadas. En los interiores, la iluminación era por lo general contrastada y sin buenos balances tonales, en donde es evidente el uso de una sola lámpara que no atenúa las sombras que se proyectan en alguna pared de la vivienda y que denota los recursos de cada revista para su realización. Era una fotografía desarrollada para dar idea del momento, pues junto con las actividades particulares de la escena la imagen debía condensar y evidenciar los deseos, los sentimientos, las emociones, las confusiones y los pensamientos, una serie de elementos de suyo subjetivos que debía aparecer en la escena, y que gracias a los globos y letreros podrían comprenderse las distorsiones, enredos, soluciones y lecciones que por lo general iban dirigidos hacia sus lectores. Son historias que aún tienen mucho que develar, contar y mostrar. Son temáticas particulares de una cultura popular a la que hoy se le dota de un granito de arena desde el gran mar de la fotohistoria, al que aún debemos abonar muchos otros temas, noticias e historias que contar.

FUENTES CONSULTADAS

Amigos de la Pobreza, n. 16, 22 de marzo de 1963.

Cita de Lujo, n. 65, año IV, 18 abril de 1975.

Casos de Alarma!, n. 90, 3 de enero de 1973.

Casos Reales! Una historia de la vida!, n. 99, 7 de marzo de 1973.

Diario de un Corazón, n. 13, 4 de febrero de 1960.

Lo Inexplicable. Miedo a lo desconocido, año IV, n. 190, 14 de mayo de 1976; año III, n. 142, 12 de junio de 1975, y año V, n. 246, 20 de septiembre de 1977.

Fiesta de Novelas de Amor.

Telón, México, 31 de octubre de 1977; 10 de octubre de 1977.

Santo, el Enmascarado de Plata, n. 1, 1952, y n. 154, 1 de marzo de 1954.

Valle de Lágrimas! Un caso de la vida real, n. 123, 30 de agosto de 1977.

Bibliografía

ACEVEDO, Esther, y Agustín Sánchez González, *Historia de la caricatura en México*, Lleida (España), Milenio/Universidad de Alcalá, 2011, 224 p.

AURRECOECHEA, Juan Manuel, y Armando Bartra, *Los fumetti italianos*, http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CRUZ_jose_guadalupe/biografia.html (consulta: 14 de febrero de 2019).

BARTRA, Armando, y Juan Manuel Aurrecochea, *Puros cuentos. De la historia de la historieta en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998, 532 p.

BRIGGS, Asa, y Peter Burke, *De Gutenberg al Internet. Una historia social de los medios de comunicación*, Madrid, Taurus, 2002, 416 p.

CAMACHO MORFÍN, Thelma, *Las historietas de El Buen Tono (1904-1922). La litografía al servicio de la industria*, México, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, 2013, 208 p.

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

CRUZ, Griselda, y Ricardo Viguera, “José G. Cruz: hacedor de Santos y Demonios. Conversación Con Griselda Cruz”, *Tebeosfera*, Sevilla, tercera época, 1, 2016, https://www.tebeosfera.com/documentos/jose_g_cruz_hacedor_de_santos_y_demonios._conve (consulta: 14 de febrero de 2019).

- FLUSSER, Vilém, *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 2010, 92 p.
- GUIRIAL, Antoni (coord.), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics 9. Revistas de aventuras y de cómic para adultos*, Torroella de Montgrí (Girona), Panini España, 2012, <https://tebeosfera.blogspot.com/2017/01/centenario-de-jose-g-cruz.html> (consulta: 14 de febrero de 2019).
- MARTÍNEZ, José Luis y otros, *Antonio Caballero. Fotografía 1953-1985*, México, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2019, 190 p.
- MITCHELL, W. J. T., *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, 266 p.
- MONROY NASR, Rebeca, *Historias para ver. Enrique Díaz, fotorreportero*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2003, 365 p.
- , “Siluetas sobre la lectura fotográfica”, en Mario Camarena Ocampo y Lourdes Villafuerte García (coords.), *Los andamios del historiador. Construcción y tratamiento de fuentes*, México, Archivo General de la Nación/ Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2001, p. 317-336.
- RAMOS, Gretel, *La Biblia en El Hijo del Ahuizote: una semblanza del Porfiriano*, tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2016, 335 p.
- SANTILLÁN, María Luisa, “Indígenas en la CDMX, el rostro multicultural”, *Ciencia UNAM*, 12 de octubre de 2018, <http://ciencia.unam.mx/leer/793/indigenas-en-la-cdmx-el-rostro-multicultural> (consulta: 14 de agosto de 2019).
- SOTO DÍAZ, Rubén Eduardo, “Historietas para jóvenes y adultos en México”, en Antoni Guiral (coord.), *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics 9. Revistas de aventuras y de cómic para adultos*, Torroella de Montgrí (Girona), Panini España, 2012, p. 181-182, <https://tebeosfera.blogspot.com/2017/01/centenario-de-jose-g-cruz.html> (consulta: 14 de febrero de 2019).
- TORRE, Alejandro de la, *Bestiario político: caricatura, poder e imaginario político radical, 1860-1914*, tesis de maestría en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009, 250 p.
- VIGIL, Juan Manuel y María Olivera Zadua, “La fotografía en las fotonovelas españolas”, *Documentación de las Ciencias de la Información*, 2012, v. 35, p. 31-35, <https://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/40445>.



Otras fuentes

Comunicación virtual con el doctor Aurelio de los Reyes, el día 25 de agosto de 2019, con la autora.

Comunicación virtual con el maestro Antonio Bolívar, el día 11 de septiembre de 2019, con la autora.



Láminas 1 y 2. *Diario de un Corazón*, portada a color con atractivos tonos y planos grandes, envolventes, interiores color sepia, pero con un alto contraste en la imagen.

Fuente: *Diario de un Corazón*, n. 13, 4 de febrero de 1960
2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html



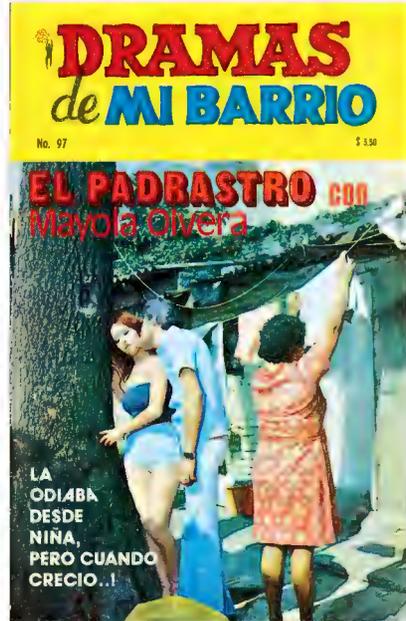
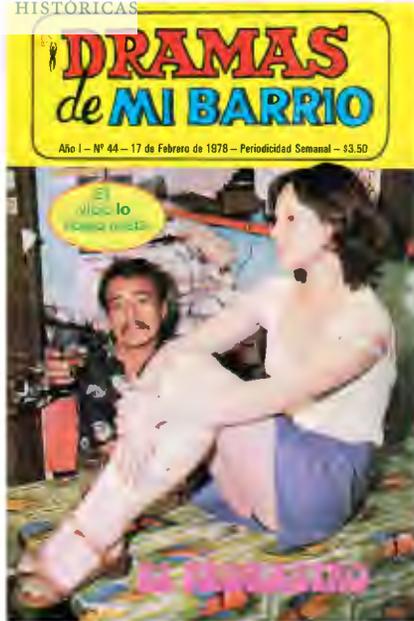
Lámina 3. La sensualidad en los dibujos al remarcar las formas femeninas, con el ángulo visual que destaca las piernas y las pone en primer plano, imágenes que colocan a *Diario de un Corazón* entre la pasión y el amor. Fuente: *Diario del Corazón*, n. 21, 31 de marzo de 1960



Lámina 4. Fotografías idealizadas de los actores de moda eran la atracción de la portada. Fuente: *Fiesta de Amor*, n. 26, 21 de mayo de 1975



Láminas 5 y 6. Portadas a color de *Dramas de Mi Barrio* con los temas centrales de la revista, en este caso violencia y abuso sexual. Fuente: *Dramas de Mi Barrio*, año 1, n. 10, 24 de junio de 1977, y del año 1, n. 78, 13 de octubre de 1978



Láminas 7 y 8. Las mujeres son guapas, atractivas, y por lo general, en minifalda. Ellas son las que habitan el barrio donde vemos a la hijastra y “al padraastro lascivo”.

Fuente: *Dramas de Mi Barrio*, año I, n. 44, 17 de febrero de 1978, y año II, n. 78, 24 de febrero de 1979. La imagen se repite con mayor fuerza en “El padraastro”, año 2, n. 97, 17 de febrero de 1978



Láminas 9 y 10. *Casos de Alarma!* Los temas iban subiendo de tono y color.

Al parecer provenían de casos reales, como estas portadas. Fuente: *Casos de Alarma!*, n. 90, 3 de enero de 1973, y n. 99, 7 de marzo de 1973

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

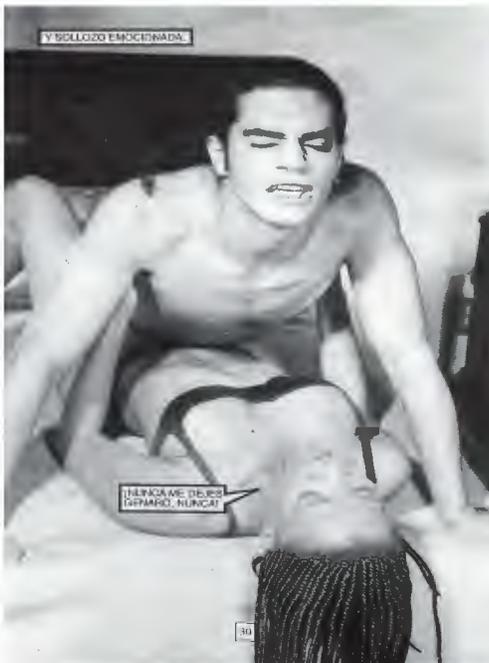
http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/754/melodramas_papel.html



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS

**Casos
REALES!**
UNA HISTORIA DE LA VIDA

**MIENTRAS EL
MARIDO AGONZABA,
ELLA SE CONSOLABA
CON EL CHOFER!**



Láminas 11, 12, 13 y 14. *Casos Reales!* El uso de la tanga y sus primeros planos fotográficos son memorables, así como el uso de los recuadros, los gestos exagerados y las onomatopeyas para señalar el placer y el dolor que configuran las escenas.

En este caso se trata de “La insaciable”. Fuente: *Casos Reales!*, n. 696, año X, s. f. 2022. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas

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