

11
2ejem.



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS
Y SOCIALES

LA FOTONOVELA EN LA
CIUDAD DE MEXICO,
UNA HISTORIA ROSA

T E S I S

Que para obtener el Título de
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION

p r e s e n t a

Nancy Verónica Barón Escudero



Directora de Tesis: Hortensia Moreno

México, D. F.

1994

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTO

A la maestra Hortensia Moreno por el tiempo y la paciencia dedicados para la realización de esta investigación

*Dedico esta tesis
a mis papás con respeto y amor*

Gracias

INTRODUCCION

Esta investigación nace como una inquietud personal por valorar a la fotonovela rosa y a la subliteratura de la cual forma parte.

Casi todos los estudios que se han realizado sobre la fotonovela se circunscriben a los análisis semiológicos de la imagen fotográfica; algunos textos se refieren a ella como un medio y un producto de la comunicación de masas, sin dejar de lado su carácter cultural e ideológico.

Abordar un medio tan sencillo y tan complejo como lo es la fotonovela rosa, no sólo requiere del estudio de su estructura técnica, sino también de la estructura de sus relatos. Su importancia radica en sus características formales, valorativas y argumentativas, pero sobre todo en rescatar los valores universales que nos impulsan a leer estas revistas y en general a la subliteratura rosa con la esperanza u objetivos más orientadores o didácticos.

Con frecuencia pensamos que leer estas revistas de bolsillo es algo "grotesco, vulgar e indigno", pero casi nunca pensamos por qué se leen.

En sus inicios (Italia, 1915), la fotonovela surgió como el sustituto icónico del cine, a través de ella se pretendía dar una idea más o menos clara de un filme. Su publicación parece haber tenido tanto éxito que ya en 1947 se escribían guiones especialmente destinados a ese nuevo medio de comunicación. Su evolución es indudable; sin embargo, todavía se estructura a partir de cuatro elementos básicos: fotografía, globos, textos de narración y de descripción. Dichos elementos son indispensables para poder realizar su lectura y para entenderla; esto significa que la fotonovela tiene la necesidad de dar un mensaje completo, pues la fotografía por sí sola no podría ofrecernos un mensaje global, ya que se presta a una diversidad de

VIII

interpretaciones. Durante la realización de la fotonovela, la selección de los actores, de los encuadres y de las escenografías ya contienen una carga intencional de acuerdo con el argumento. En este sentido la historia viene a ser la base de la estructura fotográfica y técnica de la fotonovela, pues inclusive, de ella depende la aceptación o insatisfacción de su público lector.

A lo largo de su historia, la fotonovela se ha transformado; no obstante por su contenido y su estructura, este medio está condenado a formar parte del mundo de la subliteratura cuyo mensaje melodramático y sentimentalista resulta patético.

Como parte de la industria cultural, la fotonovela se sitúa dentro del mundo impreso bajo la premisa de ser un producto destinado a las "masas".

De igual manera, la producción en serie y en grandes cantidades implica muchas veces la falta de calidad técnica (situación en la que el público pocas veces se interesa); pero además, implica el reforzamiento de pautas de conducta, de valores, de un castigo aleccionador implícitos.

Cierto es que la cultura de masas produce objetos accesibles al consumo y fáciles de entender, considera a su público poco inteligente, lo subestima.

La fotonovela en nuestro país no se encuentra lejos de estas premisas de la industria cultural, pero cabe destacar que tiene origen en la historieta o mejor dicho en el dibujo de fines del siglo XIX; no obstante, se introduce a México durante la década de 1960 con la importación de *Rutas de pasión* e *Ilusión* (fotonovelas italianas). Y sin dejar de lado la importación de la influencia de dichas publicaciones, el dato de mayor consideración es que a partir de *Novelas de Amor* en 1963 (primera fotonovela mexicana), una

veintena más, todas ellas diferentes, han recorrido las manos de miles de lectores.

Es aquí donde el análisis de los mensaje icónico, narrativo y latente adquieren mayor importancia, pues de alguna manera todos interactúan como una estructura cuyas unidades no podrían impactar por sí solas. Es decir, un plano contrapicado, picado o *close-up* son recursos utilizados con el fin de crear un estado psicológico de tensión y atención, pero que sin una aclaración no podrían entenderse en su totalidad, requieren como ya se ha dicho, del argumento, el cual viene a ser el elemento que refuerza, explica y da sentido a este mensaje icónico.

Es por esto que la importancia del argumento nos puede remitir al paradigma básico del melodrama o la tragedia, y a su vez nos permite llegar al sentir del lector, quien inconscientemente pone en juego el mecanismo de identificación.

Cuando dicho mecanismo se activa, existe la posibilidad de teorizar acerca de la influencia del mensaje de una historia, cuyo punto de reflexión es cuidar de los valores, las instituciones y la "buenas costumbres".

He aquí el porqué de la gran penetración ideológica que un mensaje destinado a la cultura de masas puede alcanzar.

Todo esto debemos de considerarlo, pero de diferentes maneras, en diferentes niveles y recurriendo a los métodos ya probados, porque la fotonovela rosa es un medio compuesto por elementos diferentes, unidos para formar un todo, razón por la cual nuestro objetivo de estudio se centrará en los aspectos estéticos (lo cual no implica que sea una obra de arte) y semiológicos del relato.

Los métodos de análisis pueden ser muy variados, aquí retomamos al modelo de Erwin Panofsky de los tres niveles (preiconográfico, iconográfico e iconológico) para estudiar a la fotonovela como forma con sus elementos visuales.

El primer análisis, preiconográfico, se refiere a aquellos elementos que conforman una fotonovela, desde su precio, título, nombre de los actores contenidos en la portada, hasta los motivos inscritos en una fotografía: globos, textos, códigos cinético y gestual, etc. Su identificación ayudará a demostrar la "pobreza" de un lenguaje que podría ser mucho más rico.

El análisis iconográfico permite una cuantificación no sólo desde el punto de vista estético, también alude a un contenido patente a nivel visual y a nivel narrativo, los estereotipos son los rasgos pertinentes de la iconografía en la fotonovela.

El análisis iconológico se refiere al contenido latente incluido en los estereotipos, en el actuar y pensar de los personajes (que corresponde al del editor).

Esta última etapa ha sido sustituida por el análisis narrativo, no por ser menos importante, sino por ser más interesante en lo particular.

El modelo de Panofsky permite integrar cada información complementaria para llegar a mejores conclusiones, y por supuesto, no se contraponen a otros modelos.

Un nivel alimenta a otro, la preiconografía se alimenta de la iconografía y ambas de la iconología, esta última es más bien una síntesis que un análisis. Esta es otra razón por la que se le ha sustituido.

El análisis narrativo, el cual también se nutre de la preiconografía y de la iconografía, se complementa a través de ellas para demostrar que a pesar de tratar de motivos visuales y narrativos cuantificables, cada uno forma un discurso diferente y a la vez son dependientes. Juntos forman una unidad significativa, y es justo añadir que el relato disfruta de mayor autonomía que el discurso fotográfico, siendo este último más ambiguo.

Para el análisis de las historias, la profunda y larga tradición de estudios sobre el tema nos ayudará a delimitar y a demostrar que nuestro objeto con sus muchos elementos siempre será una unidad significativa y una reiteración de historias inmersas en una imaginación lógica.

El análisis de la fotonovela rosa se sitúa en la ciudad de México, comprende el análisis morfológico de las revistas y del argumento. Dicho estudio se pretende realizar a través de la estructura argumentativa y técnica de algunos ejemplares, con base en los análisis preiconográfico, iconográfico y narrativo.

Una muestra de 48 números, 4 series de 12 ejemplares cada una, ha sido considerada como un conjunto representativo y ha sido establecida siguiendo el criterio de accesibilidad.

Debido a que el proyecto fue autorizado en 1993, la muestra debía incluir un periodo representativo que fuera más allá del mes, pues las revistas son publicaciones semanales. Un ejemplar mensual bien cubriría un periodo anual conformado por 12 números para cada serie.

El criterio de accesibilidad fue determinante para la elección de la

muestra anual de 1992, pues dicho año ofrecía una muestra completa, no así 1993.

Ahora bien, se escogieron las siguientes cuatro series simplemente porque nuestro género a analizar trata acerca de la subliteratura rosa, *Capricho*, *Musical Espectacular*, *Fiesta y Novelas de Amor* reúnen las características del género de la literatura del corazón con una ya larga tradición, esto es que dichas revistas llevan prácticamente 20 años en el mercado y a lo largo de ese tiempo se han mantenido sin recurrir a los recursos de la publicidad.

Otro motivo para seleccionar una muestra anual fue la existencia misma de la fotonovela. Cabe destacar que su tiraje se ha reducido de una manera considerable (tanto que hoy sólo circula la fotonovela rosa *Musical Espectacular* con otro formato y a colores, pero sin perder sus características morfológicas y narrativas). Si resultó difícil encontrar los ejemplares en puestos de periódico, en expendios de revistas viejas todavía más.

Todo lo antes dicho servirá de base para llegar a conclusiones generales (aunque no definitivas) sobre la fotonovela rosa en la ciudad de México.

A través del estudio del relato se establecerá el tipo de personajes y su categorización según su función en la trama. Del análisis preiconográfico e iconográfico se cuantificarán los elementos básicos (viñetas, globos y textos), así como los estereotipos más recurrentes. A través de la estructura técnica se podrán establecer los recursos básicos que sirven como "ganchos" para atraer la atención del lector.

Esta investigación toca puntos cardinales sobre el estudio de la fotonovela rosa, pero también ha dejado inquietudes más profundas acerca de temas que podrían ser tratados por la psicología, la literatura o la sociología. Claro que

esto es "harina de otro costal".

No obstante, esto es lo que da a cada investigación su razón de ser y si bien nos introduce en el quehacer del científico social, también nos ayuda a delimitar todo lo que debe ser delimitado para evitar que se desborde un análisis que difícilmente podríamos resolver en un corto tiempo, y que por el contrario nos podría llevar años para llegar tan sólo a una conclusión parcial.

Muchos son los puntos de vista para abordar un objeto de estudio, pero es la selección de las herramientas metodológicas lo que evitará perdernos en un mar de respuestas posibles.

Este trabajo, pues, propone una forma de análisis particular, y creo satisfactoria, sobre la fotonovela rosa, da respuesta a una inquietud personal, pero sobre todo, ha confirmado aseveraciones que otros ya habían dicho y escrito de mejor manera.

CAPITULO I. LA FOTONOVELA EN LA CIUDAD DE MEXICO

1. ANTECEDENTES

La fotonovela, particularmente en la ciudad de México, pese a ser un medio de comunicación por excelencia, tiene un origen poco documentado, si no es que perdido en la nebulosa de la información o la especulación.

Para poder despejar las dudas sobre su origen debemos cuestionarnos acerca de lo que es una fotonovela, a lo cual se responderá que es un medio híbrido, un producto del cómic y del cine, y por supuesto de una gama de recursos tanto propios como adaptados (la fotografía, el teatro y la literatura).

A partir de la irrupción del cómic, no de su aparición en Alemania a finales del siglo XIX, sino de su producción como un producto industrial (con la publicación del "Yellow Kid" de Richard Felton Outcault en el diario *New York Journal*, en 1896); el cómic ya había creado su propio código a partir de la pintura y de las anécdotas cotidianas, perfeccionándose cada vez más en la técnica pictográfica y en la estructura de sus historias. Proceso que la fotonovela simplificaría al adoptar parte de sus elementos codificables.

Durante este periodo, el cómic deja de ser un producto artesanal y pasa a formar parte de la industria cultural, se apropia de la técnicas y elementos de disciplinas similares pero diferentes por entero, al perfeccionarlas.

Así pues, del teatro retoma la "acción dialogada";¹ situación similar a la del cine primitivo, pues ambos se sujetaban todavía a la estética teatralizante de la época, representada por el predominio del plano general.

¹ Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*, Ed. Península, Barcelona, 1975, p. 83.

De la literatura toma la novela, las historias cinematográficas y la propia literatura popular al hacer transposiciones, conservando el elemento anecdótico-cotidiano según su género, ya sea épico, de ciencia ficción, romántico, familiar, etc.; o estableciendo notorias diferencias en su cuerpo narrativo como en los cómics modernos, incluso Tarzán, cuyos creadores "eran enemigos acérrimos del diálogo hipertrofiado".²

El elemento básico del cómic: el dibujo, se depura a través de las técnicas pictográficas acompañadas de las innovaciones cinematográficas y fotográficas. La cada vez mayor sensibilidad de las emulsiones permite a la cámara fotográfica su uso práctico y ligero. Ya durante la década de 1930, el cómic adquirió un estilo cinematográfico.³ Contemporáneos en su origen y desarrollo, el cómic y el cine se han disputado la creación de la planificación⁴ (será porque ambos la han desarrollado de manera simultánea a partir de la composición plástica y del teatro respectivamente).

No obstante, la influencia del cine en el cómic, y viceversa es patente:

Las convergencias entre el arte cinematográfico y los cómics son tan numerosas que sería imposible catalogarlas todas aquí. Robert Bonayoun ha señalado justamente que "los primeros cineastas fueron dibujantes y animadores como Méliès, Winsor McCay, Bud Fisher y Pat Sullivan".⁵

Cabe aclarar que los dibujos animados son parte del cine sólo de una manera superficial y mecánica, aunque tampoco están separados por completo. En realidad, los dibujos animados derivan no sólo etimológica

² *Ibid.*, p. 85.

³ *Ibid.*, p. 89.

⁴ La planificación tiene una larga tradición estética procedente del teatro y la narración literaria; varía en todos los países y también en cada uno de los medios de comunicación que hacen uso de ella; pero en cualquier caso se basa en la fragmentación estética del cuerpo humano.

⁵ *Ibid.*, p. 91.

sino también artística, histórica y conceptualmente de la caricatura y de la tira cómica.⁶

Esta diferenciación podemos encontrarla en *The Animation Book*:

En la mente de la mayoría del público, los filmes animados se asocian invariablemente con Disney, "Los Picapiedra" y otras caricaturas similares. Desde que Winsor McCay dibujó la primera caricatura animada "Gertie, el dinosaurio", en 1909, la industria de la animación ha continuado con las tradicionales caracterizaciones y el humor de las tiras cómicas de los periódicos. Esto siempre ha sido un buen negocio pues ni productores ni público parecen cansarse nunca con la fórmula del cómic.⁷

Así por ejemplo, encontramos que las "estrellas" de los dibujos animados también fueron prestadas de las tiras cómicas como "Krazy Kat", de la cual se deriva "Félix, el gato", creado por el australiano Pat Sullivan para el cine de animación e incorporado en 1923 a las tiras cómicas.⁸

En un principio, el cine influyó directamente en la concepción espacio-temporal, objetiva-subjetiva del cómic; no obstante, éste logró rebasar a aquél imponiéndole nuevas alternativas y efectos, como por ejemplo, la panorámica, creada por Winsor McCay en 1905; este plano aparecería hasta 1910 en el filme *Romana* de Griffith.⁹

El cómic, en comparación con el cine, se revela por su mayor libertad creativa, pues para la tecnología cinematográfica es más difícil hacer los mismos encuadres que puede hacer el cómic.

⁶ Horn, Maurice, *The World Encyclopedia of Cartoons*, Chelsea House Publishers, Inc., Nueva York, 1980, p., 36.

⁷ Layourne, Kit, *The Animation Book*, Crown Publishers, Inc., Nueva York, 1979, p. 11 [la traducción es mía].

⁸ Gubern, Román, *Literatura de la imagen*, Ed. Salvat, Barcelona, 1980, p. 88.

⁹ Gubern, 1985, p. 101.

La fotonovela, producto híbrido, retoma y sintetiza todo el proceso a través del cual el cómic logró su reconocimiento como medio de comunicación masiva.

Particularmente, la fotonovela nace del cómic y del cine, pero con una nueva y diferente modalidad: la fotografía (y con ella sus características intrínsecas).

En términos poco halagadores para la fotonovela, se la define llanamente como una novela o relato presentado en forma de fotografías encadenadas y comentadas con breves textos.¹⁰

Esto se justifica en la medida en que la fotonovela desarrolla una estructura narrativa secuencial, que a diferencia del cómic no procede históricamente de las aucas y aleluyas¹¹ sino que aparece en plena industria cultural como un "sustituto" o complemento del cine.

Las fotonovelas: "Aparecen en Italia en 1947 a partir de la 'cinenovela', es decir, del relato del argumento de un filme a través de una selección de fotos fijas del mismo, ordenadas y dispuestas para una lectura secuencial, y a las que se les habían superpuesto textos explicativos o de diálogo para facilitar la reconstrucción del relato".¹²

De esta manera, la fotonovela nace como un subproducto del cine y tiene éxito debido a que "el público italiano que no frecuentaba salas de proyección

¹⁰ J. B. Fages, *Diccionario de comunicación*, Editores 904, Buenos Aires, 1977, p. 155.

¹¹ Al cómic le precede una larga tradición narrativa iconográfica que inicia con los papiros egipcios y culmina en el siglo XVIII con las imágenes d'Epinal, en Francia, de las que derivan las aucas y aleluyas e historias en imágenes de todo tipo mediante secuencias de viñetas sucesivas. En las aucas y aleluyas se narra la vida de los santos más populares y poco después historias de guerra, amor, sátira, de crítica social y política entre otros temas.

¹² Gubern, 1980, p. 19.

podía así agenciarse un resumen del argumento adornado con fotos de estrellas".¹³

Se reconoce a Italia como la cuna de la fotonovela, género caricaturizado por Federico Fellini en su filme *El jeque blanco* (*Le sceicco bianco*, 1952), siendo también Italia la única exportadora del nuevo género a toda Europa, en particular a Francia, y posteriormente a los países de América Latina "en los que el nivel cultural y el índice de lectura suele ser más bajo que en los anglosajones y protestantes".¹⁴

Pese a su relativa corta edad, la fotonovela ha quedado supeditada a la evolución del cómic no sólo por su temática, sino por las limitaciones de su material de soporte.

Por un lado, el cómic utiliza la imagen dibujada, desde las escenografías más insólitas e imaginativas hasta la distorsión grotesca propia del lenguaje de la caricatura...¹⁵

Por su parte, la fotonovela, limitada por el encuadre y el antinaturalismo bidimensional de la fotografía, condiciona el efecto óptico de su imagen.

En este sentido, la fotonovela carece de relevancia genérica; es un trasplante limitado del lenguaje de los cómics, puesto que no representa con naturalidad algunas de las convenciones semióticas propias de dicho lenguaje, como por ejemplo las onomatopeyas, las metáforas visuales o los códigos cinéticos.

¹³ Fages, *op. cit.*, p. 155.

¹⁴ Gubern, 1980, p. 20.

¹⁵ *Ibid.*, p. 48.

No se puede echar mano de nuevas técnicas para quitar a la fotonovela su carácter estático; sólo el fotomontaje permite darle un poco de dinamismo; no obstante, éste también resulta grotesco y desproporcionado, poco "realista".

Por el contrario, es el cómic el que ha hecho suya la técnica del medio tono, la cual se acerca sin duda alguna al realismo fotográfico y, paradójicamente, la fotografía de la fotonovela no alcanza la calidad expresiva del dibujo. Calidad supeditada a la continuidad del gesto estereotipado, las emociones sobreactuadas y las poses ficticias que hasta el día de hoy, el género melodramático parece requerir.

Añádase a esto que, desde su nacimiento, la fotonovela fue una publicación de éxito que animó a sus editores (Mondatori y Del Duca) a combinar las cine-novelas y los cómics norteamericanos, sin hacer ninguna experimentación. Por esta razón, la fotonovela no ha presentado cambios en sus estructuras, y se ha convertido en la "oda" a los planos medio y americano.

Cabe destacar que el cómic, a diferencia del cine comercial y de la fotonovela, no se supedita al naturalismo fotográfico ni al físico de los actores, sino que ha abierto las puertas de la fantasía a la creación de la gran familia de héroes y superhéroes de los cuales se ha alimentado tanto el cine como la fotonovela.

En este sentido se explica el presupuesto de que: "Al menos en México suman legiones quienes gustan más del dibujo del cómic que de la analogía del 'fotograma', así ambos signos icónicos (re)tratan la misma temática (sentimental, épica, burlesca, etc.)".¹⁶

¹⁶ Curiel, Fernando, *Fotonovela rosa / fotonovela roja*, UNAM, México, 1990, p. 30.

Tratando de no dejar una imagen tan pobre de la fotonovela, se explicará en el segundo capítulo que este medio siempre menospreciado, tuvo también una época dorada e incluso tiene aún porvenir. En la segunda parte de este primer capítulo continuamos con los orígenes de este medio en nuestro país.

2. LA FOTONOVELA EN MEXICO

Como ya se ha mencionado, el origen de la fotonovela permanece suspendido en la bruma de la especulación informativa por falta de fuentes fidedignas, y el caso de la fotonovela en México no es la excepción.

Se dice que la fotonovela aparece en Italia en 1947; sin embargo, en México, en 1942 ya se habían realizado algunos fotomontajes.

Fernando Curiel en su obra *Fotonovela rosa/Fotonovela roja* apunta: "Contada con mayor detalle, la historia oficial del nacimiento de la fotonovela es como sigue. Hacia 1915 irrumpe, en Italia, la 'cinenovela'. Ni cine ni novela". Pero al respecto no ofrece ni la fuente de la cual tomó tal aseveración ni tampoco mayor detalle. Enseguida agrega: "Durante la década del 40, se da, en la propia Italia, el paso que desembocaría en la prefotonovela, todavía tributaria del cine". El mismo autor considera que el momento (1947) en que se realizan guiones autónomos, especialmente escritos para la cinenovela, ésta se transforma en fotonovela.

Ciertamente, en Italia, en 1947 aparecen las fotonovelas con antecedentes en la cinenovela; no obstante, en México dicho medio se desarrollaba también a partir de la historieta (como veremos enseguida). Por tal motivo, es necesario dar un repaso del desarrollo de la historieta mexicana y su implicación en la fotonovela.

La aparición de la historieta en nuestro país tiene lugar en 1880, con la impresión de las ilustraciones del catalán Planas, que iban como regalo dentro de las cajetillas de cigarros del Buen Tono.¹⁷

La naciente industria de la historieta prosperaba con tal rapidez que la cigarrera decidió costear una campaña a través de la historieta cuyo personaje "Ranilla" era una creación exclusiva del realizador Juan Bautista Urrutia.



Para el año de 1902, la historieta mexicana evoluciona con "Don Lupito"

¹⁷ Valdés, Rosalba de, "Crónica General de la historieta", La historieta mexicana, *Artes de México*, México, año XIX, No. 158, 1972, p 9.

de Andrés Audiffred, considerada como la primera historieta mexicana puesto que ya utiliza algunas convenciones gráficas, como por ejemplo, el globo, en comparación con las historietas anteriores.

Ya desde entonces, Estados Unidos surgía como proveedor de historietas; no obstante, el constante retraso de su llegada y la gran demanda propiciaron la creación de historietas netamente mexicanas como "Don Catarino" de Salvador Pruneda, la cual salió en el antiguo *Heraldo de México* desde 1921.



Don Catarino Salvador Pruneda

En la década de 1930 se dan las condiciones necesarias que propiciarían en la siguiente década (1940) la llamada Epoca de Oro de la historieta mexicana. En 1934, Alfonso Tirado inaugura la historieta propia de la industria cultural "seria y en serie" como *Paquín y Pepín*.

En este año en México, y en 1937 en Estados Unidos, la historieta se convierte en un producto autónomo "fuera del control" de los diarios.

Para entonces la industria historietística estaba en plena expansión, de tal suerte que los dibujantes y argumentistas tenían trabajo tanto en los periódicos como en las editoriales (por ejemplo, Sayrols), al grado de que muchos de ellos se convirtieron en editores independientes, como José G. Cruz, José Lozano, Manuel de Landa, Carlos Vigil, Guillermo de la Parra y Yolanda Vargas Dulché.

Tanto Guillermo de la Parra como Yolanda Vargas Dulché, argumentistas, publicaban "Confidencias de un chofer", "Cruz gitana", "Libro único" y lanzaron al poco tiempo los grandes éxitos "Doctora corazón" y "Memín Pingüín".

Por su parte, José G. Cruz lanzaba al mercado, en 1952, la revista *El Santo* bajo la técnica de fotomontaje. Esta publicación se realizó con la misma técnica de fotomontaje que en 1943 el propio José G. Cruz había utilizado para su historieta *Ventarrón* con la modalidad de contener en un solo número una sola historia.¹⁸

Mientras que Manuel de Landa, "pesando en abrir nuevas expectativas" para los artistas de cine, teatro y televisión, se encargó de la edición de la fotonovela, cuyos antecedentes vienen a ser los fotomontajes "Pókar de Ases" realizados por R. Valdiosera en 1943 y "Revancha" de José G. Cruz en 1944, ambos publicados en la historieta *Pinocho*.¹⁹

En realidad, más que abrir nuevas fuentes de trabajo para los artistas (lo cual ciertamente sucedió) lo que empujó a las nuevas editoriales a buscar nuevas modalidades como la fotonovela, las minihistorietas y la explotación

¹⁸ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹ Herner, Irene, *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, UNAM, Ed. Nueva Imagen, México, 1979, p. 25.

de géneros más atrevidos (terror, violencia, pornografía) fue la constante competencia siempre alimentada por un público sediento de mitos.

En este grupo de editoriales, Carlos Vigil se hizo cargo de la edición de las revistas *Torbellino*, *El Payo*, *El Mulato* y la fotonovela *Linda*.

En la década de 1960, *Linda* es la primera fotonovela semanal a colores en el mundo; había sido impresa en blanco y negro hasta el ejemplar número 95, y a partir del 96 (abril de 1968), se imprimió a color con un procedimiento patentado.²⁰

Linda fue también la primera fotonovela cuyas tomas se realizaron en provincia, primero ocasionalmente y después de manera sistemática (a partir de 1971). Desde el núm. 1 hasta el 313, sus contenidos consistían en capítulos de historias cortas y después en capítulos completos.²¹

Como se puede apreciar, la fotonovela italiana tiene una marcada influencia proveniente del cine y del cómic norteamericano, mientras que la fotonovela mexicana tuvo un matiz más propio de la historieta.

Es posible, en todo caso, que la industria fotonovelera en México haya sido influida indirectamente por la cinenovela italiana, pero cabe destacar que ya en la década de 1940 aquí existían adaptaciones de películas del cine nacional e internacional en las historietas en forma de cine-novelas, como "Doña Bárbara", con María Félix, que apareció en *Pinocho* de 1944 y "Lágrimas de antaño" con Betty Davis en *Pinocho* de 1943.²²

²⁰ Valdés, *op. cit.*, p. 32.

²¹ *Ibid.*, p. 32.

²² Herner, *op. cit.*, p. 25.



Fechas, nombres y circunstancias hacen falta para despejar la paternidad de este medio o, en todo caso, para establecer los límites de la fotonovela a la "italiana" y a la "mexicana", ambas con ingredientes e innovaciones técnicas ,propios.

CAPITULO II. DEL MELODRAMA A LA FOTONOVELA

1. DEL MELODRAMA

El melodrama, género del sentimiento (o sentimentalismo), "fiel" a nuestros sentimientos más tiernos y puros; género preferido de los argumentistas y creativos de la fotonovela, no es como "lo pintan".

El melodrama se ha transformado por completo, tanto, que no podríamos dar una definición suficientemente satisfactoria de él. Pero lo que sí se puede hacer es una retrospectiva del género, de su evolución, así como de su función en los medios de comunicación masiva.

El melodrama nació a finales del Siglo XVI, en Florencia, Italia, como un intento de retornar a la esencia de la tragedia griega.¹

Durante el renacimiento, los autores de obras trágicas tenían la especial preocupación por lograr el efecto de las "palabras musicadas" y dejar de lado el contrapunto y la polifonía. Del retorno al sentimiento lírico y la monodia vocal (canto para una sola voz), propios de la tragedia, nacía el llamado melodrama musical. Tiempo después, esta modalidad de "musical" evolucionaría hacia otro género: la ópera (con Claudio Monteverdi como su creador).

Durante este periodo de gestación se crearon muchos melodramas musicales que poco a poco darían lugar al "melodrama moderno"; pero para configurarse como tal, éste tuvo que condensar tres modalidades diferentes:

¹ Gubern, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Ed. Lumen, Barcelona, 1988, p. 226.

1. la *comédie larmoyante* (comedia lacrimosa),
2. la novela negra,
3. la pantomima.²

La comedia lacrimosa (nació en Francia en el siglo XVIII), podemos distinguirla porque provenía del sentimiento de la vida galante y del refinamiento de las costumbres, reconocida principalmente por su sensiblería moralizante y conservadora que ya desde entonces se dedicaba a describir "pasiones suaves y temas íntimos" con una virtud recompensada.

Esta modalidad del melodrama impreso evolucionó con la novela de folletín³ y la novela por entregas (quincenal o mensual), Charles Dickens la creó con *Pickwick*, en 1833, mientras que en Francia, en 1836 se publicó el clásico castellano *Lazarillo de Tormes* como novela de folletín.⁴

En este "siglo del romanticismo" se popularizan las ideas de los escritores románticos, lo cual nos da indicios de, tal vez, el primer movimiento popular en la historia de la literatura. Esto es que la presencia de la masa no sólo pasa a ocupar un importante papel en el ámbito político y económico, también se convierte en la fuente temática de muchos escritores. De alguna manera, es ahora el lector quien decide la aceptación y popularidad de un escritor, el sentimiento viene a ser la "democratización de la cultura: todos alcanzan --

² *Ibid.*, pp. 229-233.

³ Folletín (folletón), novela de intriga en que abundaban los sucesos dramáticos y sorprendentes, y que se publicaban por entregas. La novela de folletín constituye el más destacado género novelesco de carácter popular del siglo XIX. Este género narrativo solía publicarse como folletín en algún periódico por el sistema de entregas separadas, vendidas al público independientemente, en cuadernos semanales.

⁴ *Ibid.*, p. 239.

con pareja intensidad-- la pena de la muchacha abandonada o de la costurerita que dio aquel mal paso..."⁵

Es importante decir que la popularidad del melodrama se logró a través de la manera en que se publicaba y transmitía: folletones periódicos y novelas por entregas, como ya se mencionó.

A partir de 1840 se produce un alejamiento general de la cultura literaria, propiciado por el origen mismo de la clase burguesa, la cual no provenía de la aristocracia ni del creciente proletariado, sino de una clase media dedicada al comercio e indiferente a la literatura; durante el periodo romántico y sobre todo en el realismo, un número creciente de personas, mujeres de clase media principalmente, adquieren el hábito de leer con mayor frecuencia (gracias en parte, al modo de recepción de las historias).

Los folletones y novelas "ligeras" ganaron para la novela como género un amplio círculo de nuevos lectores, podríamos decir que se produce una literatura cuyo contenido es el que la época requiere. La gran demanda popular de novelas "determinó la aparición del genio que podría satisfacerla, haciendo de la prosa de ficción un género literario dominante y elevando el nivel de la novela en todos los países hasta el punto de que hoy vemos esta época como la edad de oro de la novela".⁶

De la novela negra, podemos decir que surgió en Inglaterra durante el pre-romanticismo y se desarrolló en dicho periodo, caracterizándose por su tendencia hacia el género de ciencia ficción. *Frankenstein*, de Mary Shelley es una obra ejemplificadora.

⁵ Díaz-Plaja, Guillermo, *La literatura universal*. Ed. Danco, Barcelona, 1974, p. 432.

⁶ Priestley, J. B., *Literatura y hombre occidental*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1960, p. 303.

Mientras que la pantomima, arte romano renacido en Francia e Italia, aludía a los espectáculos dancísticos con temática mitológica, conocidos en el siglo XVIII como *pantomimes historiques o romanesques*.

Estas tres modalidades del melodrama evolucionaron para dar lugar al melodrama teatral y a una variedad de géneros dentro del mismo según la función de los personajes en la obra.

No obstante, la época gloriosa del melodrama teatral (alimentada durante los últimos años del siglo XVIII por los numerosos conflictos bélicos locales en Europa), decae en los años precedentes a la primera guerra mundial.

La sustitución del melodrama no fue completa, sino lenta y constante, y aunque no desapareció por completo, su muerte fue definitiva después de este gran conflicto.

En esta época de acelerado desarrollo tecnológico, materializado en el cinematógrafo y poco después en la televisión, estos medios absorberían al melodrama teatral al mismo tiempo que lo transformaron y adaptaron a sus características técnicas.

En cuanto a su contenido, el cine como todo espectáculo "plebeyo en su origen", se apoderó del tema del folletín popular, del melodrama, así por ejemplo, las primeras producciones cinematográficas se encuentran en estado casi fantástico, los primeros arquetipos de lo imaginario: aventuras extraordinarias, la muerte-sacrificio del héroe, etc.. El realismo, el psicologismo, el *happy end*, el humor, revelan esa transformación burguesa de lo imaginario hacia formas institucionalizadas como el *star-system*.

Así pues, el melodrama teatral era desplazado por el espectáculo cinematográfico, los seriales de aventuras y por la obra de D. W. Griffith.

En el caso de la televisión, un ejemplo es el melodrama televisivo norteamericano, conocido como "*Soap opera*" (porque era patrocinado en la radio por marcas de jabón); estos melodramas se caracterizaban por sus temas domésticos de conflictos familiares, creados y dirigidos especialmente a un auditorio femenino.

Podríamos considerar que aparentemente no es tan importante el aspecto técnico o de soporte que contiene el mensaje melodramático, como la incidencia temática y por supuesto, su origen vital. Consideración confirmada con frases de Román Gubern:

En la actualidad, la palabra melodrama ha escapado de su originario corsé teatral y se aplica comúnmente a producciones novelescas (los seriales), cinematográficas, televisivas e incluso a situaciones lacrimógenas de la propia vida real, lo que demuestra que la ficción melodramática tiene raíz en los dramas sentimentales cotidianos.⁷

Lo más interesante es que a pesar de los siglos, la producción de narraciones verbales e icónicas, hoy productos de la industria cultural, siguen articulándose en la progresión de secuencias cronológicas, causales y descriptivas, fieles sobre todo a las normas tradicionales de la narrativa homérica (introducción, desarrollo, viraje, clímax, desenlace), pero ante todo melodramáticas.

Si bien al género melodramático lo distinguimos por las analogías en su forma, en su estructura narrativa, dicha tradición no es algo que por sí solo

⁷ Gubern, *op. cit.*, p. 254.

pueda explicar la iteración temática,⁸ para ello le es necesario crear y alimentar con constancia a sus personajes hasta convertirlos en mitos. Sólo así, el melodrama trasciende hacia la iteración y el mito se convierte en algo "invencible", sin edad ni pertenencia a un espacio fijo. En lo que se refiere al mito del personaje heroico, éstos "son mitos relativos a una imaginaria 'Edad de Oro', que más que una ubicación en el tiempo pasado (como la mitología helena), o en el espacio (como ciertas utopías), se localiza en el ámbito de los posibles imaginarios que el inconsciente colectivo propone como réplica a la tristeza y servidumbre de la condición humana, en su batalla cotidiana, librada entre el principio del placer y el principio de la realidad...".⁹

El mito cohesiona las necesidades sociales, psicológicas o científicas sin respuesta en el plano de la realidad, para dar paso a lo fantástico.

Esto es que todos deseáramos, como los personajes míticos, permanecer en un estado de eterno bienestar. Sin embargo, a lo largo de nuestra existencia enfrentamos constantes frustraciones (provenientes incluso de nuestra llegada al mundo tras el doloroso trauma que provoca dejar el seno materno), golpes (físicos y psíquicos) y toda clase de prohibiciones (con un matiz moralista), es decir, nos enfrentamos a una realidad, al principio de la realidad. Cuando logramos satisfacer nuestros deseos y necesidades (físicas y sociales), se impone el principio del placer, el cual contiene la placentera gratificación que todos alguna vez, dormidos o despiertos, hemos soñado.

Frente a una realidad poco placentera se impone una tradición mítico-oral (y posteriormente literaria) como reflejo de esa constante lucha. Cabe decir

8 La iteración o estructura iterativa se reconoce por repetir acciones análogas y variaciones de un mismo tema en lo fundamental, lo cual facilita y aumenta su capacidad mitológica.

9 Gubern, *op. cit.*, p. 231.

que las brujas y las hadas son verdaderas metáforas que el placer y el displacer forjaron.

Lo anterior se comprueba con los relatos de finales del siglo pasado, melodramas que muestran el conflicto entre lo bueno y lo malo, entre la vida y la muerte.

En el caso de la fotonovela rosa, más allá de una lucha entre buenos y malos, de la idea de un final feliz o no feliz pero aleccionador (¡porque se lo merecía!), lo importante está en el transcurrir de la trama. En toda obra, de cualquier género, vamos a sentir que nos encontramos a nosotros mismos, pero es en el melodrama cuando en verdad llegamos a "sentir", no por nada es el género del sentimentalismo. Esto aparece cuando es tan grande lo que anhelamos experimentar como nuestro propio deseo, y en efecto, se produce cuando nos permite experimentar una emoción sin sufrir las consecuencias, porque el sentimental vive de deseos más que de la razón.

Mientras se desarrolla el melodrama, tendemos a sentir lo que vemos y escuchamos, a otorgar vida a los personajes ficticios, se produce una fabulación icónica, la cual reside "en que el lector, mediante proyección, atribuye una personalidad viva, una psicología, unas vivencias, unos sentimientos y unos goces al conjunto de manchas o líneas..."¹⁰

Cuando esto sucede, nos reconocemos inconscientemente, sentimos porque vivimos la acción y la vivimos sin que en realidad la llevemos a cabo, nos proyectamos o identificamos.

La proyección como proceso universal permite que nuestras necesidades, aspiraciones, deseos, obsesiones y temores se proyecten en el vacío, no sólo en

¹⁰ Gubern, *op. cit.*, p. 239.

sueños e imaginaciones sino sobre todas las cosas y seres, percibiéndolas luego como características propias del objeto. La identificación, por otro lado, consiste en transferir el acento psíquico del objeto al yo, el sujeto en lugar de proyectarse absorbe en mundo en él.¹¹ Esto es que al ver, leer o escuchar una historia, podemos tender a actuar y a comportarnos como lo hace un personaje ideal (por sus virtudes); o bien nos identificamos con un personaje no ideal por sí mismo sino porque deseamos encontrarnos en la misma situación. Así pues, podemos identificarnos con nuestro profesor (personaje ideal) imitándole, o vivir las experiencias amorosas y los sufrimientos de un personaje femenino, deseando vivir lo mismo que ella.

La participación del lector se reduce a los procesos de proyección-identificación, ante todo nos hace deformar la realidad (tangible) de las cosas; la participación práctica se encuentra nula, pero en su lugar se produce la participación práctica afectiva, aquella en la que realmente "sentimos". Edgar Morin hace referencia a la ley antropológica general cuando afirma: "nos volvemos sentimentales, sensibles, lacrimosos, cuando se nos priva de nuestros medios de acción".¹²

Ahora bien, no existe una regla con la cual podamos medir la conducta del espectador o lector de un mensaje, pero sí se puede determinar que en la mayoría de los casos las mujeres tienden a identificarse con las heroínas, víctimas o virtuosas de un mensaje, en la medida que sus deseos se satisfacen a través del mismo personaje, actitud muchas veces de autocompasión (gratificante momentáneo).

11 Tallaferro, A., *Curso básico de psicoanálisis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1985, pp. 99-110.

12 Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972, pp. 112-113.

En el caso concreto del lector de la fotonovela, éste elige las fotonovelas rojas, mientras que el público femenino elige la fotonovela rosa. En el primer ejemplo, un hombre se proyecta con las acciones de agresión (física y mental) contra sí mismo, y el sexo opuesto; la virilidad, la fuerza, etc.; mientras que la mujer se identifica con el estereotipo de mujer decente que espera la llegada del "verdadero amor". A este respecto, Fernando Curiel opina: "...cualquiera de nuestros fotorrelatos rojos, difícilmente encajarían en el apetito 'identificativo' de las consumidoras de la literatura (animada) del corazón. A no ser, claro está, que se trate de lectoras *proyectivas* que navegan con bandera de *identificativas*".¹³

La industria cultural hace uso provechoso (para ella) de los estereotipos que a través del melodrama nos dan la oportunidad de escaparnos de una realidad problemática. Escape momentáneo, reconocimiento y placer sin sufrimiento real, círculo vicioso lo llaman los críticos en la medida que no propone nada para concientizarnos o para cambiar.¹⁴

Y pese a todas las críticas contrarias al melodrama, éste para bien o para mal nos permite olvidar por momentos nuestra frustrante realidad al sumergirnos en una fantasía placentera, en la cual somos más fuertes, más viriles, más bellas, más amadas o más felices, entre otros muchos deseos de querer ser o llegar a ser.

No en vano la ya mencionada temática de los mensajes iterativos se concentra en las tramas de amor, hogar, agresión, aventuras, situando a los

13 Curiel, Fernando, *Fotonovela rosa/fotonovela roja*, UNAM, México, 1990, p. 26.

14 Es interesante el planteamiento de concientización que desarrollaron B. Brech, con *Madre coraje* en el teatro; S. Eisenstein, con *El Acorazado Potemkin* en el cine; F. Kafka, con *El Castillo* en la literatura y Guido Crépax en el cómic de vanguardia, con *Valentina*, entre muchos otros ejemplos.

dos primeros dentro del mecanismo identificativo y a los siguientes en el proyectivo, ambos psicológicamente gratificadores bajo el principio del placer.

No obstante, en la producción del proceso de identificación es necesario que el receptor conozca a los personajes del mensaje, lo cual sólo es posible a través de una serie de personajes míticos caracterizados todos dentro de la industria cultural por su apariencia física y su conducta (estereotipos), de tal forma que el lector-receptor les da un valor al mismo tiempo que reafirma la estereotipación del personaje. El caso de las estrellas de cine en particular, es un ejemplo de adoración hacia las personas que representan las más "extraordinarias virtudes" jamás logradas por los/las mortales. En el caso de la fotonovela rosa, podemos advertir que las estrellas de ese medio pasaron de manera casi automática a sus páginas y con ellas toda su mágica aura.

Por eso es tan común que una historia, al mostrarnos una "aventura", funcione como "sustituto" de aventuras no vividas por el receptor, pero en teoría posibles (aventuras potenciales), que proporcionan al consumidor una serie de respuestas estereotipadas, para que en caso de encontrarse en una situación similar actúe según "lo sugerido".

2. FOTONOVELA, GENERO ROSA O ANTOLOGIA DE LA TRAGEDIA

Como ya se ha mencionado, el lector o receptor se identifica con los personajes de los mensajes, ya sean de la televisión, radio, cine, cómics o de la fotonovela.

No obstante las numerosas diferencias técnicas entre el cine, el cómic y la fotonovela, la creación de mitos sobrepasa dichas diferencias bajo uno de sus principios: la estilización metonímica, de la cual hablaremos enseguida.

En los casos del cómic femenino o *girls strips* y de la fotonovela, la *prensa del corazón*¹⁵ crea ambientes ficticios y pocas veces fantásticos (esto sólo sucede en los cómics o historietas de aventuras, las cuales nos llevan a la selva, a la Antártida o a Marte); puesto que se trata de temas destinados a las mujeres, temas identificativos, melodramáticos (dramas reales).

En el cine también se crean muchos ambientes, y aunque no todos fantásticos sino "reales", sí pertenecientes a una histórica tradición literario mitológica.

Ya sea cómic, cine o fotonovela, en cualquier caso, éstos nos transportan a algún posible imaginario; el lector se identifica y/o proyecta, de tal forma que puede realizar todo cuanto pudiera desear.

En lo que se refiere a la fotonovela, objeto de nuestro interés, crea y alimenta a sus personajes a partir de una joven tradición iconográfica y narrativa perteneciente a la *prensa del corazón*.

¹⁵ Prensa del corazón, se refiere a toda publicación cuyo contenido se relaciona con propuestas netamente sentimentales y morales.

Durante la década de 1950, la *prensa del corazón* o mejor dicho, las *girls strips* y las fotonovelas entre otros, retoman de la literatura la estilización plástica o metonímica, que es una de las varias formas de redundancia posibles en un mensaje, es decir, los personajes se definen a partir de sus acciones y de sus características físicas: se sustituyen sus virtudes y valores éticos por su físico. El cómic, con una característica bien conocida, estereotipa moral y caricaturescamente a sus personajes, lo cual nos permite reconocer con facilidad a sus héroes y villanos: los buenos(as) son por lo general guapos y los malo(as) son por analogía feos.

En el cine, la estilización metonímica se desarrolla con la fotogenia¹⁶ que el *star system* norteamericano y el aparato publicitario propiciaron desde los años veinte, otorgándole una nueva significación: sinónimo de "belleza cinematográfica de las estrellas".

En la fotonovela, la fabulación icónica que nos ofrece no sólo se sustenta bajo el principio de la estilización metonímica, sino también bajo los principios de código gestual, las expresiones faciales, pero sobre todo, en los textos de diálogo y los comentarios de grupo,¹⁷ es decir, a través de la gama de poses y gestos estereotipados, reforzados o complementados con los diálogos y los textos narrativos.

Pese al realismo fotográfico, la semejanza de su contenido con la realidad, en el caso de la fotonovela (como ya lo hemos mencionado), resulta grotesca e

16 Fotogenia, es esa cualidad compleja y única de sombra, de reflejo y de doble que permite a las potencias afectivas propias de la imagen mental fijarse sobre la imagen salida de la reproducción fotográfica (Morin, *op. cit.*, p. 35).

17 Comentario de grupo, equivale a la autocensura y prejuicios morales del argumentista contenidos en el texto de narración o de anclaje.

irreal de tal suerte que nos atrevemos a decir que la fotonovela es una historia ilustrada con fotografías, esto es que si quitáramos las fotografías, obtendríamos una historia la cual bien podríamos llevar al cine, la radio o la televisión con sus respectivas modificaciones. Si por el contrario, quitáramos el texto (diálogo y/o descripción), no lograríamos entender por completo la historia, no obstante el alto grado de hipercodificación icónica.¹⁸

El límite de páginas, la mala impresión y el número de fotografías que debe contener una fotonovela contribuyen también a ello.

De esta manera, el contenido viene a ser más significativo en el caso de las fotonovelas llamadas "rosas",¹⁹ en las cuales el melodrama otorga mayor atención al corazón con temas identificativos en comparación y contraste con las fotonovelas "rojas"²⁰ en las que la fotografía resulta más importante que el diálogo, sea porque también están destinadas a un público masculino proyectivo.

No en balde la fotonovela adquiere de la novela rosa la temática que desde el siglo XVIII la *comédie larmoyante* ya había desarrollado; Fernando Curiel ejemplifica al decir que "la historia de la novela rosa es la caída: de Flaubert a Caridad Bravo Adams".

18 Hipercodificación icónica, se refiere al uso exagerado del código gestual, gesto estereotipado, poses y emociones expresadas en las fotonovelas, recurso necesario para evitar en lo posible una errónea decodificación. Tal como el cine mudo, se da paso a la exageración del gesto.

19 El gran mercado consumidor femenino facilitó en los años setenta en México, la expansión de las fotonovelas debido a su vinculación con las propuestas sentimentales y morales de la prensa del corazón (versión iconográfica de la novela rosa).

20 Las fotonovelas rojas nacen como una extensión del material carcelario amarillista proveniente del periódico ¡*Alarma!* (Curiel, *op. cit.*, p. 43).

En dicha tradición rosa, el erotismo se desliza por la mente del lector sin llegar a lo impermisible, "la represión social y el tabú social constituyen una fuente permanente de metáforas consideradas poéticas. Análogamente, las popularísimas novelas rosas de Corín Tellado que jamás han descrito un coito, se entretienen en cambio largamente --en una ocasión hasta cinco páginas-- en la descripción de los numerosos besos de sus novelas, que constituyen un estímulo erótico muy sugerente dentro del marco social de lo permitido".²¹

La "catarsis", o más, bien la realización del deseo, se experimenta en la vida imaginaria, de ahí el éxito de la cultura de masas, de la estructura iterativa y mítica.

Se dice que la fotonovela rosa "promueve" la felicidad de la pareja, vence las acechanzas de la vida o del sujeto y además descubre la plenitud interior, pero lo cierto es que el final feliz tiene igual frecuencia de repetición como la "purga rosa".

Nosotros no nos alineamos a la clasificación de la fotonovela por su final, en todo caso podría decirse que existen dos historias: una rosa y otra trágica con un final desgraciado.

La fotonovela rosa se sitúa en el sentimentalismo primario y expone generalmente las peripecias de una mujer honrada para conseguir el amor de un hombre apuesto en contrapartida con aquella que trata de robarle a su hombre por todos los medios (la primera es una mujer para sufrir, la segunda aparentemente no). Sus historias son maniqueas: los(as) buenos(as) y los(as)

²¹ Gubern, *op. cit.*, p. 209.

malos(as), como la dicotomía puritana entre la chica buena y sería para casarse y la frívola para pasar el rato.

Podemos reconocer que los melodramas se desarrollan sobre la trama de lucha entre mujeres, pero también podría gustarnos el "melodrama genuino" (o tragedia rosa) en el cual hay que aceptar el mundo tal como es, por ejemplo, aceptar que los amores interclasistas están destinados al fracaso. Esto significa que "el *happy ending* no es consustancial para que una fabulación tenga buena audiencia popular pues las masas también pueden sentirse fascinadas por la grandeza de un personaje, manifestada en la aceptación de su destino trágico".²²

Esa fascinación por lo rosa no es sino una invención de principios de este siglo, un recurso de escape ante la crisis general que vivía el mundo, comprobable en los cuentos de Mamá Oca, de Perrault o de Grimm, cuyas historias están llenas de violencia y tragedia, cuentos reinventados en este siglo, impregnados por necesidad de optimismo y final feliz.

Ahora bien, la fotonovela puede recrear historias clásicas (como *La Cenicienta*) y adaptarlas a historias de la vida real (o más bien lo contrario), que el argumentista escuchó. En realidad, su creatividad, la mayoría de las veces, radica en historias de "oídas" (tal pareciera una tradición oral), alguien se las contó, las escuchó en un lugar "x" o las reinventa a partir de los periódicos.

Es posible que una mala construcción de la historia o su justo apego a la historia con *happy ending* haya propiciado el estancamiento de la fotonovela pues "las mutaciones del gusto colectivo han sido ignoradas por la fotonovela

²² *Ibid.*, p. 246.

tradicional, si bien en los últimos años han surgido nuevos géneros de fotonovelas 'adultas', de marcado acento sádico o erótico, pero orientadas hacia un mercado distinto del de la fotonovela tradicional".²³

La fórmula es la misma, sólo hay que actualizar la forma o mejor dicho, hacer un buen uso del potencial de soporte, de la fotografía, pues podríamos no ilustrar fotográficamente una historia y no pasaría nada; la fotonovela podría pasar inadvertida o simplemente desaparecer.

¿Por qué apreciamos cientos de veces la misma historia si sabemos cómo va a terminar? Esa es una pregunta que todo estudioso de la comunicación desearía contestar. Sólo se puede suponer que no importa el final, sino la ritual gratificación, la cual llena las expectativas latentes por medio de la acción del personaje.

Y por lo mismo, no importa si es melodrama "rosa" o "trágico" (ambos están contenidos), la fórmula se ha aplicado miles de veces a través de los siglos y a través de una gran familia mitológica llevada a la industria cultural bajo la estructura iterativa, estandarizando artificialmente el gusto colectivo con la autocensura, pero eso sí, sin ofender las creencias de un público que se siente retratado en cada ejemplar de su fotonovela favorita.

²³ Gubern, Román, *Literatura de la imagen*, Ed. Salvat, Barcelona, 1980, p. 39

CAPITULO III. MARCO TEORICO --- METODOLOGICO

1. INTRODUCCION

Fotonovela, serie televisiva, cinematográfica, radiofónica, cómic... todos nos comunican algo, y ese algo es una historia, un relato.

Este común denominador, evidentemente no es un hecho reciente, menos aún si consideramos que la historia del hombre se ha contado a través de múltiples relatos.¹

Podríamos decir abiertamente que en sí misma la fotonovela es un relato, tanto la historia escrita como la fotográfica son relatos, ambas nos cuentan una historia, aunque las aislemos.

Sin embargo, como en todos los medios, el relato por medio de palabras trasciende prácticamente a todos los demás (quizá por su relativamente "menor" ambigüedad), pues para empezar si no se tiene un guión, una historia, no hay mensaje, filme o programa; y en segundo lugar, tienen que pasar muchos años para que los "nuevos" lenguajes: cinematográfico, radiofónico, fotográfico o televisivo se puedan depurar y por consiguiente hacer competencia al lenguaje escrito (el cual seguirá siendo su sustancia mientras los otros no sean capaces de explicarse por sí mismos, sin dar lugar a una multiplicidad de significaciones e interpretaciones).

¹ Ya sean orales, escritos, iconográficos, en sus múltiples géneros: drama, cuento, tragedia, comedia, etc., y en sus variados materiales de soporte: cine, televisión, radio, fotonovela, cómic, libro, fotografía, etc.

El relato se convierte en el común denominador de cierto tipo de mensajes, mientras que su soporte se materializa en la técnica, en el medio, los cuales constituyen la diferencia.

A esto nos referimos cuando decimos en el capítulo anterior que aparentemente el aspecto técnico de transmisión de mensajes no es tan importante como la incidencia en su temática. Aunque por supuesto, la técnica podría alcanzar un grado de desarrollo tan "complejo y sencillo" que no requiriese explicación, es decir, donde la palabra puede "sobrar" (como el cine de Sergei Eisenstein).

Sin embargo, esto no sucede en la fotonovela, la cual se ha reducido prácticamente desde su inicio a utilizar a la fotografía como un elemento ilustrativo y no ha logrado crear un lenguaje propio tan vigoroso, creativo y autónomo como el del cine o del cómic, de los cuales es copia estática.

Bajo estas premisas es que se considera el análisis global de la fotonovela.

Erwin Panofsky (1892-1968), estudioso del arte iconográfico, es quien ha desarrollado el análisis preiconográfico o de identificación, iconográfico o descriptivo y/o cuantitativo, e iconológico o interpretativo,² cuyo esquema de análisis podría describirse verticalmente de la siguiente manera:

1. Análisis preiconográfico
2. Análisis iconográfico
3. Análisis iconológico

A medida que completamos cada una de las etapas, éstas nos conducen directamente a la siguiente. La primera etapa nos conduce a la segunda (no

² Preiconografía, implica un método puramente descriptivo y a menudo estadístico. Iconografía, constituye una descripción y clasificación de las imágenes, nos informa sobre cuándo y dónde determinados y específicos temas recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos. Iconología, concierne a lo interpretativo en el cual intervienen fuentes literarias y antecedentes iconológicos análogos.

sucede lo contrario), difícilmente podríamos pasar de la identificación a la síntesis, de lo preiconográfico a lo iconológico; se establece una estructura en la cual el análisis global se alimenta constantemente a través de sus etapas preiconográfica e iconográfica para condensarlos en la iconología. Por esto, la consecución del análisis en sí mismo no nos obliga a llevar a cabo el análisis iconológico o interpretativo.

Tanto el análisis preiconográfico, el iconográfico como el iconológico se reducen a complementar el análisis del relato por ser éste --en lo particular-- más interesante.

Cabe aclarar que hay varios métodos para abordar un estudio; en éste caso, la fotonovela rosa se analiza primeramente como iconografía a través de la fotografía y como relato a través de su mensaje escrito, "dejando de lado" el aspecto interpretativo (lo que podría llamarse ideología) no por ser menos importante, sino porque forma parte de otro nivel, con su propio método, quizá más eficaz que la iconología (el análisis de contenido podría ser uno de ellos). En realidad como ya se ha dicho, el análisis iconológico se realiza de manera directa, como lo que es, una síntesis de las dos fases anteriores.

2. ANALISIS PREICONOGRAFICO

Los métodos de análisis, preiconográfico, iconográfico e iconológico se circunscriben a la iconografía que "es la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significado de las obras de arte en contraposición de su forma".³

El análisis preiconográfico, según Erwin Panofsky, gira en torno a la significación o asunto de una obra o de una imagen.

Esta primera etapa se divide en dos tipos de significación llamados primarios o naturales; es decir, en la percepción y la identificación, así como en la reacción de los objetos u acontecimientos que pueden producir en un individuo dos formas de significación (fática y expresiva) que se experimentan de manera natural; ya sean aprendidas por la simple identificación y/o por la empatía, ambas forman parte de la experiencia práctica y cotidiana de nuestro constante y natural contacto con "el exterior". La significación fática⁴ se aprende identificando formas o motivos, y la significación expresiva⁵ nos transmite posibles estados de ánimo o psicológicos.⁶

La significación natural o primaria (fática) se aprende identificando formas puras: configuraciones de líneas, color, como por ejemplo, representaciones de objetos naturales, seres humanos, etc.; la significación

3 Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1980, pp. 45-79.

4 Función fática, se da cuando el emisor establece, interrumpe, restablece o prolonga la comunicación con el receptor; está orientada hacia el contacto (Jakobson, Román, *Ensayos de lingüística general*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981, pp. 347-353).

5 Función emotiva o expresiva, está estrechamente relacionada con el hablante o destinatador o emisor, apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que está hablando. Tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea fingida o verdadera (*ibid.*, pp. 353-354).

6 Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 47.

expresiva identifica sus relaciones mutuas como acontecimientos o bien captando sus cualidades expresivas, como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera.

El universo de formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse universo de los motivos artísticos.

Una enumeración de motivos constituiría una descripción de un mensaje; en el caso de la fotonovela rosa, como obra híbrida de expresión de un mensaje a través de imágenes fotográficas (como trasplante del lenguaje del cómic), las convenciones⁷ gráficas son susceptibles de cuantificarse.

Si bien la fotonovela adopta las convenciones del cómic, no todas se desarrollan por su misma naturaleza (globo y código cinético), pero a cambio fortifica otras hasta convertirlas en elemento distintivo (planos medio y americano).

Todos esos elementos: macrounidades, unidades y microunidades significativas⁸ conforman una historia completa o complementada.

Algunos de los motivos enumerados en el análisis preiconográfico conforman las macrounidades, las cuales hacen referencia a la globalidad del objeto estético y tienen por lo tanto, un carácter sintético. La estructura de la publicación de la revista (semanal), número de páginas y la impresión en blanco y negro pertenecen a esta categoría.

⁷ Convención, acuerdo tácito. Las convenciones gráficas como el globo, indicador visual del emisor; las onomatopeyas, fonemas con valor gráfico que sugieren acústicamente el ruido de una acción o de un animal; y el código cinético, signo gráfico que expresa ilusión de movimiento o trayectoria de los móviles, son elementos característicos del cómic, no así de la fotonovela.

⁸ Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*, Ed. Península, Barcelona, 1974, pp. 110-111.

La unidad significativa está conformada por la fotografía (corresponde dentro del análisis preiconográfico al conjunto de fotos). Mientras que las microunidades significativas se refieren a todos los elementos que integran cada imagen, es decir, la fotografía: el encuadre, los globos, las onomatopeyas y las figuras cinéticas (estas dos últimas poco desarrolladas en la fotonovela).

Todos estos motivos o formas son necesarios para realizar una adecuada lectura, aunque es el texto el que evita la ambigüedad dentro de la fotografía a pesar de dichos elementos convencionales.

La primera convención concierne a la viñeta: "Representación pictográfica del mínimo espacio y/o tiempo significativo que constituye la unidad de montaje de un cómic" (fotografía en la fotonovela).⁹

Dentro de ésta se organizan los siguientes elementos o microunidades significativas:

1. Encuadre, delimitación bidimensional de un espacio. La fotonovela tomó, del cine los diferentes tipos de encuadre, llamados planos, basados en fragmentaciones del cuerpo humano (ver capítulo I):

-Plano detalle, plano muy cercano de un objeto o parte del cuerpo

-Primer plano, plano que abarca sólo la cabeza o el rostro

-Plano medio, plano que abarca de la cabeza a la cintura

-Plano americano, el plano "corta" en las piernas, a la altura de las rodillas de las personas

-Plano total, plano en el que las personas aparecen de cuerpo entero

-Plano general, plano en el que se incluyen varios personajes y el lugar en que se encuentran.

⁹ Rodríguez, Diéguez, J. L., *Las funciones de la imagen en la enseñanza, Semántica y didáctica*, Colec. de comunicación visual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977, pp. 57-106.

Estos planos se pueden realizar de diferentes maneras, según la intención, esto es que la imagen se califica a través de las angulaciones o adjetivación¹⁰ del encuadre con ángulos picados y contrapicados.

La conjunción de todas estas fragmentaciones espaciales proviene de una estructura narrativa e icónica (lógica por sí misma cuando se construye adecuadamente); ambos sistemas se basan en una estructura que permite al lector introducirse, emocionarse con la acción más esperada (clímax) y concluir o relajarse con el desenlace; esto significa que tanto las fragmentaciones espaciales como las temporales están relacionadas de una manera secuencial y lógica, propia de nuestro pensamiento.

Cabe señalar que tanto en la narración icónica como en la oral-literaria el pasado "no existe", ya que sus elementos representativo y narrativo están vertidos en el tiempo presente, se "actualizan" el tiempo y el espacio. Por ejemplo, la viñeta convencional permite un carácter narrativo; la viñeta irregular tiene un significado onírico o alucinatorio, o se refiere a una acción pasada o futura (*flash-back*, *flash-forward*); en cualquier caso, rompen con el tiempo presente de la narración y sin embargo al momento de leerlas se actualizan, las vertimos al presente "real".

La lógica del pensamiento nos permite contar una historia aunque no siempre sea cronológicamente, sin la necesidad de contar los detalles, a menos que sean determinantes en la misma; contamos las acciones principales suprimiendo aquello que puede "sobrar", se desarrollan

10 En este sentido encontramos dos clases de contenido, el icónico sustantivo y el icónico adjetivo; el sustantivo se refiere a aquello que se representa (el objeto); y el adjetivo al cómo se representa lo representado, o sea dicho objeto. La fotografía de un objeto puede estar adjetivada por determinado encuadre o por su angulación, entre otras formas, (Rodríguez, Diéguez, J. L., *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1991, pp. 57-62).

constantes elipsis¹¹ (supresión de tiempos muertos). Cuántas veces hemos visto una película en donde el personaje principal está caminando y de repente sucede un diálogo u otra acción (nudo), y sin perder la lógica enseguida lo vemos dentro de su casa comiendo, o en el café ordenando o simplemente en la cama despertando, tal vez después de un sueño.

De igual manera, en una narración escrita se conservan las secuencias temporales y espaciales sin romper la lógica, por supuesto que aquí el narrador tiene una función mucho más importante que en el cine.

En la fotonovela, el uso de textos introductorios entre fotos ayuda para evitar perder el hilo y la continuidad de los mismas: "Al día siguiente...", "... poco después...", "Momentos más tarde".

Al realizar la lectura de la fotonovela actualizamos todas esas unidades y microunidades significativas, las cuales dan a la historia ese *continuum* lógico independientemente de su forma de lectura.¹²

La estructura secuencial de las fotografías recoge la lógica cinematográfica con sus analogías discursivas:

1.1 Viñeta-foto= plano, la foto viene a ser la unidad mínima que aislada no tiene sentido alguno, aunque tiene valor por lo que representa en sí misma. Una mano por ejemplo, no nos informa sobre la historia en su totalidad.

11 Elipsis, construcción que se produce al omitir expresiones que la gramática y la lógica exigen, pero de las que es posible prescindir para captar el sentido. Omisión en el habla de un elemento en el pensamiento lógico (Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 1992, pp. 162-164).

12 La decodificación de las fotografías puede formar parte de un código de comprensión universal, no obstante que el código de lectura varíe. En Occidente, los cómics se leen de izquierda a derecha (horizontalmente), mientras que en Oriente de derecha a izquierda (verticalmente). En nuestro caso, la línea que divide a las fotografías o línea de indicatividad alude a la trayectoria de la lectura (izquierda-derecha, superior-inferior) (Rodríguez, Diéguez, 1977, *op. cit.*, p. 61).

1.2 Narración lineal-escena= progresión cronológica, supone el enlace de dos fotos o espacios contiguos; visualmente es fácil distinguir el enlace de planos-fotos cuando la acción se desarrolla en un mismo lugar. En la fotonovela, los textos ayudan a un mejor enlace.

1.3 Narración paralela-secuencia= alternación de dos o más acciones que ocurren en lugares distintos pero que son simultáneas; el hablar por teléfono es un ejemplo típico de acciones paralelas.

El enlace de las fotos se realiza principalmente a través de los textos de anclaje¹³ y relevo¹⁴ ya que los "fundidos" (alteración progresiva de la tonalidad de la imagen a blancos o negros) no resultaron ser un elemento característico de la fotonovela, en la cual la conjugación de las microunidades se reduce al uso de tiempos y espacios psicológicos como son los planos medio y americano, y la combinación de tan sólo el *flash-back* (evocación del pasado) y el *flash forward* (anticipación del futuro); en parte porque aquí no tienen lugar los movimientos de cámara.

2. Globo (*fumetto, ballon*), integra lo verbal en lo icónico, nube opaca en la que se inscribe lo expresado por los personajes. Tiene una triple función por su forma y su contenido.

Por su forma:

2.1 Silueta, superficie utilizada para expresar los contenidos en el continente.

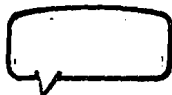
¹³ Texto de anclaje, es el texto que permite al observador la elección de uno de los múltiples significados que puede ofrecer la imagen (su importancia radica en su función ideológica).

¹⁴ Texto de relevo, es el texto que releva al lector de la necesidad de elegir uno de los significados.

2.2 Direccionalidad, se determina por el delta, da movimiento al diálogo y a la imagen. De acuerdo a su morfología se clasifica en:

a) Delta simple

Recto



Curvo



En sierra



b) Delta en burbujas: corresponde al pensamiento



c) Delta múltiple: indica que hablan varios personajes

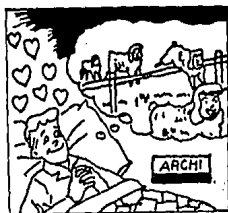


Por su contenido:

2.3 Su contenido es generalmente:

a) Verbal, aunque también puede incluir:

b) Metáforas visualizadas, es decir, aquellas que expresan un estado psíquico del personaje, como por ejemplo sueños, fantasías, recuerdos, pensamientos.



c) Onomatopeyas, fonemas con valor gráfico que sugieren acústicamente al lector el ruido de una acción o de un animal.



3. Código gestual, se refiere a la expresión de los estados de ánimo de los personajes.

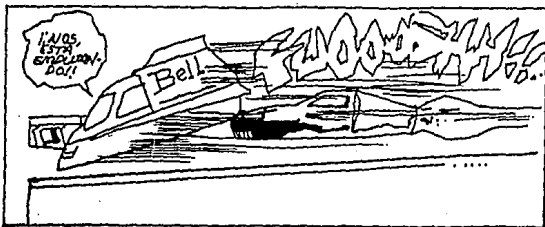
La siguiente categorización surge de la observación cuidadosa del cuerpo humano y por supuesto del rostro, el cual expresa emociones o sentimientos que todos al parecer expresamos de semejante manera hasta convertirlos en código y convención.

Aunque existen emociones sin expresión, la siguiente categorización de Román Gubern bien puede pasar como una estandarización gestual:

- Cabello erizado: terror, cólera
- Cejas altas: sorpresa
- Cejas fruncidas: enfado
- Cejas con la parte inferior caída: pesadumbre
- Mirada ladeada: maquinación
- Ojos muy abiertos: sorpresa
- Ojos desorbitados: terror, cólera
- Nariz oscura: frío, borrachera
- Boca muy abierta: sorpresa
- Boca sonriente: complacencia, confianza
- Boca sonriente mostrando dientes: hipocresía, maniobra, astucia
- Comisura de los labios hacia abajo: pesadumbre
- Comisura de los labios mostrando dientes: cólera.

4. El código cinético, del movimiento, elemento característico del cómic, al igual que el código gestual, proviene de la observación cuidadosa de los objetos en movimiento, existen categorías y las más utilizadas podrían ser:

4.1 Trayectoria lineal simple (1 o más líneas), señala gráficamente el espacio supuestamente recorrido por algún objeto en un breve periodo de tiempo.



4.2 Trayectoria de oscilación,
un halo punteado, denota un
movimiento vibratorio.



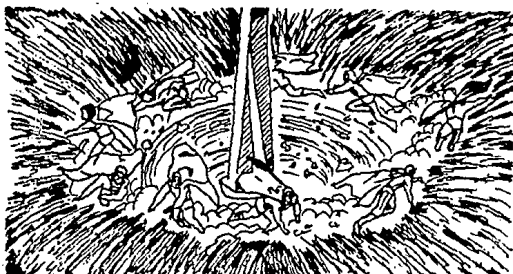
Otras formas de presentar movimiento se expresan por medio de la presencia de efectos secundarios producidos por el mismo. Los modos más frecuentes son:

a) El impacto, se presenta como una forma de estrella irregular

b) Nubes, acompañan a la trayectoria o la sustituyen



c) Deformación cinética, se da cuando un elemento flexible se ve afectado por una modificación que pone de manifiesto tal proceso (la fotografía movida por ejemplo).



5. Otros elementos que se explican por sí solos y se localizan dentro de la viñeta pero que no apelan a su forma, sino a su contenido son los textos:

5.1 De anclaje o apoyatura, texto cuya función es aclarar, explicar o reforzar el sentido válido de una imagen cuya polisemia posibilita interpretaciones variadas. Permite la continuidad de dos viñetas o la reproducción del comentario del narrador (de grupo).

Es en este texto donde se concentra la importancia de su función e influencia ideológica.

5.2 De relevo o cartucho, es el texto ubicado entre viñetas, explica la relación existente entre una viñeta y la siguiente, y generalmente se redacta en tercera persona.

Estos dos últimos elementos forman parte del análisis del relato por su contenido, son susceptibles de clasificarse y cuantificarse.

3. ANALISIS ICONOGRAFICO

El análisis iconográfico comprende la "interpretación" del hecho, acción u objeto a través de la imagen, es decir, reconocemos en ella una significación secundaria o convencional.¹⁵

Dicha significación se aprende al establecer una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de los motivos (composiciones) y los temas o conceptos; los motivos reconocidos como portadores de significación secundaria pueden llamarse imágenes, a su vez, las combinaciones de imágenes constituyen historias.

La identificación de las imágenes o historias corresponde al dominio de la iconografía.

Al decir interpretación en esta segunda etapa del análisis, hacemos referencia a la descripción y clasificación de las imágenes (más no de los motivos, los cuales están incluidos en el análisis preiconográfico, de aquí su verticalidad). En este sentido, la iconografía es una investigación limitada o subalterna que nos informa sobre cuándo y dónde determinados o específicos temas reciben o recibieron una representación visible a través de uno u otros motivos.

Así pues, al aplicar el análisis iconográfico al estudio de la fotonovela rosa, su contenido quedaría manifiesto como una transferencia de códigos: describir o narrar verbalmente lo que la fotonovela pretende contar a través de imágenes.

Una vez que se realiza la transferencia, ésta deberá responder a:

¹⁵ La interpretación de las formas, motivos o acontecimientos forman parte de la significación secundaria o convencional, la cual revela la personalidad de los individuos o de una sociedad.

1. la temática, asunto sobre el cual gira la historia...¿qué es lo que se cuenta?

Una historia, ¿de qué? A eso se refiere el tema o asunto

2. los personajes, son los elementos que desarrollan el tema a través de sus acciones, pero cuyas características deben responder a la temática (la díada hombre-mujer gira casi siempre en torno al tema del amor)

3. los estereotipos,¹⁶ al igual que el código gestual, forman parte de una convención social susceptible de clasificarse; esto significa que el proceso constitutivo de los estereotipos llega como consecuencia de la presentación reiterada y generalmente explícita de juicios sobre personajes, profesiones o clichés culturales. Tales estereotipos se constituyen sobre la simple sumatoria de elementos a este nivel de lectura de contenido patente¹⁷ o nivel iconográfico.

Nuevamente, a partir de los motivos se desarrollan las historias, las cuales deben contener las tres características antes mencionadas.

Estos tres puntos básicos vienen a formar la base de enlace entre los motivos y su globalidad o conjugación.

En una fotonovela reconocemos esos elementos, globos, diálogos y por supuesto imágenes, pero como sabemos, aislados no tienen mayor relevancia. Así una mujer en plano medio, es simplemente una mujer; ahora bien, si consideramos su expresión, ésta nos comunica una emoción, y si agregamos a estos dos motivos otros como el globo y su diálogo contenido: un grito por ejemplo, nos comunican a su vez una historia que no obstante su inicio o su fin, significan mucho por su carga afectiva, de tal forma que uno puede

16 Estereotipo, imagen o idea aceptada por un grupo. Opinión o concepción muy simplificada de algo o de alguien.

17 Rodríguez, Diéguez, *op. cit.*, p. 59.

comenzar a imaginar eso, una historia a través de las imágenes, de los motivos.

Podemos reconocer en todas las fotonovelas motivos naturales, objetos, personas que por sus características forman un cuerpo homogéneo, es decir, un conjunto cuya temática siempre gira en torno al amor, y que se distingue porque los personajes están representados por mujeres como principales protagonistas, quienes a su vez se caracterizan por adoptar ciertas convenciones que las estereotipan.

Para desarrollar nuestro análisis hemos tenido que aprender cómo se llaman cada uno de los motivos de las fotonovela (comunes en todas), pero como lectores, nuestro análisis comprueba que identificamos formas o colores y expresiones antes que la historia misma. En realidad, ésta se forma a partir de esos motivos; una historia gira en torno a un objeto, acción o tema, no al revés.

Debe quedar claro que esta etapa comprende la recopilación de datos acerca de las imágenes sin por ello estar obligada a investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos.

De la identificación de motivos, de la clasificación de imágenes a través de los motivos se logran concebir e interpretar los principios que dieron origen a esos valores simbólicos, los cuales vienen a formar parte del análisis meramente iconológico.

4. ANALISIS ICONOLOGICO

El análisis iconológico equivale a la significación intrínseca o contenido, es una significación esencial, mientras que las otras dos clases de significación, la primaria o natural junto a la secundaria o convencional son fenoménicas.¹⁸

Se le podría definir como un principio unificador, que es subyacente y a la vez explica el acontecimiento visible y su sentido inteligible, y que incluso determina la forma en que cristaliza el acontecimiento visible.

Se sitúa por encima de la esfera de las voliciones conscientes en la misma medida que la significación expresiva se sitúa por debajo de ésta.

Este método se basa tanto en el conocimiento empírico como en el conocimiento adquirido a través de la literatura, de la investigación de aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, época, clase social, creencia religiosa o filosófica matizada por la personalidad del autor, sin excluir (como sucede en todo método por más objetivo que sea) los conocimientos psicológicos y la cosmovisión del intérprete.

En nuestro caso, una vez que identificamos y "experimentamos" la historia que la fotonovela nos ha contado, se ponen en juego no sólo nuestro juicio, también el "sentir" de la época y región en las que vivimos.

Reflejan como todo producto de creación dirigido a un gran público lector, sus prejuicios y temores, pero sobre todo una imagen de cómo se ve o se concibe a sí misma.

¹⁸ Todo lo que puede ser percibido por los sentidos o por la conciencia.

A partir de los motivos, es decir, de las historias contadas a través de los motivos, podemos interpretarlos como un todo y llegar a la conclusión de que responden a ciertas necesidades individuales, pero sobre todo, que responden a una forma de vivir o de pensar de una sociedad específica, independientemente de su autor.

Una interpretación exhaustiva de la significación intrínseca o contenido podría demostrar, incluso, los procedimientos técnicos propios de una determinada región, periodo o artista. Dichos procedimientos son sintomáticos de la misma actitud de base, que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Por ejemplo, el hecho de que la fotonovela se imprima en blanco y negro o a color implica un cambio en la percepción individual y/o colectiva; una temática diferente implicaría tal vez un cambio de valores dentro de la comunidad.

A través del código gestual y de los estereotipos, elementos muy distintivos de la fotonovela, y por supuesto de los textos y diálogos, podemos deducir la relación hombre-mujer y el papel de ambos como individuos en su sociedad. Podríamos suponer cuál es la concepción del amor o la manera como se le representa.

Esto significa que al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes y las historias como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, llegamos a interpretar todos estos elementos como valores "simbólicos".

El descubrimiento y la interpretación de estos valores son simbólicos (con frecuencia los ignora el propio artista porque incluso puede que difieran de los que deliberadamente intentaba expresar) y constituyen el objetivo central de la iconología en contraposición con la iconografía.

"La iconología es pues, un método de interpretación que procede más bien de una síntesis que de un análisis".¹⁹

5. ANALISIS NARRATIVO

Vladimir Propp y los formalistas rusos

Vladimir Propp (1895-1932), investigador ruso, es uno de los representantes de la escuela formalista rusa, escuela que a su vez viene a sentar las bases de la corriente teórica estructuralista en su búsqueda por hacer una análisis más científico del cuento *fantástico* y posteriormente del discurso.

El análisis del cuento en Propp no parte de los motivos o entidades lógicas, por ejemplo, las frases o las intenciones personales del personaje, como muchos otros antecesores lo habían hecho; él se basa en una colección de cuentos (reunidos anteriormente por el folklorista A. N. Afanassiev) para determinar las coincidencias estructurales entre ellos y para encontrar los segmentos narrativos constantes y variables. Propp parte de la premisa de que los nombres y aspectos de los personajes varían, pero sus acciones o funciones no, y concluye que generalmente los cuentos repiten la misma serie

¹⁹ Panofsky, Erwin, *op. cit.*, p. 76.

de acciones con personajes diferentes. Esto significa estudiar los cuentos según las funciones de los personajes.²⁰

Es decir, los personajes, por diferentes que sean, suelen realizar la misma cosa pero "la manera como cumplen su función puede ser distinta...".²¹

Así pues, varios cuentos pueden contener personajes por completo diferentes pero cuyas funciones se reducen a un número limitado y uniforme.

Las características del cuento desde ese punto de vista, se han resumido en las cuatro siguientes características:

1. Los elementos constantes, estables, del cuento están constituidos por las funciones de los personajes, independientemente de la identidad del actor y de su modo de obrar. Forman las partes constitutivas fundamentales del cuento.
2. El número de funciones conocidas en los cuentos populares fantásticos es limitado.
3. La sucesión de las funciones es siempre idéntica.
4. Todos los cuentos fantásticos tienen una estructura del mismo tipo.²²

A partir de estas características, Propp desprende que ciertamente "el número de funciones es muy limitado. Sólo llegan a 31". Es alrededor de estas 31 funciones que se desarrolla la acción de todos los cuentos, pero lo más

20 Función es la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo del relato (Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Ed. Colofón, México, 1989, p. 39).

21 *Ibid.*, p. 38.

22 *Ibid.*, pp. 40-43

interesante es que dichas funciones se encuentran presentes en gran cantidad de cuentos originarios de los más variados países.²³

Es importante decir que dichas acciones se agrupan en siete *esferas de acción* en torno de las cuales se desempeñan siete personajes, aunque no todos desarrollen las funciones correspondientes a cada esfera de acción. Esta distribución de funciones la resuelve el autor por medio de un cuadro de reparto de *esferas de acción* entre los personajes.

De esta manera, Propp nos guía hacia una meticolosa red de letras simbólicas cuyo valor se establece a partir de sus 31 funciones y sus 7 personajes. Redes que al compararlas nos muestran las diferencias pero sobre todo las similitudes o elementos constantes (o sea las funciones), a lo largo de todos los cuentos.

Esto a su vez nos conduce al análisis de los personajes a través de las formas que tienen mayor relieve y que se repiten con más frecuencia: *canon* según Propp (nosotros los llamamos estereotipos), los cuales, por supuesto, se relacionan con la función del mismo personaje. Esto significa que sus características se ven determinadas por su función (considerando, claro está, la ubicación geográfica, aspectos sociales y época en los cuales se escriben los cuentos).

Las comparaciones simbólicas que Propp compone, hoy podrían parecer reduccionistas en tanto que toda la producción de historias fantásticas se limite a 31 funciones significativas. Ahora bien, se le debe reconocer el mérito de establecer un método sin el cual no podríamos desarrollar en este momento el texto que aquí se escribe; y el reconocimiento de aclarar que la ficción de un relator no es de ninguna manera producto de la casualidad, sino

²³ *Ibid.*, p. 95.

que ante todo "el cuento sigue la misma línea coherente, tanto en el plan lógico como en el plan artístico".²⁴

Tal vez debemos reflexionar que esto corresponde a la manera como se estructura y se pone en práctica el pensamiento; así por ejemplo, si pretendemos salir de algún lado, antes debimos haber estado dentro de ese lugar.

Y si pensamos en la frase "en sus principios, el cuento fantástico constituye un mito", debemos considerar que tal vez es necesario ubicar el estudio del relato, al igual que lo hace la literatura, en dos planos: el histórico y el estético-literario, esto es, analizarlo como objeto en sí y dentro de un contexto.

La crítica a la obra de Propp, la desarrolla ampliamente W. J. Ong en su obra *La oralidad y la escritura*.²⁵

Sólo entonces podemos entender que las funciones o unidades constantes de los cuentos fantásticos (y de todas las historias) corresponden a la manera como se estructura el pensamiento (causa-efecto), y que las diferencias simplemente corresponden a la evolución del hombre como ser y como sociedad. De las grandes transiciones, como la de la oralidad a la escritura se desprende la evolución del pensamiento, materializado en las creaciones literarias, nutridas constantemente de innovaciones técnicas y por supuesto, intelectuales.

Cabe decir que la esencia del pensamiento no cambia sino que se alimenta, retroalimenta y evoluciona. Así lo ejemplifican el nacimiento de la

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁵ Ong, W. J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, FCE, México, 1987.

escritura y el desarrollo tecnológico. No en balde la imaginación se adelanta en muchos casos a lo que después será una realidad.

Podemos concluir como Propp que "los elementos que más destacan en nuestro esquema... desempeñan en cierto modo el papel de raíces psicológicas",²⁶ y nosotros agregamos que si bien la libertad creativa se ve limitada por la cultura, esto no alude a la imaginación particular, al estilo, u época en que se vive, sino a un fenómeno hasta ahora poco estudiado desde el punto de vista literario-psicológico: "el esquematismo y la repetición" presentes en la literatura.

Barthes y el análisis del relato

Es evidente que el análisis de Propp provee las bases para un estudio bien fundamentado del cuento, pero como ya hemos mencionado, antes bien puede extenderse hacia otras formas literarias llamadas genéricamente relatos.

Es posible objetar el estudio de Propp como la hace W. J. Ong en su ya mencionada obra, pero también es importante destacar que es a partir de su modelo acerca de las funciones, que se desarrollan numerosas formas y métodos de análisis; uno de ellos, tal vez la continuación más próxima al esfuerzo de Propp, es el estructuralismo, cuyo modelo de análisis del relato se

²⁶ Propp, *op. cit.*, p. 75.

basa en la lingüística.

Barthes nos introduce al relato con la premisa básica de la lingüística, y es: la frase.

Nos explica que la frase es un orden que no puede reducirse a una suma de palabras, mientras que el enunciado se estructura como una sucesión de frases, en este sentido, si analizamos un relato o discurso, "éste no tiene nada que no encontremos en la frase".²⁷

Ahora bien, nuestro relato como discurso (como conjunto de frases) tiene sus unidades, sus reglas; tiene por así decirlo su "gramática", y son objetos de una segunda lingüística (antes llamada retórica).

Se sugiere aquí una identidad entre el lenguaje y la literatura.

Dentro de la lógica estructuralista, la lingüística otorga al relato la categoría de sistema de sentido, puesto que permite enunciar "cómo un relato no es una simple suma de proposiciones y clasificar la masa enorme de resultados que entran en la composición de un relato. Este concepto es el de *nivel de descripción*."²⁸

Esto significa que todo elemento contenido en un sistema tiene necesariamente correlación con el que le precede y el que le sucede, es decir, ningún elemento tiene significado inherente, sino que lo adquiere cuando se opone a otros.

En un intento por sistematizar el estudio del relato, Barthes propone distinguir tres niveles de descripción: el de las funciones, de las acciones y de la narración.

Barthes desarrolla el nivel de las funciones a partir de los formalistas

27 Barthes, Roland, et al., *Análisis estructural del relato*, Ed. Premiá, México, 1990, p. 9.

28 *Ibid.*, p. 10.

rusos, esto es que "se constituye como unidad todo segmento de la historia que se presente como el término de un correlación".²⁹

Existen muchos tipos de correlaciones y cada uno tiene significado, que aunque tal vez de manera jerárquica constituyen un sistema puro, en ninguno existe una sola unidad perdida. La función es desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido, es significado o contenido, no significante o forma.

Barthes considera dos niveles de sentido de los cuales surgen dos clases funcionales: las distribucionales y las integradoras. La primera concierne a las funciones y la segunda a los indicios, que corresponden a su vez a los *relata metonímicos* y a los *relata metafóricos*, es decir, a una funcionalidad de hacer y a una funcionalidad del ser, respectivamente.

Como ya mencionamos arriba, las funciones tienen su jerarquía según su importancia, "algunos constituyen verdaderos 'núcleos' del relato...; otras no hacen más que 'llenar' el espacio narrativo que separa las funciones 'nudo': llamaremos a las primeras funciones *cardinales* (o núcleos) y a las segundas...*catálisis*",³⁰ otras más sirven para identificar, situar en el tiempo y en el espacio y se les llama *informantes*.

Esto confirma que en las funciones no hay nada "extra", tanto las *catálisis*, los indicios como los *informantes* giran en torno a los núcleos, son *expansiones*, son relleno de número infinito, mientras que sus núcleos "constituyen conjuntos finitos de términos poco numerosos, están regidos por una lógica y son a la vez necesarios y suficientes".³¹

En cuanto a su organización podemos decir que todos son dependientes

29 *Ibid.*, p. 12.

30 *Ibid.*, p. 25.

31 *Ibid.*, p. 17.

entre sí siguiendo un esquema básico: causa-efecto, que engloba al(os) núcleo(s) rodeado(s) de sus respectivas expansiones o sucesiones. Los núcleos están ordenados como una secuencia o sucesión lógica "unidos entre sí por una relación de solidaridad", así también un relato está conformado por núcleos encadenados horizontalmente sobre un eje implícitamente vertical, pero todos formando un sistema.

El nivel de las acciones por su parte, concierne al personaje, quien toma independencia en el relato al momento de subordinar la acción.

Este adquiere un papel decisivo cuando los núcleos como secuencias no tienen un punto común que las una, pues dicho personaje provee de este contacto y unión lógicos.

En este sentido, el personaje adquiere una esencia psicológica, ésta puede someterse a una lista de "tipos del teatro burgués" (Propp los llama *canon*, nosotros estereotipo).

Por supuesto, el análisis requiere definir sus personajes, pero no como personas individuales, sino con base en su participación en una esfera de acciones, de tipos; por ejemplo, el comportamiento (aunque suene como reacción psicológica, implica acción) de una mujer ante una situación de engaño (esfera de acción), permite clasificarla como amante o como esposa engañada.

En cuanto al nivel de la narración, ésta supone la existencia de un emisor y un receptor, de un narrador y de un oyente (lector).

Aquí entramos en dos sistemas narrativos diferentes entre sí, uno que contiene la presencia del narrador (autor) en el relato y otro que se distingue por la ausencia del mismo en el relato.

No obstante, es también en este nivel donde se reconoce la creatividad del

escritor por su extraordinario manejo del código narrativo más que por su imaginación. Esto, por supuesto, incluye todos los elementos que forman parte del nivel narracional y también, por otro lado, el estilo del narrador.

Este último nivel recibe también su sentido del mundo que la utiliza, más allá de este nivel narracional están otros sistemas (sociales, económicos, ideológicos, estéticos, etc.), pero es en este nivel donde se detiene la lingüística. No implica la *situación* o aquellos hechos que en la vida real afectan o influyen en la narración. De aquí que lo narracional tenga un papel ambiguo, pues contiene desde su origen a la situación.

Greimas y el análisis actancial

Otro importante pilar dentro del análisis y los estudios sobre el relato, es A. J. Greimas, quien establece su método a partir de los trabajos realizados por el antropólogo Claude Lévi-Strauss.

La base del análisis de Lévi-Strauss parte de la interpretación de los mitos; sin embargo, ello no excluye el estudio de los relatos (discursos), aún más si consideramos que todo mito es un relato pero que todo relato no es un mito. Ambos contienen ese común denominador (llámense funciones) que los

distingue y los estandariza.

Independientemente del análisis del mito como creación significativa particular, Greimas nos advierte de la existencia de un relato, el cual es, según su definición, una *unidad discursiva* que se debe considerar como un *algoritmo*, es decir, "como una sucesión de enunciados cuyas funciones-predicados simulan lingüísticamente un conjunto de comportamientos que tienen una finalidad".³²

El relato, para tener sentido, debe ser un todo significativo por lo que según Greimas, se presenta como una estructura *semántica simple*.

Otra característica del relato es que la dimensión temporal en la que se encuentra está dicotomizada en un antes contra un después.

Como un primer paso para el desarrollo del análisis propone, en el proceso de descripción del mito, la descomposición del relato mítico en secuencias. Cabe destacar que a diferencia de Propp, Greimas no excluye una de las operaciones más importantes en la búsqueda del sentido; y es la integración de diferentes niveles de análisis.

De aquí se desprende la diferencia básica: para Propp el elemento estándar en los cuentos fantásticos es la función mientras que para Greimas es la estructura *actancial*, en la cual los personajes o actantes³³ se integran como unidades de segundo nivel de las funciones.

No obstante, su clasificación debe ser interpretada dentro de un esquema de descripción taxonómica, es decir, considerando que un actante se constituye a partir de un haz de funciones, y un modelo actancial se obtiene

32 Greimas, A. J., "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Ed. Premiá, México, 1990, p. 40.

33 Definimos actantes como clases de actores en sus esferas de acción (Moreno, Hortensia, "Los hábitos metafóricos: mitos en los medios de comunicación de masas", tesis de maestría FCP y S, UNAM, México, 1993, p. 31).

gracias a la estructura paradigmática del inventario de los actantes.

Al igual que Propp, Greimas establece esferas de acción (seis), cuyo modelo pretende ser un "óptimum de descripción", ya que ha de contener todas las esferas de acción posibles en un relato y a su vez, es reductible y extensible (dentro de ciertos límites) dado que los actantes se pueden articular en estructuras hipotéticas simples.

Según Greimas, "un número restringido de términos actanciales" es suficiente para explicar la organización del universo de cualquier relato.

Se funda en el hecho de que todo universo narrativo tiene que darse en función de las relaciones teleológicas que resultan de la puesta en escena de la leyes del deseo a través de la búsqueda. El modelo actancial "está centrado por entero sobre el objeto del deseo perseguido por el sujeto y situado como objeto de comunicación, entre el destinador y el destinatario, estando el deseo del sujeto, por su parte, modulado en proyecciones de ayudante y oponente".³⁴

Lo más importante del modelo actancial es que su funcionamiento narrativo se establece a partir de la exposición de situaciones críticas (semas negativos) que tienen que resolverse en situaciones estables (semas positivos).³⁵

Dichos semas, por lo tanto, se relacionan por pares: marca/reconocimiento, búsqueda/hallazgo, o fresco/podrido, animal/vegetal, ejemplos de su análisis sobre el relato mítico de los Bororó (ver obra antes citada).

El esquema de Greimas, pues, se aplica para establecer una serie de

³⁴ *Ibid.*, p. 31.

³⁵ Semas son los rasgos pertinentes de la significación (Greimas, *op. cit.*, p. 43).

oposiciones lógicas (conjunción y disyunción) que implica en términos ilustrativos, un movimiento de transferencia: desde que un sujeto se apropia de un objeto valioso, dejando a otro privado de él, hasta su devolución.

Bremond y la lógica de los posibles narrativos

Claude Bremond forma parte de otra vertiente dentro del estudio del relato, y al igual que Barthes y Greimas, también él se basa en los estudios realizados por Vladimir Propp, por supuesto, desarrollando su propio método.

Su estudio semiológico del relato se divide en dos sectores: el análisis de las técnicas de narración y la investigación de las leyes que rigen el universo narrado. Y estas leyes a su vez derivan de dos niveles de organización:

1. Reflejan las exigencias lógicas que toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe respetar so pena de ser ininteligible.
2. Agregan a ésta dos exigencias válidas para todo relato, las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de una época, de un género literario, de un estilo del narrador, y en última instancia, del relato mismo.³⁶

Antes que nada, Bremond pretende trazar el plano de las posibilidades

³⁶ Bremond, Claude, "La lógica de los posibles narrativos", en Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Editorial Premiá, México, 1990, p. 99.

lógicas del relato, y para lograrlo establece las siguientes modificaciones al método de Propp:

- a) que la unidad base o *átomo narrativo* siga siendo la función
- b) que una primera agrupación de tres funciones engendre la secuencia *elemental*
- c) que ninguna de estas funciones necesite de la que sigue en la secuencia
- d) que las secuencias elementales se combinen entre sí para engendrar *secuencias complejas*

A partir de estas modificaciones es como Bremond intenta una reconstrucción lógica de los puntos de partida de la trama narrativa, encontrando además de la secuencia elemental otras bifurcaciones o subtipos. De esta manera, las secuencias-tipo resultan mucho menos numerosas de lo que podría creerse y entre las que opta el escritor.

Visto así, decimos que el narrador opta generalmente por un número reducido de secuencias-tipo en la medida en que "el relato consiste en un discurso que integra una sucesión de acontecimientos de interés humano en la unidad misma de acción".³⁷

Bremond aclara que donde no hay sucesión, no hay relato sino descripción; y donde no hay integración en la unidad de acción tampoco existe un relato sino tan sólo una cronología. Y finalmente, donde no está presente la premisa de interés humano, no puede haber un relato, puesto que su organización como serie temporal estructurada adquiere sentido cuando concierne a la humanidad.

A partir de esto se establece la clasificación de los acontecimientos del relato en dos tipos fundamentales:

³⁷ *Ibid.*, p. 102.

1. Mejoramiento previsible

2. Degradación previsible

Las secuencias que se desarrollan bajo estas dos categorías proporcionan por lo tanto, un principio de clasificación dicotómica, es decir, forman un círculo que incluye otras bifurcaciones pero que al final principia en el mejoramiento y se desarrolla hacia la degradación, también se puede dar una transición hacia la reparación y el mejoramiento, y de nuevo alcanzar un estado de equilibrio hasta terminar el relato. Claro que este círculo abre la posibilidad de degradaciones seguidas de nuevas reparaciones que se pueden reproducir prácticamente hacia el infinito.

Ya que dicho círculo se presenta como un modelo básico de secuencias-tipo, a partir del mejoramiento hacia la degradación y enseguida reestablecer el mejoramiento, el escritor tiene la elección de continuar o de finalizar, en el mejor de los casos inventar los móviles que intervienen (cambiando su forma pero no su función).

"Este engendrarse de los tipos narrativos es al mismo tiempo una estructuración de conductas humanas activas o pasivas. Estas proporcionan al narrador el modelo y la materia de un devenir organizado que le es indispensable y que sería incapaz de encontrar en otro lado.... A los tipos narrativos elementales corresponden así las formas más generales del comportamiento humano".³⁸

³⁸ *Ibid.*, p. 120.

Umberto Eco y la combinatoria narrativa

Para el análisis del relato, Eco se basa en una serie de oposiciones fijas (parejas) que permiten un número limitado de cambios e interacciones. Estas constituyen invariantes alrededor de las cuales giran parejas menores que constituyen, de una novela a otra, variantes.

Las parejas en general no representan elementos "vagos" sino "simples", es decir, inmediatos y universales, pues en cada pareja las variantes posibles cubren una vasta gama de la combinatoria narrativa. Un ejemplo de pareja representativa fue establecida a partir de la relación dominante-dominado, sumándose a uno de ellos (el primero en este caso), valores como la religión, el deber, la patria y el método.

Aquí el dominado posee, por consiguiente, las cualidades excepcionales mientras que el dominante representa la "media" (entendida como valor estándar, "normal" o medio).

Una relación como esta, supone una ambivalencia afectiva, un amor-odio recíproco, sin necesidad de recurrir a explicaciones psicológicas.

La oposición pone en juego diversos valores, algunos de los cuales no son más que variantes de la pareja caracterológica; por ejemplo, uno de ellos representa la belleza y virilidad frente al malo que se representa como monstruoso e impotente. La monstruosidad del malo es un dato constante, pero para evidenciarlo hay que introducir aquí una noción de método que sería también la existencia de "papeles de sustitución"; esto significa que existen personajes secundarios cuya función sólo se explica si se les considera como variaciones de uno de los caracteres principales, de los cuales "llevan",

por así decirlo, algunas de las características.

Las diferentes parejas de oposición aparecen como los elementos de un *ars combinatoria* con reglas bastante elementales.

Eco dejó sentado en su análisis que el esquema es invariable en el sentido de que todos los elementos están siempre presentes en cada novela.

En el caso específico que Eco analiza (James Bond), las relaciones de las parejas que él establece vienen a ser instrumentos representativos de estructuras narrativas que trabajan sobre contenidos evidentes y que no aspiran a declaraciones ideológicas particulares; no obstante, es cierto que en este caso particular, estas estructuras contienen inevitablemente posiciones ideológicas y que estas posiciones ideológicas no derivan tanto de los contenidos estructurados como de la manera de estructurar los contenidos en la narración.

Eco considera que el autor de las novelas de Bond (Ian Fleming) "no va nunca más allá del racismo ramplón del hombre común, lo que nos hace sospechar que nuestro autor no caracteriza a sus personajes de tal o cual manera como consecuencia de una decisión ideológica, sino pura exigencia retórica."³⁹

Retórica en el sentido original aristotélico, es decir, como un arte de persuadir que debe apoyarse, para razonamientos creíbles, sobre la endoxa, es decir, sobre las cosas que piensa la mayoría de la gente.

En este sentido, Eco considera que el autor decide recurrir a los atractivos más universales y más seguros; jugar con *elementos arquetípicos* probados por las fábulas tradicionales (el príncipe despierta a la bella durmiente o

³⁹ Eco, Umberto, "James Bond: una combinatoria narrativa", en Barthes, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Editorial Premiá, México, 1990, p. 96.

relaciones entre raza elegida y raza inferior, entre bien y mal, etc.). Fleming "es maniqueo por cuestiones de comodidad",⁴⁰ busca oposiciones elementales, recurre a clichés. En James Bond, el autor maneja los extremos: tanto los prototipos como los arquetipos, parejas clave (oposiciones) en el análisis de las novelas de Ian Fleming.

Para identificar estos clichés, se refiere a la opinión pública, y aunque se trata de una construcción por esquemas, concluye que esta bipartición maniqueísta resulta siempre dogmática y por lo tanto intolerante.

40 *Ibid.*, p. 97.

CAPITULO IV. CAPRICHOS "Tuya"

1. ANALISIS PREICONOGRAFICO

Como ya hemos leído arriba, el análisis preiconográfico comprende más que nada el reconocimiento y clasificación de los elementos o motivos que conforman en su conjunto una fotonovela.

Capricho, nombre de nuestra fotonovela, es una publicación semanal que sale al mercado cada jueves. Se trata de una revista de bolsillo que por sus medidas (13.5 X 20 cm) puede llevarse con facilidad y leerse en unos cuantos minutos (su extensión es de 24 hojas o 48 páginas).

En lo que concierne a la descripción, además de las macrounidades ya mencionadas, podemos añadir que la fotonovela se imprime en blanco y negro; pues a excepción de la portada a todo color, en la cual aparecen los personajes principales, título de la historia, nombre de las estrellas y su precio accesible (un nuevo peso), y la agradable sorpresa de los coloridos pósters de nuestros cantantes o artistas preferidos, toda la revista se caracteriza por su contrastante (y muchas veces barrido) blanco y negro.

Cabe destacar que cada ejemplar contiene, además de la atrapadora historia, otras más escritas a manera de artículos, minireportajes y minientrevistas con sus respectivas e ilustrativas fotografías. Por supuesto, no podían faltar las cartas del lector: "Contigo por la vida Nacional" para quienes aspiran a encontrar una pareja ideal, ya sea de la ciudad, del interior de la república o de otras partes del mundo a través de "Contigo por la vida.

Internacional".

Así pues, la fotonovela *Capricho* nos muestra de entrada, en su portada multicolor a los actores y actrices, generalmente una pareja, hombre-mujer abrazados o en vía de darse un *apasionado beso*. Enseguida deslizamos nuestros dedos por las hojas que nos transportarán a un mundo ficticio. Pero antes, en la segunda de forros, su *sensacional poster a todo color de Olé olé, Gloria Trevi o Leticia Calderón*, etc.

Fijamos la mirada en la página 3, en la cual podemos leer el Editorial y los datos de quién y dónde se realiza esta publicación. Claro que no se trata de un esquema, pues a veces podemos encontrar en lugar del editorial, un artículo, un minireportaje o una minientrevista.

En realidad esta serie de textos se reparten casi sin variación al principio o al final de la historia, la cual se desarrolla de la página 12 a la 41.

Dentro de toda la serie de esta literatura del corazón no podían faltar y cerrar con broche de oro los esperados horóscopos y el aviso final que nos invita a leer el próximo número lleno de emoción.

Para una mejor visualización, las macrounidades contenidas en *Capricho* se pueden ordenar de la siguiente manera:

- | | |
|---------------------------------------|--------------------------|
| -Primera de forros | -Cuerpo de la fotonovela |
| -Poster a todo color (2da. de forros) | -Horóscopos |
| -Editorial | -Promocional que nos |
| -Datos de la publicación | invita leer el próximo |
| | número |

- | | |
|-------------------|------------------------------|
| -Artículo | -Y póster de una "estrella", |
| -Minireportaje | promocional y/o publicidad |
| -Minientrevista | "Bella Aurora" (línea de |
| -Carta del lector | de productos de belleza), |
| | impresos en la 3o. y 4o. de |
| | forros, respectivamente. |

En lo que se refiere a las unidades significativas o fotos, el número total de las mismas fue de 106 con variaciones de 105 a 108. Se distribuyen uniformemente de 3 a 4 fotos por página, raras veces de 2 o 1. Dicha distribución se establece a partir de los formatos de cada fotografía, ya sean horizontales o verticales, por lo que los tamaños de cada una varían; de aquí que no se pueda establecer un patrón de medidas, el cual en todo caso se ajusta a las necesidades de la narración y por supuesto a las medidas de la página.

Como unidades, a pesar de su aparente igualdad entre ellas mismas, cada una está conformada por otras microunidades que en conjunto forman un todo diferente por su distribución pero homogéneo por su forma.

Debe quedar claro que desde nuestro punto de vista, todo elemento forma parte de un sistema, cuyas unidades (estructuras) se encuentran interrelacionadas de manera que no podemos aislarlas más que para fines metodológicos y demostrativos, a partir de su cuantificación. Aisladas no tendrían ningún sentido evidentemente; de aquí que se les llame microunidades significativas.

A continuación se muestran los cuadros con las cifras correspondientes a la cuantificación de las microunidades de la fotonovela *Capricho*, en cada uno de sus apasionantes números:

Título: "Tuya"

Fecha: 21 de febrero de 1993

Total de fotos: 150

Total de globos: 145

Planos:

Plano detalle: 0

Plano medio: 56

Plano total: 0

No. de páginas: 30

Textos de anclaje: 12

Textos de relevo: 7

Primer plano: 14

Plano americano: 36

Plano general: 0

"Como un vicio"

6 de febrero de 1992

Fotos: 105

Globos: 146

Planos:

Plano detalle: 0

Plano medio: 52

Plano total: 7

No. de págs.: 30

T. de anclaje: 11

T de relevo: 4

Pimer plano: 7

Plano americano: 40

Plano general: 0

"¿Cómo se deja de amar?"

26 de marzo de 1992

Fotos:106

Globos:161

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:53

Plano total:8

No. de págs.:30

T. de anclaje:10

T. de relevo:8

Primer plano:6

Plano americano:39

Plano general:0

"El mejor amigo"

30 de abril de 1992

Fotos:105

Globos:168

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:50

Plano total:19

No. de págs.:30

T. de anclaje:14

T. de relevo:5

Primer plano:14

Plano americano:23

Plano general:0

"La tristeza de mamá"

7 de mayo de 1992

Fotos:106

Globos:156

No. de págs.:30

T. de anclaje:6

T. de relevo:11

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:53

Plano total:15

Primer plano:4

Plano americano:35

Plano general:0

"Que no se haga tarde"

11 de junio de 1992

Fotos:106

Globos:150

No. de págs.:30

T. de anclaje:4

T de relevo:10

Planos:

Plano detalle:5

Plano medio:27

Plano total:0

Primer plano:61

Plano americano:14

Plano general:0

"Miranda"

2 de julio de 1992

Fotos:104

Globos:150

No. de págs.:30

T. de anclaje:4

T. de relevo:9

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:48

Plano total:16

Primer plano:8

Plano americano:33

Plano general:0

"Contigo por la vida"

20 de agosto de 1992

Fotos:107

Globos:111

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:48

Plano total:11

No. de págs.:30

T. de anclaje:29

T. de relevo:6

Primer plano:11

Plano americano:36

Plano general:0

"La cobija del amado"

24 de septiembre de 1992

Fotos:107

Globos:135

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:58

Plano total:7

No. de págs.:30

T. de anclaje:20

T. de relevo:6

Primer plano:4

Plano americano:39

Plano general:0

"La máscara del amor"

8 de octubre de 1992

Fotos:105

Globos:121

No. de págs.:30

T. de anclaje:27

T. de relevo:6

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:53

Plano total:19

Primer plano:11

Plano americano:23

Plano general:0

"¿Porqué los hombres no lloran?"

12 de noviembre de 1992

Fotos:106

Globos:166

No. de págs.:30

T. de anclaje:6

T. de relevo:7

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:63

Plano total:3

Primer plano:11

Plano americano:30

Plano general:0

"La edad de florecer"

3 de diciembre de 1992

Fotos:106

Globos:163

No. de págs.:30

T. de anclaje:7

T. de relevo:11

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:57

Plano total:4

Primer plano:5

Plano americano:41

Plano general:0

Como observación general al conjunto de microunidades contenidas en las fotos, podemos decir que *Capricho* se distingue en cuanto a:

1. Planos:

a) Ausencia total de los planos detalle y general. A lo largo de los 12 ejemplares, se presentó sólo un plano detalle, lo cual corresponde a 0.07% de un total de 106 plano-fotos.

b) Variación en la frecuencia del uso del primer plano, va de 4 a 14 plano-fotos y equivale a 8%.

c) Resultaron considerables los subtotales del plano medio si tomamos en cuenta que el número total de foto-planos es en cada fotonovela de 106 o 107 mientras que los subtotales de dicho plano abarcan de 48 a 63 foto-planos. Cifra promedio equivalente a 50%.

d) En similitud al plano medio, el plano americano forma parte significativa del discurso debido a la frecuencia de repetición del mismo, se encuentra presente con una variación de 23 a 41 planos americanos por ejemplar, por lo tanto, el promedio de representación es de 32%.

e) El plano total, como el primer plano no presentaron una importante frecuencia: 3-19, de un total de 106 foto-planos, y varían según el ejemplar, como ya se ha mostrado arriba. El promedio equivale tan sólo al 9%.

En lo que concierne a las siguientes microunidades, se describen aquí con sus respectivas observaciones:

2. Globos:

a) Por su forma. Sólo se encontró presente el globo simple con delta recto, aunque en algunos casos el pensamiento se representa con el delta de burbujas, pero en general se distingue por la ausencia de variación morfológica de este motivo.

b) En lo referente a las metáforas visualizadas, la fotonovela se distingue tan sólo por aquellas que aluden al pensamiento, y se encuentran representadas por el globo con delta de burbujas.

c) No se registró ninguna onomatopeya.

3. Las expresiones del rostro correspondientes al código gestual, según la clasificación de Gubern, pueden concentrarse dentro de la fotonovela *Capricho* en las siguientes categorías:

--Cejas altas=sorpresa

--Cejas fruncidas=enfado

--Cejas con la parte exterior caída=pesadumbre

--Ojos cerrados=tranquilidad

--Mirada ladeada=maquinación

De la serie de 12 ejemplares, la expresión más común de entre éstas fue la de pesadumbre, pues los personajes muestran preocupación o parecen estar en un estado pensativo.

Los actores y actrices elegidos para interpretar la serie *Capricho* representan al "hombre promedio" (al mencionado dentro de las categorías de los estereotipos). Como actores saben que deben parecer "naturales", pues nos van a dejar entrar en su intimidad y en sus pensamientos.

No obstante, su "naturalidad" ha de ir acompañada del gesto codificado de acuerdo a la manera de "sentir" y de expresar a través del rostro y cuerpo nuestras emociones.

Ese gesto, justificado en la fotonovela por la "estática" de la fotografía, bien puede compararse con la exageración de las expresiones dentro de la actuación teatral o con las del ya histórico cine mudo.

La falta de sonido ambiental y de movimiento en el discurso obliga a los actores de la fotonovela a la exageración del gesto.

4. En lo que al código cinético respecta, tampoco se registró algún motivo.

5. Por su contenido, los cartuchos, clasificados como textos de anclaje y textos de relevo prácticamente no tienen comparación frente a los globos de diálogo. Esto nos indica que se desarrollan ante todo historias dialogadas antes que narradas.

2. ANALISIS ICONOGRAFICO

Como ya hemos mencionado en el capítulo anterior, al análisis iconográfico informa acerca de cuándo y dónde determinados o específicos temas reciben una representación a través de ciertos motivos. En este caso, nuestros motivos corresponden a las microunidades antes cuantificadas.

La consecución del análisis propuesto por Panofsky nos permite inferir a partir de los motivos de qué manera se representa un tema o historia, y para saberlo, hemos establecido tres premisas a las cuales las imágenes deben responder y son: la temática, los personajes y los estereotipos.

En lo que respecta a la temática es muy factible generalizar, ya que por los títulos mismos podemos inferir que el tema sobre el que se desarrollan las historias es: el amor.

Ahora bien, el amor es un sentimiento que se puede relacionar al amor entre padres e hijos, entre hombre y mujer, entre hermanos o tratarse de una amistad entre amigos.

No obstante, son los personajes quienes nos van a ayudar a determinar qué clase de lazos se desarrollarán, y éstos a su vez nos ayudarán a establecer cuáles son los estereotipos más recurrentes.

Así pues, el análisis iconográfico supone ante todo, un mensaje patente, es decir, sólo aquello que la fotonovela pretende narrar. Esto puede apreciarse a través de la temática base, en este caso, el amor.

Dicha temática se establece a su vez a través de los personajes y de sus relaciones.

Un cuadro de porcentajes de los tipos de relaciones existentes entre los personajes puede ayudarnos a confirmar cuál es el tipo de relaciones base y cuáles las secundarias:

| | |
|--|-------|
| 1. Relaciones amorosas hombre-mujer: | 50% |
| 2. Relaciones amistosas mujer-mujer: | 13.8% |
| 3. Relaciones padre-hijo: | 13.8% |
| 4. Relaciones madre-hija: | 11.1% |
| 5. Relaciones de hostilidad entre mujeres: | 8.3% |
| 6. Relaciones amistosas hombre-hombre: | 2.7% |

Las cifras indican que nuestra serie gira en torno a la temática del amor ya sea precoz, prohibido, imposible o ideal. La secuencia del "amor" viene a representar la unidad o secuencia-tipo (de Bremond), a partir de la cual se desarrollan otras secuencias secundarias.

En este nivel de análisis de los motivos y de las historias, de una manera más explícita, los datos que proporciona el análisis de los estereotipos permite deducir, después de su constante reiteración, las acciones que de cada personaje se pueden esperar. Pero también exige la observación, puesto que los motivos de que trata son visuales. Requiere descubrir a partir de qué elementos se establecen los estereotipos.

De la serie *Capricho*, podemos considerar los siguientes motivos visuales característicos con sus respectivos estereotipos:

a) Estereotipos familiares:

Elementos de reconocimiento

--Mujer soltera, dentro de la serie, su edad fluctúa entre los 20 y los 30 años de edad. Casi siempre trae el cabello suelto, su maquillaje es tenue. Viste blusas escotadas, minifaldas, pantalones ajustados o vestidos entallados sin mangas o con escote y zapatillas. Sus facciones son regulares, su tez morena, complexión mediana y estatura media (1.60-1.65m).

Estereotipo

Se encuentra en el conflicto de elegir entre un amor ideal, sincero y un amor impedido por las diferencias sociales (de edad, económicas y profesionales) y por su superación personal.

--Hombre soltero (su edad fluctúa entre los 25 y 30 años de edad), su cabello es corto y peinado, algunas veces viste pantalón de mezclilla y playeras, casi siempre usa traje y corbata. Sus facciones son regulares, tez morena, complexión gruesa (pero no gordo) y estatura regular (1.65-1.70m).

Es un hombre que aprovecha todo lo que la mujer le ofrece. En esta serie, él es indiferente sentimentalmente con las mujeres aunque éstas le ofrezcan el placer sexual.

-- Madre. Se le presenta de dos formas:

Joven (entre 25 y 30 años de edad), tiene su cabello siempre peinado y su maquillaje es tenue. Viste blusas, pantalones y vestidos sin escote y zapatillas. Sus facciones son regulares, tez morena, complexión regular (no gorda) y estatura media.

Es protectora pero egoísta con sus hijos pequeños.

Mayor (entre los 35 y 40 años), trae el cabello recogido y su maquillaje es tenue. Viste blusas y faldas largas o vestidos sin escotes. Sus facciones son regulares, su tez morena pero las arrugas en su rostro delatan su edad; complexión ancha y estatura baja ("gordita y chaparrita").

Es conservadora cuando reprueba y juzga las acciones de sus hijos adolescentes.

--Padre. Se le presenta de dos formas:

Joven (entre 25 y 30 años), tiene el cabello corto, viste en su casa con playeras y pantalones de mezclilla y traje y corbata en su oficina. Es de tez morena y complexión gruesa pero no gordo.

Es irresponsable y egoísta con sus hijos menores de 12 años, sólo piensa en divertirse.

Mayor (entre 40 y 45 años), cabello corto y un poco canoso, tiene bigote ancho, tez morena y complexión gruesa (con un poco de panza). Viste camisas y pantalones formales pero no de vestir.

Es gruñón e incomprensivo con sus hijos adolescentes.

3000 10 2007 2007
00000000 00 70 0000

-- Hijos:

Adolescentes (tienen aproximadamente de 15 a 18 años), cabello corto visten pantalones de mezclilla con camisas y suéteres cerrados con pantalones de vestir. Tez morena, compleción delgada y estatura alta (1.68 1.75).

Son incomprensidos por sus padres.

Niños (tienen aproximadamente de 8 a 10 años), les visten con playeras, shorts, vestidos, faldas y pantalones.

Son niños frustrados por no sentir la atención y el cariño de sus padres

b) Estereotipos profesionales:

--Ejecutiva. Los elementos de reconocimiento son los mismos de los estereotipos de la mujer soltera y de la joven madre.

Se le presenta como una joven y brillante en el trabajo pero frustrada en el amor.

--Secretaria. Los elementos de reconocimiento son los mismos del estereotipo de la mujer soltera.

Se le presenta como una mujer eficiente en su trabajo.

--Estudiantes. Los elementos de reconocimiento son lo correspondientes al estereotipo de los hijos adolescentes.

Se les presenta como un sector con aspiraciones positivas.

--Jefe (tiene entre los 35 y 40 años), cabello corto un poco canoso, bigote ancho, tez blanca, compleción ancha, estatura media (1.65-1.70m). Viste sólo traje y corbata y generalmente aparece en su oficina.

Se le presenta como un hombre inseguro ante el amor de una joven mujer (como su secretaria).

c) Estereotipos sociales:

--Ama de casa. Los elementos de reconocimiento son los correspondientes al estereotipo de la mujer joven.

Se le presenta como una mujer joven y con aspiraciones pero insatisfecha con su hogar y su familia.

--Clase media. Los elementos de reconocimiento son los mismos de los estereotipos profesionales.

Es un sector con aspiraciones pero casi siempre frustrado al tratar de mejorar su posición.

d) Estereotipos nacionales:

--Mexicanos, tienen tez morena, cabello negro y estatura baja.

Se les tiene por salvajes y analfabetas.

--Norteamericanos, son de tez blanca, cabello rubio y estatura alta.
Se les considera civilizados y tecnológicamente avanzados.

e) Estereotipos culturales:

--La familia, antes se caracterizaba por ser muy numerosa; en la serie se muestra la tendencia hacia una familia más pequeña (2 hijos máximo).

--La mujer, ahora desea su superación personal como mujer (y en cualquier profesión), antes que en el hogar

--Juventud, piensa en divertirse pero también pide respeto de sus padres, aspira a un futuro profesional

A este nivel de lectura, si bien existe una distorsión de la realidad, existe la tendencia a romper los antiguos estereotipos, como por ejemplo, el de la mujer "pura" para casarse en contraste con la mujer frívola "para pasar el rato".

Ahora se establecen otros en pro de la realización personal de la mujer antes de llegar al altar o de tener hijos. Esa realización incluye tener relaciones premaritales, antes condenadas.

Un cambio de valores sociales se refleja necesariamente en las historias de la fotonovela rosa.

3. ANALISIS NARRATIVO

El análisis narrativo consiste, como ya hemos visto, en descubrir los elementos más comunes o la estructura fundamental presente en las historias de la fotonovela rosa

Podemos observar que cada uno de los autores maneja diferentes categorías, pero finalmente coinciden en los resultados, de aquí la validez de sus métodos.

Las dos etapas de análisis precedentes han comprobado a otros niveles que sólo existe una muy leve variación tanto en el discurso fotográfico como en los elementos o motivos de que se vale.

De esta manera, el análisis narrativo concluye y vuelve a confirmar nuestros primeros resultados (los que complementan este análisis final), pero ante todo, se trata de una síntesis, considerando a la fotonovela en su totalidad como una gran unidad, como una gran frase o discurso (en sus dos niveles: narrativo y discurso fotográfico).

En lo que concierne al discurso fotográfico, las unidades mínimas de significación vienen a ser, en nuestro caso, los plano-fotos (en cine equivalen a la toma).

Ahora bien, esas unidades mínimas se relacionan de dos maneras y a dos niveles a su vez: se establecen relaciones distribucionales (nivel en que los plano-fotos se relacionan con otros, las escenas con otras, y las secuencias con otras secuencias), y relaciones integrativas (nivel en el cual se relacionan los plano-fotos con las escenas y éstas a su vez se relacionan para formar secuencias).

En general, el análisis trata de encontrar la estructura en la cual se organizan los plano-fotos, unidades mínimas, para formar otras unidades más complejas como las escenas y otras todavía más complejas como las secuencias, hasta formar una gran unidad.

Tanto el análisis preiconográfico como el iconográfico nos permiten simplificar esta fase final, pues a través de ellos apreciamos las similitudes encontradas a lo largo de cada serie. Esto nos da la posibilidad de elegir el ejemplar más representativo de la misma para realizar el análisis narrativo.

La transcripción de los textos y foto-planos forma parte del nivel distribucional mientras que la parte integrativa reúne las unidades del discurso fotográfico con las funciones de los personajes dentro del relato. Dicho sea de paso, el análisis iconográfico nos proporciona las frecuencias de las principales relaciones dentro de la serie. También las categorías de los estereotipos nos dan una idea de la función de cada uno de los personajes a partir de sus características (más que físicas, morales).

Con el objeto de evitar desacuerdos en los criterios de la división del discurso fotográfico, consideramos que los fragmentos deberán responder a la fragmentación espacio-temporal proveniente del cine y transferida a la fotonovela (en el proceso del montaje) de la siguiente manera:

Plano(-foto), unidad mínima de significado espacio-temporal. En el cine, el plano también se conoce como "toma", cuya extensión puede variar de segundos a largos minutos. En nuestro caso, la fotografía es "estática", contiene sólo el fragmento de un espacio y un tiempo

específicos, y sin embargo, permanece y se actualiza cuando la leemos.

Escena, conjunto de plano-fotos donde la acción que se representa contiene unidad espacial y temporal, es decir, la acción se desarrolla en un tiempo "x" y en un mismo lugar. Su significación funcional está dada como continuidad y corresponde al tipo de narración lineal de las fotos.

Secuencia, conjunto de escenas con la misma unidad de acción, independientemente del espacio y del tiempo.

Las secuencias permiten dar lugar a las elipsis (ver capítulo 3) sin perder la lógica de la acción y corresponden a la narración paralela en la cual se puede presentar la alternación de dos o más acciones que ocurren en lugares distintos pero que son simultáneas (montaje alternado).

Plano autónomo, inserto, equivale a una sola toma o plano-foto, también a un plano secuencia (larga secuencia filmada en un solo *shot*). Su función varía en mostrar tanto la subjetividad del personaje (sueños, pensamientos) o mostrar objetos cuyo función pertenezca a los llamados informantes.

En la fotonovela rosa, éstos vienen precedidos o acompañados de textos de relevo, que dan lugar a grandes cambios tanto de tiempo como de espacio (por ejemplo, "Tres días después...").

A continuación se muestra un esquema de la división en unidades significativas (antes mencionadas) de un número representativo de la serie *Capricho*:

Ejemplar del 7 de mayo de 1992, titulado "La tristeza de mamá":

1. Plano autónomo, presentación.

2. Escena (6 planos), en la recámara Lina (hija, niña de aproximadamente 8 años) habla con Marianela (su madre, mujer de 25 años de edad). Desea darle una sorpresa pero Marianela no le hace caso y la reprende por no tener acomodada su mochila.

3. Escena (13 planos), Marianela está hablando con Lucía (su secretaria) acerca del trabajo, de la inteligencia de Lucía y de la frustración de Marianela por no poder realizarse como profesionista a causa de su hija a quien considera como "el mayor estorbo para la realización profesional de una mujer".

Primera secuencia:

4. Escena (3 planos), en la sala de su casa, Lina le expresa a Marianela su deseo de tener un padre como Pablo: "A veces pienso que sería lindo que fuera mi papá".

5. Escena (11 planos), en la sala, Marianela conversa con Pablo (hombre de 27 años) sobre la paternidad y las ventajas de "darle un padre" a Lina, pero Marianela lo malinterpreta, discuten y lo "corre".

6. Escena (7 planos), en la sala (de noche), Lina habla con Marianela y le pregunta si Pablo volverá a visitarlas. Su madre responde con negativa y la consuela. Le pide que se vaya a dormir.

7. Escena (5 planos), en su cama, Lina habla con su oso "Pipo" y le dice que se siente triste pero también se autoconsuela.

Segunda secuencia:

8. Escena (10 planos), en la sala, Marianela conversa con Lina y ésta le cuenta lo feliz que se siente porque un muchacho (Pablo) la invitó al cine.

Marianela se enoja y la reprende prohibiéndole salir con Pablo, Lina se molesta con ella y le dice: "¡Eres una egoísta! ¡Quieres todo el cariño para ti!"

9. Escena (23 planos), en la sala, Pablo llega por Lina pero Marianela enfadada le reclama su actitud para con su hija. Discuten y también él le reclama diciéndole "¡Sólo piensas en ti, tratas a Lina como si fuera un mal necesario!"

Marianela le confiesa que la niña fue un accidente, Pablo le reprocha que no es culpa de la niña, sino de ella, por haberse embarazado.

Marianela pide paciencia y comprensión a Pablo, pero sobre todo ayuda. Pablo le promete apoyarla. Termina la escena con un apasionado beso.

10. Escena (5 planos), en la recámara de Lina, ella y su madre platican felizmente sobre la reconciliación de la joven pareja. Lina le agradece a Marianela: "Ahora vamos a ser como una familia"

11. Escena (5 planos), Pablo y Lina platican felizmente. Lina lo invita al festival del Día de las madres de su escuela, Pablo acepta.

12. Escena (4 planos), en la sala, Lina con tristeza pregunta a su madre por qué no asistió al festival, Marianela le da una explicación pero también se queda pensando.

13. Escena (9 planos), en la oficina, Marianela está conversando con Lucía, su secretaria, ésta le pregunta si festejará el día de las madres en el festival, pero Marianela lo niega y queda pensativa, piensa para sí que ella también es madre: "Creo que Lucía tiene razón, yo soy madre y debería..."

Sin esperarlo llegan Lina y Pablo a la oficina y Marianela se sorprende, la niña la felicita, y ésta a su vez le pide perdón.

Pablo imprime el final feliz: "Y ustedes dos, bellas mujercitas son lo más hermoso de mi existencia"

Las unidades establecidas en el análisis distribucional nos indican el tema de cada fragmento:

1. Frustración de la madre: escenas 1, 2, 5 y 9
2. Tristeza de Lina: escenas 4, 6, 7, 8, 12 y 13
3. El amor une a la familia: escenas 10, 11 y 13

Este número de la serie de *Capricho* nos muestra que la relación madre-hija predomina en esta historia permeada por el amor a través de otro elemento: el hombre comprensivo.

En una relación de conflicto, es de esperarse que el elemento dominante, aquí establecido por la madre, actuará agresiva y defensivamente sobre el dominado, la hija. Pero con la ayuda de un agente neutro en su actitud y positivo con ambos, se da un equilibrio sentimental que redundará en lo positivo a través de la formación de su familia. Ese agente viene a disolver la frustración de la madre, la tristeza de la hija y también a formar una familia feliz.

De los personajes:

De acuerdo con los estereotipos antes descritos, cabe aclarar que en la serie *Capricho* las características que distinguen a cada personaje no se refieren a su aspecto físico, bastante característico en el cómic, sino a su "moralidad".

Físicamente no presentan atributos de fealdad o de belleza, se trata de personas que reflejan las características o tipo promedio, es decir, representan un personaje lo más parecido a la realidad, lo más representativo de la "madre", de los niños o de la familia.

Los actores son personas "comunes y corrientes" representativas del hombre medio-común (clase media) que transita diariamente por las calles.

A continuación se presenta el esquema de estereotipos correspondiente al número seleccionado de la serie *Capricho*:

Marianela: madre, se le presenta bajo las características del estereotipo familiar de la madre joven.

Lina: hija, se le presenta bajo las características del estereotipo familiar en el rubro de niños.

Lucía: secretaria, se le presenta bajo las características de los estereotipos profesionales.

Pablo: novio, se le presenta como un hombre estable, cariñoso y comprensivo, dispuesto a aceptar a Marianela y a su hija.

Del ambiente:

El ambiente viene a ser el lugar donde se desarrollan las historias. Hemos de tener en claro que en las fotografías la bidimensión simula un espacio "cerrado" que nos permite imaginar la continuidad de los objetos más allá de sus bordes.

En general, los lugares más frecuentes donde sucedieron los acontecimientos de las historias, varían de espacios cerrados como por ejemplo, la sala, la recámara, el comedor o la oficina; y espacios abiertos como la calle.

Estos ejemplos fueron los más comunes de la serie *Capricho*.

Descripción del género:

Nuestra serie de *Capricho* pertenece al género de la subliteratura rosa. Esto se define a partir de la temática que establecen los personajes, y como hemos visto, gira en torno al amor prohibido, ideal y real.

Es notorio que no hubo ningún caso con final trágico (o con castigo "¡por que se lo merecía!"), puesto que los personajes saben que no pueden llevar a cabo aquello que desean y no deben.

Dos son las opciones por las que pueden decidirse los personajes:

1. Permanecer como siempre aunque su deseo sea otro, evitando romper con lo prohibido (por razones económicas, sociales o económicas).
2. Todo le favorecerá y terminará la historia con un final feliz, si reestablece relación con aquello que tiene o al grupo al que pertenece.

En el caso particular de "La tristeza de mamá", la madre tiene que reestablecer la relación con el hombre que la ama (elemento positivo) y por lo tanto con su hija (elemento afectado), pues de lo contrario se desintegraría el núcleo (la familia).

Este es un género que integra aquello que es socialmente aceptado y proporciona opciones para aquello que no lo es, lo importante es no romper la regla del deber.

En "La tristeza de mamá" la historia comienza con una degradación previsible y concluye con un mejoramiento previsible, círculo que se puede desarrollar hasta el infinito.

CAPITULO V. FIESTA "¡Enfermo de pasión!"

1. ANALISIS PREICONOGRAFICO

Fiesta es una fotonovela que se publica semanalmente y sale a la venta todos los miércoles. Se caracteriza por ser una publicación de bolsillo, pues se puede llevar a cualquier parte, además su lectura es rápida, ya que mide 13.5 x 20 cm y consta de sólo 52 hojas (104 páginas).

Otras características de esta serie que forman parte de las macrounidades, son que se imprime tanto en blanco y negro como a color.

La primera de forros, impresa a todo color, nos informa con letras pequeñas y en el ángulo superior izquierdo, que contiene un póster de una gran estrella, también nos dice cómo se llama la publicación, cuyo nombre forma un semicírculo a manera de arco que contornea la parte superior de la fotografía principal. Al lado del título se ve el módico precio (N\$1.00) y la fecha de la publicación. Abajo de estos dos datos se encuentra la foto de una pareja de actores (hombre-mujer), y finalmente, ya sea en las esquinas o abajo, dentro de la fotografía, leemos el nombre de la historia y de los protagonistas.

La segunda de forros, también a colores, contiene el póster de algún ídolo del momento, el promocional que nos invita a leer el próximo número de *Fiesta* o las bases del sorteo ("Raspa tu fortuna").

En esta serie a diferencia de las otras tres, no hay ningún artículo, reportaje o entrevista introductorios. En la primera página se reconoce una fotografía en blanco y negro, la cual contiene nuevamente el título de la

historia, nombre de los actores y datos generales de los productores artísticos de esta fotonovela.

A partir de la página 2 se desarrolla una historia llena de acción y amor hasta la página 54. Es en esta última página donde se localiza en la parte inferior, el recuadro que nos informa quién, dónde y cuándo se realiza esta revista.

Enseguida (pág. 55), la página del poema ("llegador"), nos hace suspirar con tan sólo unos cuantos párrafos. La siguiente sección corresponde a un correo sentimental llamado "De corazón a corazón". Aquí, el lector solitario pero enamorado pretende encontrar a su "otra mitad" o a un "gran amigo" al enviar su dirección pidiendo que le escriban. Por cierto, esta sección es de carácter cosmopolita.

La siguiente página contiene un verso más, algunos consejos prácticos sobre salud o algún artículo sobre algo común pero al fin y al cabo "interesante" (por ejemplo, algo acerca de las corbatas).

Las secciones que sólo varían por el número de páginas pero que nunca faltan son "Nuestros sueños", que nos habla acerca de nuestro futuro en los horóscopos; un promocional ya sea del "Libro sentimental", "El libro semanal" o de "Cuerpos y almas" (las tres son historietas); y finalmente la sección "Consultorio de almas de la Doctora Deborah York", la cual sirve para que el lector exponga su problema, teniendo la seguridad de que será leído y también que recibirá la comprensión y el consejo de "alguien que sí sabe", para así poder actuar.

Fiesta como Novelas de amor, nos ofrece una "sensacional" sorpresa en la tercera de forros, pues al desplegar la página encontramos un póster a todo

color de las más variadas estrellas del mundo artístico.

No obstante, la tercera de forros puede contener desde las bases para un sorteo ("Raspa tu fortuna"), el promocional del próximo número de *Fiesta*, de *El libro semanal* o un póster de nuestros más brillantes ídolos.

Finalmente en la cuarta de forros pueden verse cualquiera de las tres opciones antes citadas: bases, póster o promocional.

Par a una mejor visualización, las macrounidades contenidas en *Fiesta* se pueden ordenar de la siguiente manera:

| | |
|--|--|
| -Primera de forros | -Sección "Los astros y tú" |
| -Póster, promocional o bases (2da. de forros) | -Promocional de historietas |
| -Cuerpo de la fotonovela | -Sección "Consultorio de almas" |
| -Poema | -Póster |
| -Sección "De corazón a corazón" | -Promocional, bases o póster (3ra. de forros) |
| -Artículo de consejos prácticos | -Promocional, bases o póster (4a. de forros) |

En lo que se refiere a las unidades significativas o fotos, el número total promedio de las mismas fue de 121 y se distribuyen uniformemente de 2 a 3 fotos por página. A excepción de la primera página, donde hay únicamente una foto, la distribución es homogénea.

Dicha organización se establece a partir de los formatos de cada fotografía, ya sean horizontales o verticales, y cabe aclarar que no tienen una

medida estándar por lo que los tamaños varían. En todo caso éstos se adecuan a las necesidades de la narración y por supuesto a las medidas de la página.

Como unidades, las fotos forman parte de un todo pero también, a su vez, están conformadas por otros elementos o microunidades diferentes por su organización pero iguales por su forma.

A continuación se muestran las cifras correspondientes a la cuantificación de las microunidades contenidas en cada ejemplar de la serie *Fiesta*:

Título: "¡Enfermo de pasión!"

Fecha:6 de enero de 1993

No. de págs.54

Fotos:120

T. de anclaje:82

Globos:107

T. de relevo:5

Planos:

Plano detalle:2

Primer plano:0

Plano medio:77

Plano americano:27

Plano total:12

Plano general:3

"¡Fui una chica intachable!"

24 de febrero de 1993

No. de págs.54

Fotos:120

T. de anclaje:86

Globos:80

T. de relevo:2

Planos:

Plano detalle:4

Plano medio:59

Plano total:24

Primer plano:3

Plano americano:27

Plano general:4

"¡¡Tu terrible secreto!!"

3 de marzo de 1993

Fotos:119

Globos:87

Planos:

Plano detalle:2

Plano medio:56

Plano total:21

No. de págs.:54

T. de anclaje:77

T. de relevo:2

Primer plano:4

Plano americano:30

Plano general:7

"¡Humillada!"

4 de abril de 1992

Fotos:122

Globos:92

Planos:

Plano detalle:4

Plano medio:50

Plano total:32

No. de págs.:54

T. de anclaje:70

T. de relevo:6

Primer plano:15

Plano americano:22

Plano general:2

"¡El consejo de una madre!"

6 de mayo de 1992

Fotos:120

Globos:121

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:85

Plano total:5

No. de págs.:54

T. de anclaje:71

T. de relevo:2

Primer plano:0

Plano americano:23

Plano general:7

"¡Por el mal camino!"

17 de junio de 1992

Fotos:118

Globos:144

Planos:

Plano detalle:2

Plano medio:71

Plano total:21

No. de págs.:54

T. de anclaje:42

T. de relevo:1

Primer plano:3

Plano americano:17

Plano general:5

"¡Ultrajado!"

1 de julio de 1992

Fotos:118

Globos:77

No. de págs.:54

T. de anclaje:76

T. de relevo:10

Planos:

Plano detalle:2

Plano medio:50

Plano total:27

Primer plano:8

Plano americano:27

Plano general:5

"El fruto de mi pecado"

19 de agosto de 1992

Fotos:122

Globos:102

No. de págs.:54

T. de anclaje:77

T. de relevo:0

Planos:

Plano detalle:3

Plano medio:49

Plano total:30

Primer plano:1

Plano americano:29

Plano general:9

"¡La esposa, la amante y la otra!"

30 de septiembre de 1992

Fotos:121

Globos:85

No. de págs.:54

T. de anclaje:84

T. de relevo:2

Planos:

Plano detalle:3

Plano medio:73

Plano total:20

Primer plano:2

Plano americano:18

Plano general:6

"¡Libertina y traicionera!"

7 de octubre de 1992

Fotos:120

Globos:111

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:59

Plano total:13

No. de págs.:54

T. de anclaje:79

T. de relevo:2

Primer plano:1

Plano americano:39

Plano general:8

"¡Idénticos pero distintos!"

11 de noviembre de 1992

Fotos:120

Globos:125

Planos:

Plano detalle:2

Plano medio:60

Plano total:14

No. de pág.:54

T. de anclaje:60

T. de relevo:9

Primer plano:1

Plano americano:35

Plano general:9

"Un milagro de la Guadalupeana"

9 de diciembre de 1992

Fotos:122

Globos:128

No. de págs.:54

T. de anclaje:68

T. de relevo:6

Planos:

Plano detalle:0

Primer plano:5

Plano medio:57

Plano americano:36

Plano total:15

Plano general:10

Como observación general al conjunto de microunidades contenidas en las fotos, podemos decir que *Fiesta* se distingue por:

1. Planos

a) Ausencia casi total del plano detalle, pues en un ejemplar sólo hubo como máximo 6 y en otro ninguno, cuyo promedio es de 1.7%

b) Relativa ausencia en el uso del primer plano que va de 0 a 15 (en dos ejemplares, respectivamente) equivalente a 2.9%

c) Considerable uso del plano medio, pues un ejemplar tiene como mínimo 49 mientras que otro llega hasta 85 planos de un total de 121 plano-fotos, esto es igual a 51.3%

d) Variación en el uso del plano americano cuyas frecuencias van de 17 a 39 planos, equivalente a 22.7%

e) Relativa ausencia del plano general, el mayor número de planos que presentó un ejemplar fue de 10 y la cifra más pequeña fue de 2, promedio que equivale a 5.1%

En lo que concierne a las siguientes microunidades, se describen aquí con sus siguientes observaciones:

2. Globos

a) Por su forma. Se encontró presente el globo simple con delta recto, aunque en algunos casos el pensamiento se representa con el delta de burbujas, pero en general se distingue por la ausencia de variación morfológica de este motivo. A excepción de los números de septiembre y octubre que presentan sólo 3 globos de sierra cada uno, toda la serie se conservó invariable.

b) En lo que se refiere a las metáforas visualizadas, la serie se caracterizó por aquellas que aluden al pensamiento, representado ya por el globo con delta de burbujas (o por ondas dibujadas sobre las fotos pero no contenidas en los globos).

c) Los motivos que ilustran a las onomatopeyas ejemplifican aquellas acciones que indican contacto físico como golpes, aplausos; sólo un efecto que simula el sonar del teléfono estuvo presente en la serie.

3. Las expresiones del rostro, correspondientes al código gestual, según la clasificación de Gubern, pueden concentrarse dentro de la fotonovela *Fiesta* en las siguientes categorías:

-Cejas fruncidas= enfado

-Cejas con la parte exterior caída= pesadumbre

- Mirada ladeada= maquinación
- Ojos desorbitados= terror, cólera
- Comisura de los labios hacia abajo= pesadumbre

De la serie de 12 números, las expresiones más comunes fueron aquellas que indican miedo, enfado y pesadumbre, pues la mayoría de los personajes parecen "vivir" momentos de angustia reflejada en sus rostros.

4. En lo que respecta al código cinético, sólo se encontró el motivo de impacto, representado por una estrella irregular, la cual generalmente acompaña a la onomatopeya de golpes o peleas.

5. Por su contenido, los cartuchos, clasificados como textos de anclaje y textos de relevo indican que se trata de historias dialogadas pero a la vez comentadas por el narrador, de aquí el reducido número de textos de relevo, los cuales resultan innecesarios en tanto que los de anclaje permiten establecer el enlace entre las fotos.

2. ANALISIS ICONOGRAFICO

Este análisis informa sobre cuándo y dónde determinados temas o historias reciben una representación a través de ciertos motivos, como los cuantificados en el análisis preiconográfico.

La iconografía nos ayudará a descubrir cómo han sido usados los motivos de la fotonovela para representar sus historias, pero para saberlo, es necesario delimitar la temática, los estereotipos y los personajes de las historias.

En lo concerniente a la temática, es posible anticiparse, afirmando que el tema central es el amor, pues los títulos nos invitan a imaginar que donde hay pasión hay amor.

Claro que dentro de lo que llamamos amor puede incluir las relaciones no sólo entre hombre y mujer, también entre familiares o entre amigos.

Es aquí donde los personajes adquieren importancia pues ellos son quienes a través de sus acciones determinan la temática, y al mismo tiempo sus características físicas y morales permiten clasificarlos como estereotipos.

La temática, en sus diferentes formas se inferirá a partir de los personajes y de sus relaciones.

El siguiente cuadro de porcentajes de los tipos de relaciones existentes entre los personajes confirmará cuál es la relación que formará la secuencia tipo y cuáles las secundarias:

| | |
|--|-------|
| 1. Relaciones amorosas hombre-mujer | 52.1% |
| 2. Relaciones de hostilidad hombre-mujer | 30.4% |

| | |
|-------------------------|------|
| 3. Ataque físico | 8.6% |
| 4. Relación tía-sobrino | 8.6% |

Las cifras indican que en nuestra serie *Fiesta*, el amor entre pareja (hombre-mujer) es la secuencia tipo alrededor de la cual giran otras relaciones.

En esta etapa de análisis, la iconográfico implica lo visual, los datos que proporciona el análisis de los estereotipos permite deducir las acciones que de cada personaje se pueden esperar. La observación de los motivos que determinan la identificación de los estereotipos es la clave para el análisis iconográfico.

A continuación se presenta una lista de estereotipos con sus motivos visuales correspondientes.

a) Estereotipos familiares:

Elementos de reconocimiento

--Novia (su edad fluctúa entre los 20 y 30 años de edad), cabello peinado, maquillaje normal (ni exagerado ni tenue). Viste blusas, playeras, faldas, pantalones y vestidos sin escotes (más bien "conservadora" con cuellos cerrados). Sus facciones son regulares, tez morena, complexión media, estatura media (1.60 - 1.65 m).

Estereotipo

La novia ama con pasión y ternura a su novio, con quien pretende casarse, pero se siente profundamente herida cuando su novio duda de ella. Siempre sufre una desgracia.

--Novio (su edad fluctúa entre los 20 y 30 años de edad). Aparece con el cabello peinado. Viste con playera, pantalón y zapato tenis o traje y corbata para trabajar. Tiene facciones regulares, tez morena, complejión media, estatura media (1.65 - 1.70m).

El novio es un hombre responsable pero sumamente celoso, en situaciones difíciles duda de su novia.

--Madre, se le presenta de dos formas:

Joven (entre 20 y 25 años), cabello peinado, tez blanca, complejión media, estatura media. Viste pantalones entallados y blusas escotadas, su maquillaje es llamativo.

Es una mujer irresponsable que olvida a sus hijos pequeños por divertirse, es frívola.

Mayor (entre 40 y 45 años), cabello corto quebrado, maquillaje normal. Viste blusas, faldas largas o vestidos de una sola pieza. Sus facciones son regulares, tez morena pero piel arrugada (por los años). Complejión ancha y estatura baja (gordita y chaparrita).

Es una mujer preocupadiza que sufre las penas de sus hijos, siempre trata de brindarles su apoyo para reconfortarlos.

--Tía (tiene aproximadamente 45 años), tiene las mismas características del estereotipo de la madre (funciona como sustituta).

--Padre, se le presenta de dos formas:

Joven (entre 20 y 25 años), cabello corto peinado, tez morena, complexión delgada, estatura media. Viste camisa, traje y corbata para trabajar.

Es un hombre responsable y trabajador.

Mayor (entre 45 y 50 años), cabello corto, cano y rostro arrugado. Viste traje y corbata para trabajar, camisa y pantalón informal en su casa. Es de complexión ancha (no gordo) y estatura media.

Es un hombre preocupadizo por sus hijos, pero no se siente capaz de aconsejarlos o ayudarlos.

--Hijos

Hija (su edad fluctúa entre los 20 y 25 años), viste pantalón de mezclilla, blusas y vestido ocasionalmente. Siempre aparece peinada y con maquillaje tenue.

Es una joven enamoradiza de su novio con quien espera casarse.

Hijo (su edad fluctúa entre los 20 y 25 años), viste pantalones de mezclilla, camisas y ocasionalmente traje.

Es un joven responsable y enamorado.

b) Estereotipos profesionales:

Secretaria (su edad fluctúa entre los 20 y 25 años), viste blusas y faldas o vestidos (sin escote) su maquillaje es tenue.

Para el estereotipo de la secretaria hay 3 formas:

1. Trata de llamar la atención de su jefe para conquistarlo.
2. Es una joven que siempre huye de las insinuaciones de su jefe.
3. Es una joven comprensiva y eficiente

--Jefe (su edad fluctúa entre los 30 y 35 años), viste de traje dentro de su oficina.

Para el estereotipo del jefe hay 2 formas:

1. Joven responsable que corresponde a coquetearías de su secretaria.
2. Hombre maduro que persigue y hostiga a su secretaria.

--Estudiante: (hombre y mujer) su edad fluctúa entre los 18 y 23 años, visten pantalones de mezclilla, playeras y blusas, ocasionalmente viste de traje, traen libros bajo el brazo, siempre aparecen en su medio (la escuela).

Es un sector joven responsable y estudioso.

--Detective, hombre joven (entre 20 y 30 años de edad) viste pantalones y camisas poco llamativas (al parecer de colores oscuros). También trae gabardina.

Es un hombre que observa desde un rincón, siempre hace deducciones.

--Médico, hombre adulto (entre 35 y 40 años de edad) viste su distintiva bata blanca y lentes.

Es un hombre serio, se limita a dar diagnóstico en su consultorio.

c) Estereotipos sociales:

--Clase media, los elementos de reconocimiento son los mismos de los estereotipos profesionales.

Es un sector con aspiraciones siempre frustradas (por el destino) al tratar de mejorar su posición.

--Clase alta, los elementos de reconocimiento se basan en el ambiente como una casa grande. Se trata de jóvenes (entre 20 y 25 años de edad), visten ropa entallada (mujeres) y trajes (hombres).

Se les reconoce por su frivolidad y poca sensibilidad con los que les rodean.

d) Estereotipos culturales:

--La familia nunca aparece completa, se presenta en dos opciones:

1. Sólo esta presente el padre o la madre, en cualquier caso, se encargan de orientar a sus hijos.
2. No aparece ninguno de los dos.

--La mujer, se le presenta como una persona que no aspira a una vida profesional, su vida se desenvuelve en torno a sus relaciones sentimentales.

--Juventud, se le presenta de dos formas:

1. Como el estereotipo del estudiante
2. Como el estereotipo del pandillero.

En esta etapa, los estereotipos conservan las características propias de cada grupo representativo, el del pandillero, por ejemplo.

En lo que respecta a la mujer, su meta es mantener una relación amorosa ya sea prohibida, ideal o real. Siempre aparece frustrada por el destino que la obliga a buscar comprensión, la vida la "hace madurar".

3. ANALISIS NARRATIVO

Los análisis preiconográfico e iconográfico demuestran que hay una homogeneidad tanto en los motivos usados como en los estereotipos presentados.

El análisis narrativo alude a ambos elementos (al relato y al discurso fotográfico), los relaciona para dar significado a la gran unidad que es la fotonovela.

Pero para conjuntarlas requiere de dos niveles: distribucional e integrativo, mencionados en el capítulo precedente.

Para ejemplificar esta relación se ha elegido un ejemplar de la serie *Fiesta*. La transcripción de los textos y foto-planos forma parte del nivel distribucional, mientras que la parte integrativa conjunta las unidades del discurso fotográfico con las funciones de los personajes.

A continuación se muestra la transcripción de las unidades correspondientes al nivel distribucional e integrativo del número del 7 de octubre de 1992, titulado "¡Libertina y traicionera!":

1. Plano autónomo, presentación

Primera secuencia

2. Escena (11 planos), los jóvenes esposos de 20-24 años de edad Bruno y Selene, discuten en la sala acerca de cuál de los dos cuidará al bebé (de meses de nacido).

Selene le dice que tiene que ver a unas amigas, por su parte, Bruno tiene mucho trabajo, él le reclama a Selene, pero ella también le reclama y él dice: "...a mí me toca cuidar al niño la semana que entra...".

Bruno se queda pensando en lo "egoísta" que era Selene. Se arrepiente de haberse casado con ella.

3. Plano autónomo, panorámica de edificios (noche).

4. Escena (2 planos), Bruno le da dinero a la portera para que cuide al niño.

Segunda secuencia:

5. Plano autónomo de centro nocturno.

6. Escena (10 planos), Selene se encuentra con su primer novio, Mauricio. El no cree que ella se haya casado. Selene le explica que se embarazó y que Bruno decidió cumplírla. Sentados, beben y platican hasta juntarse en un beso.

7. Plano autónomo, panorámica de edificios (noche).

8. Escena (4 planos), Mauricio lleva a Selene a su casa donde hacen el amor.

9. Plano autónomo, panorámica de edificios (noche).

10. Escena (8 planos), Bruno y su secretaria (Cecilia, de 22 años aproximadamente) trabajaban en la oficina. Cecilia se compadece de él: "¡Pobre...es un gran muchacho y su mujer es una loca!"

Ella lo comunica por teléfono a su casa pero nadie contesta.

Cecilia le dice que ella terminará de escribir el trabajo, que él vaya a ver a su hijo. Bruno le agradece.

11. Escena (7 planos), Bruno llega a su departamento, busca gritando a la portera y a su esposa, se dirige hacia la recámara donde el niño estaba solo y "notó que estaba moradito".

Llega la portera disculpándose y Bruno la regaña.

12. Plano autónomo, panorámica del hospital.

13. Plano autónomo, Bruno espera en el hospital.

14. Escena (20 planos), Bruno llega a su departamento (al amanecer) pero Selene no estaba. Poco después ella llega.

Selene mira a Bruno disculpándose: "Me retrasé un poco, pero no es para tanto...", "¡Llámale a Magda, ella te puede aclarar todo!"

Sin parpadear Bruno le da una cachetada, ella le reclama, pero él le dice que su hijo casi muere. Ella le replica: "¡Te dije que te quedarás cuidándolo...!"

El le contesta que lo hará una vez que se divorcien, sale enojado del departamento, Selene trata de alcanzarlo, pero él le da un empujón.

15. Plano autónomo, Bruno fuera del departamento con una maleta.

16. Escena (5 planos), en la sala Selene está hablando por teléfono con su amiga Magda. Le pide que "la tape", Magda se compromete a hacerlo.

Tercera secuencia:

17. Plano autónomo, panorámica de una casa.

18. Escena (10 planos), Selene llega a la casa de su padre; Juan Soriano (de aproximadamente 40 años).

En la sala Selene platica con su padre, le dice que Bruno se fue, que quiere divorciarse y que le pegó, su padre se preocupa.

Ella le dice que sólo fue a ver a unas amigas, también le cuenta del "accidente" de su hijo.

Su padre se compromete a hablar con Bruno.

19. Plano autónomo, panorámica de calle (día).

Este plano nos dice que la madre de Selene murió cuando ella tenía 10 años de edad.

20. Escena (2 planos), Bruno y Juan Soriano platican en un restaurante-bar.

Bruno le dice que Selene ya no lo quiere, que su hijo estuvo a punto de morir mientras ella se divierte todas las noches.

El padre de Selene le pregunta si sabe el nombre de la amiga que organizó la reunión. Bruno responde afirmativamente.

Deciden ir a la casa de Magda.

21. Escena (13 planos), Bruno y Juan llegan a casa de Magda, donde los recibe Carlota, madre de Magda (de aproximadamente 35 años).

El padre de Selene le pregunta a la señora Carlota por qué tardó tanto la reunión de la noche anterior. La señora responde extrañada: "¿Ayer?... Selene no ha venido a la casa desde hace un mes".

Bruno afirma que ahí se hizo una reunión, Carlota lo niega, manda a llamar a Magda.

Interrogan a la chica y le advierten: "Si callas provocarás un serio problema". Magda niega saber algo. Finalmente cede y confiesa que Selene se había ido a ver a su primer novio. Todos se sorprenden, excepto Bruno: "¡Siempre supe que me engañaba!"

Quinta secuencia

22. Plano autónomo, panorámica de edificio (noche).

23. Escena (7 planos), Selene y su padre están en la sala, él le da una bofetada y la regaña, le dice que lo avergonzó frente a otros cuando se enteró que se fue con otro hombre, mientras su hijo se moría.

Ella lo niega, pero su padre le dice: "De nada sirven tus mentiras", y agrega que de ahora en adelante trabajará en su negocio como otros empleados, pues Bruno desea divorciarse. Selene pide perdón, pero su padre la llama: "Libertina y traicionera".

Selene se sienta a llorar en un sillón.

Sexta secuencia:

24. Plano autónomo, panorámica de una calle (día).

25. Plano autónomo, Selene caminando por una calle.

26. Plano autónomo, Selene está sentada frente a un escritorio, trabajando (en un negocio de su padre).

27. Escena (5 planos), Bruno en su recámara está abrazando a su hijo.

Tocan el timbre, es Cecilia, su secretaria, quien llega para ayudarle a cuidar al niño.

En la sala, Cecilia saca cosas de una bolsa, Bruno se le acerca y termina la historia con un "esperanzador" beso.

Las unidades establecidas en el análisis distribucional indican el tema de cada fragmento:

1. Joven matrimonio frustrado: 1, 2, 3, 11, 12, 13, 19
2. La opción de Selene: 5, 6, 7, 8, 23, 24, 25, 26
3. La mentira de Selene: 14, 16, 17, 18, 21
4. La opción de Bruno: 19, 15, 20, 27.

Este número de la serie *Fiesta* nos muestra a una joven esposa irresponsable, que por sus acciones, su matrimonio ha fracasado, y por lo tanto ha de pagar por sus mentiras y engaños.

Selene es el personaje que por sus acciones da lugar a las secuencias de opción tanto para ella como para Bruno.

De los personajes:

De acuerdo con los estereotipos antes descritos, es importante decir que en la serie *Fiesta*, las características que distinguen a cada personaje no se refieren a sus aspectos físicos sino a su moral, a aquello que no pueden hacer, pero sobre todo que no deben hacer.

Físicamente no presentan atributos de fealdad o de belleza, se trata de personas que reflejan las características o tipo promedio, es decir, representan un personaje lo más parecido a la realidad, lo más representativo de una madre, de un estudiante, etc.

Los actores son personas "comunes y corrientes", representativas del hombre medio-común (de clase media) que transita diariamente por las calles.

A continuación se presenta el esquema de estereotipos correspondientes al ejemplar "Libertina y traicionera" de la serie *Fiesta*:

Selene, se le presenta bajo las características del estereotipo de la madre joven y de la clase alta.

Bruno, se le presenta bajo las características del estereotipo del padre joven y de la clase media.

Cecilia, se le presenta bajo las características del estereotipo de la secretaria.

Juan Soriano, se le presenta bajo las características del estereotipo del padre mayor y de la familia.

Carlota, se le presenta bajo las características del estereotipo de la madre mayor y de la familia.

Mauricio, se le presenta bajo las características del estereotipo de la clase alta.

Del ambiente:

El ambiente viene a ser el lugar donde se desarrollan las historias.

En general, los lugares más frecuentes donde sucedieron las acciones de los personajes variaron de espacios cerrados como la sala, la recámara, el restaurante y la oficina, y espacios abiertos como la calle.

Descripción del género:

La serie de *Fiesta* pertenece al género de la subliteratura rosa porque a lo largo de sus números las relaciones amorosas hombre-mujer se imponen frente a otras relaciones, aunque se trate de un amor frustrado, ideal o real.

A lo largo de la serie fue bastante característica la secuencia de "amor", la cual estuvo rodeada por incidentes trágicos o por las acciones del personaje estereotipado.

En el caso particular de "Libertina y traicionera", al personaje femenino principal: Selene, por sus acciones le corresponde como una "opción moral" el sufrimiento. Mientras que su esposo, por ser responsable tiene la opción positiva: comenzar de nuevo, pero de una manera agradable (justa para su bondad).

En este género, y en este caso se aplica "el que la hace, la paga", así pues, la opción de Selene es trabajar y estar sola hasta que "la vida la haga madurar", y la de Bruno, encontrar una compañera responsable y que lo quiera.

CAPITULO VI. MUSICAL ESPECTACULAR "¡No mi amor!"

1. ANALISIS PREICONOGRAFICO

Musical Espectacular es una publicación semanal (era, pues a partir del 1 de marzo de 1994 se transformó en una revista impresa a color, tamaño carta y de periodicidad mensual) que sale a la venta cada martes.

Por sus medidas (13.5 x 20 cm) se la considera como una revista de bolsillo, y por su corta extensión (23 hojas o 46 páginas) se puede leer en cualquier lugar.

De la serie de fotonovela *Musical Espectacular*, podemos añadir que se imprime en blanco y negro, claro que tiene una excepción, y es que el forro que la cubre está impreso a color.

La primera de forros nos informa cómo se llama la publicación, fecha de emisión de la misma, su accesible precio (N\$1), nombre de la historia y de los artistas, y por supuesto su fotografía (una pareja, hombre y mujer). Esta primera de forros también incluye los nombres de los reportajes contenidos y por último una pequeña foto en el ángulo superior izquierdo de la foto principal que nos muestra de quién es el "fabuloso" póster contenido en la segunda y tercera de forros.

Abrimos la fotonovela, y ciertamente aparece en la segunda de forros el póster de una estrella del espectáculo, pero he aquí la sorpresa, éste también abarca la tercera de forros a manera de super póster doble.

En la página 3, aparece la sección "Disco flash", que contiene la reseña de un disco y de su intérprete (José Luis Perales, Alix, Luis Miguel, etc.). Debajo, un recuadro nos dice dónde y quién produce esta fotonovela. Enseguida, podemos encontrar un minireportaje, minientrevista o artículo, pero sin faltar la sección "Dicen que dicen", la cual nos comenta en párrafos de cinco renglones los logros y alcances a que han llegado los cantantes y artistas, son minitextos acompañados de 4 minifotos (como de tamaño infantil) acomodadas verticalmente para ilustrar los comentarios.

También en estas páginas introductorias podemos encontrar los esperados horóscopos, aunque lo más común fue encontrarlos al final de la historia junto con otros reportajes.

A continuación, de la página 11 a la 40, una historia romántica espera ser leída hasta el final y cerrar con "broche de oro", ya sea por el promisorio horóscopo o por un minireportaje, pero eso sí sin faltar dos secciones más: "Noticlub", página donde se publican las cartas de felicitación de los fans-lectores de *Musical Espectacular* con su respectiva contestación o respuesta del editor (generalmente agradecimientos). Y un "mini-índice" de los reportajes y entrevistas contenidos en el próximo número, así como el título de la historia y de los artistas que la interpretarán.

La cuarta de forros contiene otro fabulosos póster a todo color o la bases de algún sorteo ("Raspa tu fortuna"), o bien la publicidad del "Instituto Maurer", una opción en "Nuevas carreras".

En fin, la organización del contenido siempre varía, pero en general se podría visualizar en el siguiente orden:

- | | |
|---------------------------------------|--------------------------|
| -Primera de forros | -Horóscopos |
| -Póster a todo color (2da. de forros) | -Artículo |
| -Sección "Disco flash" | -Minireportaje |
| -Datos de la publicación | -"Mini-índice" |
| -Minientrevista | -Póster (3ra. de forros) |
| -Minireportaje | -Y publicidad del |
| -Cuerpo de la fotonovela | "Instituto Maurer", |
| -Sección "Dicen que dicen" | póster o bases de un |
| -Sección "Noticlub" | sorteo en la 4ta. de |
| | forros |

En lo que respecta a las unidades significativas o fotos, el número total de las mismas se promedia, pues hay mucha variación que va de 86 a 110 por ejemplar, por lo que el promedio resultó en la serie de 100 fotos. Estos plano-fotos se distribuyen de 3 a 4 por página, aunque también una foto puede ocupar toda la página como lo muestra la primera y última páginas de la historia. Otra forma de distribución se puede encontrar en la parte media de las revistas, en donde aparecen 7 fotos ocupando ambas páginas como si fuera una sola.

En general, esta organización se establece a partir de los formatos de cada fotografía, ya sean horizontales o verticales, no obstante sus tamaños varían de aquí que no exista un tamaño estándar, el cual en todo caso, se ajusta a las necesidades de la narración y por supuesto al tamaño de las páginas.

Como unidades, a pesar de su aparente similitud entre sí, cada foto está conformada por otras microunidades que en su conjunto forman un todo

diferente por su distribución pero homogéneo por su forma.

Nuestras microunidades conforman un sistema y han sido cuantificadas para fines demostrativos bajo el análisis preiconográfico.

A continuación se muestran las cifras correspondientes a las microunidades de la serie *Musical Espectacular*:

Título: "¡No mi amor!"

26 de enero de 1992

Fotos:107

Textos de anclaje:61

Planos:

Plano detalle:4

Plano medio:54

Plano total:22

No. de págs.:30

Globos:88

T. de relevo:7

Primer plano:9

Plano americano:17

Plano general:1

"La calumnia"

4 de febrero de 1992

Fotos:111

T. de anclaje:46

Planos:

Plano detalle:4

Plano medio:34

Plano total:39

No. de págs.:30

Globos:104

T. de relevo:20

Primer plano:4

Plano americano:26

Plano general:3

"La dama del lago"

17 de marzo de 1992

Fotos:105

T. de anclaje:59

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:31

Plano total:38

No. de págs.:30

Globos:92

T. de relevo:9

Primer plano:6

Plano americano:31

Plano general:2

"Amor de otoño"

7 de abril de 1992

Fotos:105

T. de anclaje:56

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:35

Plano total:31

No. de págs.:30

Globos:124

T. de relevo:9

Primer plano:4

Plano americano:34

Plano general:1

"¡El amor no se vende!"

26 de mayo de 1992

Fotos:112

T. de anclaje:71

No. de págs.:30

Globos:127

T. de relevo:4

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:38

Plano total:35

Primer plano:6

Plano americano:30

Plano general:0

"Siempre en mis sueños"

2 de junio de 1992

Fotos:102

T. de anclaje:32

No. de págs.:30

Globos:119

T. de relevo:7

Planos:

Plano detalle:2

Plano medio:43

Plano total:20

Primer plano:7

Plano americano:31

Plano general:0

"No quiero saber de tí"

21 de julio de 1992

Fotos:109

T. de anclaje:60

No. de págs.:30

Globos:94

T. de relevo:8

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:46

Plano total:32

Primer plano:6

Plano americano:20

Plano general:5

"Mágico sueño de amor"

4 de agosto de 1992

Fotos:109

T. de anclaje:55

Planos:

Plano detalle:4

Plano medio:37

Plano total:28

No. de págs.:30

Globos:87

T.de relevo:19

Primer plano:4

Plano americano:36

Plano general:1

"Sólo para tí"

29 de septiembre de 1992

Fotos:108

T. de anclaje:63

Planos:

Plano detalle:2

Plano medio:33

Plano total:30

No. de págs.:30

Globos:97

T. de relevo:2

Primer plano:7

Plano americano:35

Plano general:2

"Dulce amor"

27 de octubre de 1992

Fotos:85

T. de anclaje:31

No. de págs.:30

Globos:133

T. de relevo:24

Planos:

Plano detalle:3

Plano medio:24

Plano total:25

Primer plano:1

Plano americano:32

Plano general:1

"La heredera"

5 de noviembre de 1991

Fotos:110

T. de anclaje:54

No. de págs.:30

Globos:125

T.de relevo:4

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:35

Plano total:34

Primer plano:2

Plano americano:37

Plano general:1

"Amarte es pecado"

1 de diciembre de 1992

Fotos:101

T. de anclaje:32

No. de págs.:30

Globos:109

T. de relevo:2

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:43

Plano total:34

Primer plano:5

Plano americano:17

Plano general:2

Como observación general al conjunto de microunidades contenidas en la fotonovela, podemos decir que *Musical Espectacular* se distingue por:

1. Planos:

- a) La relativa ausencia del plano detalle, pues varía de 0 a 4 foto-planos como se puede ver arriba, y que corresponde a 1.9%
- b) La relativa ausencia del primer plano, pues presentó una variación de 1 a 9 plano-fotos, correspondiente a un porcentaje promedio de 4.8%
- c) Gran variación en la frecuencia de aparición del plano medio, pues en un ejemplar hay 54 mientras que en otro sólo 24, cifras equivalentes a un promedio general de 35.7%
- d) Variación en la frecuencia del plano americano que va de 17 a 39 planos, es decir, igual a 27.4%
- e) Variación en la frecuencia del plano total a lo largo de la serie: 20 a 39, cuyo promedio es igual a 15%
- f) Relativa ausencia del plano general, al igual que el plano detalle y primer plano, va de 0 a 5, equivalente a 1.5%

2. Globos:

a) Por su forma. Sólo se encontró presente el globo simple con delta recto, claro que en algunos casos el pensamiento se representó con el delta de burbujas, pero en general se distingue por la ausencia de variación morfológica de este motivo.

b) En lo que refiere a las metáforas visualizadas, *Musical Espectacular* se caracterizó sólo por el efecto de pensamiento, representado por el delta de burbujas y el efecto de música, representado por los dibujos de las notas musicales.

c) La representación de las onomatopeyas fue esporádica, pues sólo se aludió en momentos de contacto físico como peleas (presentes sólo en los ejemplares de enero y febrero), sin olvidar el sonido correspondiente que se produce "al tocar la puerta" (sólo se encontraron dos de estos motivos a lo largo de la serie).

3. Las expresiones del rostro correspondientes al código gestual, según la clasificación de Gubern, pueden concentrarse dentro de la fotonovela *Musical Espectacular* en las siguientes categorías:

-Cejas altas= sorpresa

-Cejas fruncidas= enfado

-Cejas con la parte exterior caída= pesadumbre

-Mirada ladeada= maquinación

- Ojos muy abiertos= sorpresa
- Boca muy abierta= sorpresa
- Boca sonriente= confianza
- Comisura de los labios hacia abajo= pesadumbre

De la serie de 12 números, las expresiones más comunes fueron aquellas que indican miedo, enfado y pesadumbre, pues la mayoría de los personajes parecen "vivir" momentos de angustia.

4. En lo que respecta al código cinético, sólo se encontró el motivo de impacto representado por una estrella irregular, el cual generalmente acompaña a la onomatopeya de contacto físico como golpes y peleas.

5. Por su contenido, los cartuchos, clasificados como textos de anclaje y textos de relevo indican que se trata de historias dialogadas pero a la vez comentadas por el narrador, de aquí el reducido número de textos de relevo, los cuales resultan innecesarios en tanto que los de anclaje permiten establecer el enlace entre las fotos.

2. ANALISIS ICONOGRAFICO

El análisis iconográfico nos permite generalizar a través de los motivos de qué manera está representada una historia o un tema.

Las imágenes de la fotonovela *Musical Espectacular* nos muestran personajes y estereotipos, los cuales a su vez dan lugar a la temática.

Estos elementos nos permitan deducir la temática; los títulos de las historias refuerzan nuestras sospechas: el amor es el tema principal, pero este "amor" no es un sentimiento abstracto, en este caso presenta diversos matices y formas de representación, puede aludir al amor entre hombre y mujer, entre padres e hijos o entre amigos.

Así pues, los personajes y sus relaciones mutuas son los que nos ayudan a generalizar el tema principal con sus diferentes variantes.

Un cuadro de porcentajes de los tipos de relaciones existentes entre los personajes puede ayudarnos a confirmar cuáles son las relaciones base y cuáles las secundarias:

1. Relaciones amorosas hombre-mujer: 80%
2. Relaciones de hostilidad entre hombre-mujer: 20%

Es bastante evidente que el tema central alrededor del cual gira la trama es el amor.

Ahora bien, cabe destacar que las historias pueden aludir a la relación de hostilidad entre mujeres por ejemplo, pero ésta no ha de ser considerada como secuencia-tipo en la medida que los personajes son secundarios y cuyas

acciones vienen a formar parte de las secuencias secundarias o bifurcaciones de la secuencia-tipo.

En este nivel de análisis de los motivos y de las historias, de una manera más explícita, los datos que proporciona el análisis de los estereotipos permite deducir las acciones que de cada personaje se pueden esperar. No obstante, este nivel exige la observación, puesto que los motivos de que trata son visuales, requiere descubrir a partir de qué elementos se establecerá la siguiente lista de estereotipos.

De esta serie en particular, podemos considerar los siguientes motivos visuales característicos con sus respectivos estereotipos:

a) Estereotipos familiares:

Elementos de reconocimiento

--Novia (su edad fluctúa entre los 20 y 27 años), cabello peinado, maquillaje "normal" (ni exagerado ni tenue). Su vestimenta consiste en blusas y minifaldas con medias y zapatillas. Sus facciones son regulares, tez morena, complexión mediana, estatura media (1.60-1.65 m).

Estereotipo

La novia siempre está esperando al amor eterno del novio, pero cuando dudan de ella se siente herida y decepcionada. No obstante, el perdón se impone cuando se le concede el amor en el matrimonio.

--Novio (su edad fluctúa entre los 25 y 27 años de edad), cabello peinado, puede vestir playera y pantalones de mezclilla pero casi siempre aparece de camisa entreabierta o de corbata y saco. Su facciones son regulares, tez morena, complexión regular, estatura media (1.65-1.70 m).

El novio aparece como un hombre sin aspiraciones de tipo laboral, necesita del constante apoyo de la novia pero al mismo tiempo duda de ella, sólo en el matrimonio puede ofrecerle seguridad.

--Madre (tiene entre 40 y 45 años de edad), cabello peinado, maquillaje tenue, es de complexión gruesa y estatura baja ("chaparrita y gordita"). Usa vestidos largos, al parecer en colores discretos.

La madre es una mujer comprensiva y preocupadiza, que sufre o padece la misma tristeza sentimental que sus hijos.

--Padre (tiene entre 40 y 45 años de edad), cabello peinado, complexión gruesa pero no gordo, estatura mediana (1.63-1.66). Usa pantalón de vestir y camisa informal o traje para trabajar.

Se le presenta como un padre comprensivo, pero es débil físicamente para defender a su hija de otros hombres.

--Hijos:

Hija (su edad fluctúa entre los 20 y 25 años de edad), viste pantalón de mezclilla y/o miniflada con blusa y zapatillas. Siempre aparece peinada y con un maquillaje normal (ni exagerado ni tenue).

Se le presenta como una mujer fiel, enamoradiza y responsable, es una mujer "centrada" que busca la estabilidad del matrimonio y un hombre que la quiera.

Hijo (su edad fluctúa entre los 20 y 25 años de edad), viste pantalón de mezclilla y camisas informales o traje para trabajar.

Se le presenta como un hombre responsable y trabajador pero también preocupadizo por tener lo mejor para ofrecérselo a su novia.

b) Estereotipos profesionales:

--Estudiante:

Hombre, viste pantalón de mezclilla, camisa y/o playera y zapato tenis. Trae libros debajo del brazo. Se le fotografía en su ambiente, con el nombre o las instalaciones de la escuela de fondo, lo cual funciona como indicador para distinguir si se trata de un estudiante rico o pobre.

Se le presenta como un joven responsable que aspira a terminar sus estudios y ser un triunfador en su profesión y al lado de su adorada esposa.

Mujer, viste con blusas, pantalón de mezclilla y/o minifalda y zapato de piso, su maquillaje es tenue. Trae libros debajo del barazo.

Se le presenta como una joven responsable pero que no aspira a ser una gran profesionista, su felicidad se encuentra en el hogar como buena esposa y ama de casa.

--Empleada: joven mujer (entre 20 y 25 años de edad), viste minifaldas, blusas y zapatillas. Su maquillaje es normal (ni exagerado ni tenue) y siempre está peinada.

Es una mujer que no aspira a su desarrollo profesional, ni siquiera su actividad laboral es tan importante como su novio o futuro esposo.

--Empleado-obrero: hombre joven (entre 20 y 25 años de edad), viste pantalón de mezclilla y camisa (entreabierto).

El empleado aparece en el ambiente propio de su trabajo, a éste las mujeres siempre lo buscan, trata de ser fiel y sólo lo "logra" hasta que se casa con su novia o en todo caso se relaciona con alguna mujer si no tiene novia.

c) Estereotipos sociales:

--Ama de casa. Está representada por los estereotipos de la novia y de la madre.

--Clase baja. Se distingue por vestir una ropa sencilla propia de los estereotipos profesionales, pero se le tacha de "naco".

Se le presenta como un sector satisfecho con su trabajo, no tiene aspiraciones laborales y profesionales en la mayoría de los casos. Todo lo que le sucede gira en torno a su vida sentimental y sus aspiraciones amorosas.

--Clase alta. Se le reconoce por su vestimenta propia del estereotipo del estudiante. El nombre de la escuela (La Salle) funciona como informante pues

nos dice que se trata de gente con mayores recursos económicos.

Es un sector sin problemas sentimentales o económicos, esto equivale a decir que tiene una vida "asegurada" en cualquier sentido.

d) Estereotipos culturales:

--La familia, nunca aparece completa, sólo se desarrollan dos opciones:

1. Falta cualquiera de los dos padres, en todo caso, ya sea el padre o la madre, uno de ellos se hace cargo de aconsejar a los hijos.
2. No aparece ninguno de los padres, los hijos son el centro de la acción.

--La mujer, se le presenta como una mujer que no aspira a una vida profesional, sólo le interesa el matrimonio y un esposo fiel a quien amar.

--Juventud, se le presenta como un sector responsable cuya actividad gira en torno al deseo de lograr sus aspiraciones amorosas y una estabilidad sentimental.

--Provinciano, se le presenta bajo las características del estereotipo de la clase baja.

--Capitalino, se le presenta bajo las características del estereotipo de la clase alta.

En este nivel los estereotipos conservan las características propias de

cada grupo representativo, por ejemplo, el del estudiante.

En lo que respecta a la mujer, su meta todavía es casarse y sólo le concierne todo aquello que su novio hace mientras otras mujeres lo buscan, aunque finalmente casi todas sus preocupaciones desaparecen cuando llega al altar para casarse.

3. ANALISIS NARRATIVO

Las dos etapas precedentes demuestran que existe una leve variación tanto en los motivos del discurso fotográfico como en aquellos de que se vale el autor para establecer los estereotipos.

Esta etapa de análisis que alude al mensaje del discurso fotográfico y narrativo, relaciona ambos elementos para formar una unidad significativa (la fotonovela). Pero para conjuntarlos recurriremos a dos niveles: el distribucional y el integrativo (mencionados en el capítulo IV).

Para esclarecer estos niveles se ha elegido el ejemplar más representativo de toda la serie. La transcripción de textos y foto-planos forma parte del nivel distribucional mientras que la parte integrativa reúne las unidades del discurso fotográfico con las funciones de los personajes dentro del relato.

A continuación se muestra la transcripción de las unidades

correspondientes al nivel distribucional e integrativo del ejemplar fechado el 29 de septiembre de 1992, titulado "Sólo para ti":

1. Plano autónomo, presentación

Primera secuencia:

2. Escena (10 planos), Guillermo, un joven de aproximadamente 20 años de edad se encuentra trabajando en un estacionamiento de "cuida coches". Piensa en encontrar a la mujer de sus sueños (estrella de una revista).

Aparece en un volkswagen una mujer madura, Carolina (de unos 40 años de edad), con maquillaje colorido, complexión gruesa, porta vestido largo, el cual deja ver sus piernas hasta el muslo mientras permanece sentada en el coche.

Fuera del coche, Carolina pide a Guillermo que lo estacione, además de insinuarle su deseo de acostarse con él: "Si quieres ganarte una buena propina".

3. Escena (5 planos), Guillermo y Carolina están en una cama besándose. "Después de hacerlo", ella le entrega al joven un "jugoso" cheque por sus "servicios".

Segunda secuencia:

4. Plano autónomo, panorámica de la ciudad de México.

5. Escena (8 planos), Guillermo llega a la universidad donde estudia la chica de sus sueños (casualmente es la joven estrella de la revista *Musical Espectacular*). Decide inscribirse en la misma universidad (La Salle) sin importarle el costo. Pero al llegar encuentra a la joven con otro hombre, su novio. Guillermo, celoso, sólo piensa en quién será ese joven.

6. Escena (14 planos), sentada en la "parada" del autobús, la amada, Fabiola, se da cuenta de que Guillermo la sigue a todas partes. Guillermo la saluda pero ella ni le contesta. Llega el novio de Fabiola (Alonso), quien se da cuenta que Guillermo la sigue. Alonso le reclama a Fabiola. Ella lo convence de que no lo conoce diciéndole: "...tu me conoces y sabes que al único que quiero es a ti..."

Tercera secuencia

7. Escena (14 planos), Guillermo y Alonso juegan frontón en la universidad, para sorpresa de todos, Guillermo le gana a Alonso (hasta entonces campeón de todos los torneos). Fabiola queda también sorprendida y disgustada, piensa: "¿Cómo es posible que un provinciano desconocido venga a ganarnos?" Guillermo se acerca a Fabiola, ella lo felicita. El le dice que todo lo hizo por ella, la invita a tomar un refresco y Fabiola acepta, acuerdan la cita rápidamente porque se aproxima Alonso.

8. Plano autónomo de Guillermo en su cama, fuma un cigarro pensando en su esperada cita.

Cuarta secuencia:

9. Escena (2 planos), Guillermo espera desesperadamente frente a la entrada de la universidad. Se enfurece pues Fabiola lo ha dejado plantado. Se propone buscarla "¡... hasta debajo de las piedras!"

10. Escena (10 planos), Guillermo entra a un restaurante donde Fabiola y su novio platican. Se dirige hacia ellos, toma a Fabiola del brazo, ella se resiste, Alonso trata de defenderla, pero Guillermo lo golpea. Vuelve a tomar a la chica del brazo y la besa.

Cuando Alonso se repone y trata de seguirlo ya es tarde pues Guillermo sale

del lugar "echo una furia". Fabiola detiene a Alonso diciéndole "... no vale la pena ... no es más que un naco"

11. Escena (2 planos), mientras Guillermo camina por la calle va arrepentido por lo antes sucedido, piensa en pedir perdón a Fabiola.

Quinta secuencia:

12. Escena (6 planos), Guillermo busca a la chica en la universidad pero todo es inútil pues ella "lo ignoraba como si no existiera".

Alonso y Fabiola finalmente deciden casarse una vez que terminen su carrera.

13. Escena (8 planos), Guillermo camina por la calle pensando en la reciente noticia sobre la boda de Fabiola y Alonso, piensa dentro de sí: "¡Claro, es un burgués como ella!"

Sentado en la sala de su casa decide tomar unas copas de tequila: "¡Por ellas aunque mal paguen!". Decide ir a reclamarle a Fabiola y piensa: "...es la mujer ideal para cualquier lavacoches como yo!"

Sexta secuencia:

14. Escena (9 planos), en el camino casualmente Guillermo y Fabiola se encuentran, él le pide perdón y le declara su amor, le confiesa todo lo que ha hecho para poder encontrarla y conquistarla.

Fabiola se sorprende pues nunca antes se habían visto, pero se da cuenta de que Guillermo trae una gastada revista con su foto en la portada.

Ambos se miran, ella se acerca a él y le dice al oído: "Yo no sabía nada de esto". Enseguida un beso apasionado los une.

15. Escena (11 planos), Fabiola lo lleva a un sitio "solitario y agradable", lugar donde estallará "la entrega con ese fuego ardiente que los quemaba por

dentro".

Una vez satisfechos, él le pregunta por su virginidad recién entregada y le dice "Ya eres mía y no voy a dejar que otro cualquiera te toque". Ella le dice que eso no es nada importante que "sólo fue una cosa muy bonita que jamás volverá a suceder". Ella se despide para siempre.

Séptima secuencia:

16. Plano autónomo, Guillermo está recostado leyendo en el diario la noticia de la boda de su amada.

17. Plano autónomo, panorámica del Cerro de la Silla.

18. Escena (4 planos), en el estacionamiento Guillermo el "cuidacoches" sin esperarlo vuelve a encontrar a Carolina.

Ella piropo los ojos de Guillermo, él sonríe y la abraza por detrás. Ella sugerentemente le dice: "...vamos a acabar lo que dejamos empezado el otro día...".

Guillermo sonríe y la toma por la cintura y termina diciendo "¡Ya vas, a quién le dan pan que llore!"

Las unidades establecidas en el análisis distribucional nos indican el tema de cada fragmento:

1. La ilusión de Guillermo: 1, 2, 4, 5, 8, 9, 11, 12, 13, 16.
2. La opción de Guillermo: 2, 3, 17, 18.
3. El encuentro con la amada: 6, 7, 10, 14, 15.

Este número de la serie *Musical Espectacular* nos muestra que la relación

de Guillermo con su amada se basa primeramente en una ilusión, en un amor imposible que lo llevará obligatoriamente al principio, es decir, la lugar de donde no debe salir sino sólo con "gente como él". La ilusión es el segmento tipo que mueve a los otros dos fragmentos y al personaje mismo. Los personajes estereotipados como Guillermo y Fabiola nos permiten adivinar el final, nos llevan a una fantasía que puede convertirse momentáneamente en realidad (en la fotonovela), pero que al final será imposible de sostener.

Tal vez lo más importante es que el final no se resuelve con una desilusión (puesto que se hizo realidad), sino que por lo contrario nos ofrece una opción acorde a las características del personaje.

El final nos "enseña" que las cosas sólo están hechas de "tal para cuál" (de ricos para ricos y de pobres para lo que les toque).

De los personajes:

De acuerdo con los estereotipos antes descritos, cabe aclarar que en la serie *Musical Espectacular* las características que distinguen a cada personaje no se refieren a sus aspectos físicos sino a su moralidad, a lo que pueden y no pueden pero sobre todo a lo que no deben hacer.

Físicamente no presentan atributos de fealdad o de belleza, se trata de personas que reflejan las características o tipo promedio, es decir, presentan un personaje lo más parecido a la realidad, lo más representativo

de un estudiante, de un empleado, de una joven enamoradiza.

Los actores son personas "comunes y corrientes" representativas del hombre medio-común (de clase baja) que transita diariamente por las calles.

A continuación se presenta el esquema de estereotipos correspondiente al número seleccionado de la serie *Musical Espectacular*:

Guillermo: joven soñador, se le presenta bajo las características del estereotipo del empleado y de la clase baja.

Fabiola: joven estudiante, se le presenta bajo las características del estereotipo del estudiante (mujer) y de la clase alta.

Alonso: joven triunfador, se le presenta bajo las características del estereotipo del estudiante y de la clase alta.

Carolina: mujer madura, se le presenta como una mujer que busca satisfacer sus deseos sexuales con jóvenes adolescentes, viene a ser el elemento "opcional" para Guillermo.

Del ambiente:

El ambiente es el lugar donde se desarrollan las historias.

En general, los lugares más frecuentes donde sucedieron los acontecimientos de las historias, varían de espacios cerrados como por

ejemplo la sala, la recámara, el café, el restaurante, y espacios abiertos como la calle.

Esta serie presenta la variedad de que algunos de sus números se han fotografiado en los estados de Morelos y Michoacán, utilizando las opciones antes mencionadas.

Descripción del género:

Nuestra serie de *Musical Espectacular* pertenece al género de la subliteratura rosa. Esto es que repite a lo largo de todos sus ejemplares la historia del amor idealizado, imposible o real. No obstante, sus personajes estereotipados representan finalmente al hombre-medio, siempre limitándolo y aleccionándolo para que no rompa con lo ya establecido.

En el caso particular de "Sólo para ti", un subempledo como Guillermo no puede y por lo tanto no debe intentar aspirar a tener una mujer de familia y con buena posición económica. ¿Para qué hacerlo si puede encontrar otras opciones de su mismo nivel? Carolina es una opción.

Dentro de los posibles narrativos sólo existen dos opciones por las que Guillermo se puede decidir:

1. Una novia pobre
2. Convertirse él en una ilusión, vendiéndose.

Mientras que para una novia rica que disfruta de lo que tiene y no pretende perderlo, la única opción es un novio y futuro esposo con buena posición económica como ella.

Es importante decir que las variaciones espaciales no cambian la esencia de los estereotipos. La temática sigue siendo la misma aunque los personajes se encuentren en Michoacán o en Morelos (correspondientes a dos números de esta serie), pues los personajes desarrollan la misma acción bajo los estereotipos antes mencionados.

CAPITULO VII. NOVELAS DE AMOR "Después del divorcio"

1. ANALISIS PREICONOGRAFICO

Novelas de Amor es una publicación semanal que sale al mercado cada lunes. Forma parte de la lectura de "bolsillo", ya que por sus medidas (13.5 x 20 cm) puede llevarse a todos lados, leerse las veces que uno desee sin "quitar mucho tiempo" (tan sólo contiene 24 hojas o 48 páginas).

Otra característica propia de la serie *Novelas de Amor*, es que sus páginas se imprimen en blanco y negro, mientras que su forro está a todo color.

La primera de forros nos informa sobre la fecha de la publicación, título de la misma, precio accesible (N\$ 1), nombre de la historia y de los protagonistas, todo esto enmarcando la fotografía a todo color de la pareja de actores (hombre-mujer).

La segunda de forros puede ser un promocional de *Novelas de Amor* que nos indica el nombre de la historia y de los actores que participarán en el próximo número, contener un póster o bien las bases de un sorteo ("Raspa tu fortuna"), obviamente impresos a todo color.

Al abrir la revista encontramos en la página 1 la distintiva e invariable sección "Cartas a *Novelas de Amor*", en la cual el lector expone algún problema sentimental con la seguridad de que el editor la responderá y le dará un consejo.

Como sabemos, la página no es grande, así que esta sección sólo nos enseña dos columnas, una para cada carta con su respuesta correspondiente.

En la página 2 se encuentra otra sección única e invariable de esta serie: "Quiero conocerte", con la cual el lector logrará encontrar, contactar y conocer otras amistades o a su "media naranja". En realidad se trata de un correo sentimental. Debajo de este correo, se encuentra el recuadro obligatorio acerca de quién, dónde y cuándo se realiza esta revista.

Sólo estas dos secciones dan la pauta para entrar desde la página 3 a una historia de amor que por necesidades de espacio terminará en la página 42.

Novelas de Amor, a diferencia de *Capricho* y *Musical Espectacular*, no nos comenta o informa sobre las estrellas del mundo del espectáculo.

Como ya hemos mencionado, sus dos primeras secciones están dedicadas a el público lector de la serie; la segunda parte que se encuentra al final de la historia, tampoco se refiere a las grandes estrellas sino que incluye en primer lugar, una página de poemas (la número 43), reportajes y artículos acerca de la salud, pero sobre todo, de temas sobre las relaciones humanas: entre la pareja y con nuestros semejantes (¿Problemas en el trabajo?, "Y ahora qué hago con él"), sin faltar nuestro horóscopo.

Si falta alguna de estas secciones es porque ha sido sustituida por un promocional de "El libro pasional" (historieta) o por las bases de un sorteo ("Raspa tu fortuna").

Pero nuevamente, nuestra vista se deja llevar por la tercera de forros cuya novedad es que "viene doble", esto es que de primera vista sólo hay una hoja en la cual está impreso un promocional publicitario de "Bella Aurora" (cosméticos), un colorido póster de alguna famosa actriz, actor o cantante... pero la desdoblamos y otra sorpresa más: un póster con doble dimensión! de otra gran luminaria del espectáculo (Bibi Gaytán, Cristian Castro, etc.).

Doblamos esa tercera de forros, y nuestra última página a todo color, la cuarta de forros, nos informa oportunamente de "Joyiplast, una gran opción para hacer nuestro propio negocio" o también podemos encontrar un póster del ídolo juvenil del momento (Ricky Martin), u otro promocional del próximo y apasionado ejemplar de *Novelas de Amor*.

Como hemos visto, *Novelas de Amor* alterna su última sección de artículos y reportajes, no obstante sin perder la línea de consejos y notas sobre el amor y la salud.

Para una mejor visualización, las microunidades contenidas en *Novelas de Amor* se pueden ordenar de la siguiente manera:

- | | |
|---|--|
| -Primera de forros | -Artículo |
| -Promocional del próximo número de <i>Novelas de Amor</i> , póster o bases de sorteo ("Raspa tu fortuna") | -Reportaje |
| -Horóscopos | -Promocional del "Libro pasional" 2da. de forros |
| -Sección "Cartas a Novelas de Amor" | -Publicidad de "Bella Aurora" (línea de productos de belleza) o póster de una "estrella" |
| -Sección "Quiero conocerte" | -Póster en la 3ra. de forros |
| -Datos de la publicación | -Y publicidad de "Joyiplast", promocional de <i>Novelas de Amor</i> o póster. |
| -Cuerpo de la fotonovela | |
| -Poema | |

En lo que se refiere a las unidades significativas o fotos, el número promedio total fue de 91. Se distribuyen uniformemente de 2 a 3 por página, a excepción de la primera página de la historia, la cual contiene una sola foto. Dicha distribución se establece a partir de los formatos de cada fotografía, ya sean horizontales o verticales, por lo que los tamaños varían dejándonos sin un patrón de medidas, las que en todo caso se ajustan a las necesidades de la narración y por supuesto a las medidas de la página.

La semejanza entre estas unidades o fotos se debe a que están formadas por otras microunidades que en conjunto forman un todo diferente por su distribución pero homogéneo por su forma.

Como partes de esa unidad, las microunidades se cuantifican para fines metodológicos, considerando de antemano que se trata de un todo significativo.

A continuación se muestran los cuadros con las cifras correspondientes a la cuantificación de las microunidades de la serie *Novelas de Amor*:

Título: "Después del divorcio"

11 de enero de 1993

No. de págs.:42

Fotos:90

Globos:60

Textos de anclaje:58

T. de relevo:17

Planos:

Plano detalle:2

Primer plano:4

Plano medio:61

Plano americano:12

Plano total:7

Plano general:5

"¡Ella pertenece a otro!"

15 de febrero de 1993

Fotos:90

T. de anclaje:61

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:49

Plano total:22

No. de págs.:42

Globos:62

T. de relevo:8

Primer plano:6

Plano americano:9

Plano general:4

"Casados 'al vapor'"

23 de marzo de 1992

Fotos:90

T. de anclaje:44

Planos:

Plano detalle:5

Plano americano:54

Plano total:7

No. de págs.:42

Globos:93

T. de relevo:6

Primer plano:0

Plano medio:19

Plano general:6

"Amar sin compromisos..."

27 de abril de 1992

Fotos:92

T. de anclaje:52

No. págs.:42

Globos:75

T. de relevo:6

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:47

Plano total:16

Primer plano:2

Plano americano:18

Plano general:10

"¡Mi adorable pecadora!"

28 de mayo de 1990

Fotos:94

T. de anclaje:66

No. de págs.:42

Globos:104

T. de relevo:0

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:80

Plano total:1

Primer plano:1

Plano americano:12

Plano general:1

"Su primera infidelidad"

22 de junio de 199

Fotos:89

T. de anclaje:56

No. de págs.:42

Globos:79

T. de relevo:10

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:50

Plano total:4

Primer plano:1

Plano americano:29

Plano general:6

"Mi pasado nos separa"

6 de julio de 1992

Fotos:86

T. de anclaje:54

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:59

Plano total:15

No. de págs.:42

Globos:76

T. de relevo:4

Primer plano:1

Plano americano:7

Plano general:3

"¡Feliz divorcio!"

31 de agosto de 1992

Fotos:90

T. de anclaje:52

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:50

Plano total:9

No. de págs.:42

Globos:77

T. de relevo:8

Primer plano:1

Plano americano:23

Plano general:7

"¡Muerto de celos!"

28 de septiembre de 1992

Fotos:89

T. de anclaje:56

No. de págs.:42

Globos:80

T. de relevo:7

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:56

Plano total:17

Primer plano:1

Plano americano:7

Plano general:10

"¡La trampa del deseo!"

12 de octubre de 1992

Fotos:91

T. de anclaje:60

Planos:

Plano detalle:2

Plano medio:44

Plano total:19

No. de págs.:42

Globos:65

T. de relevo:8

Primer plano:2

Plano americano:15

Plano general:5

"Me dejaste por un 'rapero'"

2 de noviembre de 1992

Fotos:89

T. de anclaje:67

Planos:

Plano detalle:0

Plano medio:49

Plano total:17

No. de págs.:42

Globos:59

T. de relevo:5

Primer plano:6

Plano americano:11

Plano general:7

"¡Te regalo una noche"

14 de diciembre de 1992

Fotos:90

T. de anclaje:58

Planos:

Plano detalle:1

Plano medio:43

Plano total:30

No. de págs.:42

Globos:72

T. de relevo:4

Primer plano:2

Plano americano:9

Plano general:6

Como observación general al conjunto de microunidades contenidas en las fotos, podemos decir que *Novelas de Amor* se distingue por:

1. Planos:

- a) La relativa ausencia del plano detalle, pues en toda la serie se encontraron como máximo 5 planos, equivalente al 1.1.% promedio
- b) Relativa ausencia del primer plano, pues al igual que el plano detalle, sólo dos números presentaron un máximo de 6 planos, que es igual a 3.1%
- c) Mayor uso del plano medio en comparación con los otros, pues van de 49 a 80 plano-fotos, según el ejemplar, cifras promediadas y equivalentes a 58.7%
- d) El uso del plano americano varía de 29 a 7 planos, según el ejemplar. Esto es igual a 15.6%

e) Variación en el uso del plano total, comparable con las frecuencias del plano americano. Las del plano total resultan extremosas, pues van de 0 a 30 planos en dos ejemplares de toda la serie. En otros términos esto es igual al 15%.

f) Relativa ausencia del plano general, en un ejemplar encontramos 10 y en otro un solo plano, cifra equivalente a 6.4%.

2. Globos

a) Por su forma. Sólo se encontró presente el globo simple con delta recto, aunque en algunos casos el pensamiento se representó con el delta de burbujas, pero en general se caracterizó por la ausencia de variación morfológica de este motivo.

b) En lo que se refiere a las metáforas visualizadas, la serie se distingue tan sólo por aquellas que aluden al pensamiento, representadas por el globo con delta de burbujas o por ondas (como las "que se dibujan en el agua") o círculos crecientes que se extienden por toda la foto.

Y aquellas que se refieren al sonido musical, el cual se representa con los dibujos de las notas musicales.

c) Las onomatopeyas sólo se ilustraron en los contados casos (3) en que hubo forcejeo o lucha.

3. La clasificación del rostro correspondiente al código gestual, según Gubern, puede concentrarse dentro de la serie de *Novelas de Amor* en las siguientes categorías:

- Cejas fruncidas= enfado
- Cejas con la parte exterior caída= pesadumbre
- Ojos muy abiertos= sorpresa
- Ojos desorbitados= terror, cólera
- Comisura de los labios hacia abajo= pesadumbre

De la serie de 12 ejemplares, la expresión más común fue la de pesadumbre y tristeza, pues los personajes muestran preocupación y angustia.

4. En lo que concierne al código cinético, sólo hubo un motivo: el impacto, representado por la estrella irregular, la cual sólo tuvo lugar en momentos de pelea, al lado de las onomatopeyas del mismo tipo.

5. Por su contenido, los cartuchos, clasificados como textos de anclaje y de relevo, indican que se trata de historias comentadas, es decir, historias donde la participación del narrador es igual a la de los personajes. Las cifras nos muestran que en tanto los personajes dialogan, el narrador comenta la plática o la forma de pensar de éstos. Los textos de relevo vienen a ser insignificantes en tanto que los de anclaje establecen el enlace entre los plano-fotos.

2. ANALISIS ICONOGRAFICO

El análisis iconográfico nos permite generalizar a través de los motivos cómo ha sido representada una historia o tema.

Otros elementos como los títulos de los ejemplares, nos ayudarán a deducir que el amor es el tema central para esta serie (*Novelas de Amor*).

Este "amor" puede referirse (como en los capítulos anteriores), a relaciones amorosas entre hombre-mujer, entre la familia o entre amigos.

Las relaciones entre los personajes son las que nos ayudarán a definir cuál es la secuencia tipo, cuáles las secundarias, (que corresponderían a las variantes de las secuencias tipo).

Los porcentajes siguientes demuestran qué tipo de secuencias se desarrollan en la serie *Novelas de Amor*:

- | | |
|--|-------|
| 1. Relaciones amorosas hombre-mujer: | 70.5% |
| 2. Relaciones de hostilidad entre mujeres: | 29.5% |

El amor es el tema central de la secuencia tipo, las posibles relaciones de hostilidad entre hombre-mujer o de amor madre-hija, etc. forman parte de las secuencias secundarias o bifurcaciones (ver análisis narrativo).

En esta etapa de análisis de los motivos y las historias, los datos que proporciona el análisis de los estereotipos permite adivinar las acciones que de cada personaje se pueden esperar.

Pero este análisis iconográfico requiere observar los personajes para

demostrar a través de qué motivos visuales es como identificamos dichos estereotipos.

De la serie *Novelas de Amor*, anotamos los elementos visuales con sus respectivos estereotipos:

a) Estereotipos familiares:

Elementos de reconocimiento

--Esposa (su edad fluctúa entre los 20 y 25 años), cabello peinado, maquillaje tenue. Viste blusas, faldas y/o vestidos, zapatos de piso. Sus facciones son regulares, tez morena, complexión delgada y estatura media (1.60-1.65m).

Estereotipo

La esposa es una mujer que ama realmente a su marido, pero por causas del destino no llega a ser feliz completamente. Es una mujer frustrada, llora constantemente.

--Esposo (su edad fluctúa entre los 25 y 30 años), cabello corto peinado. Viste camisas (entreabiertas), suéteres cerrados, pantalones de mezclilla o de vestir, los trajes los usa para trabajar. Sus facciones son regulares, tez morena, complexión delgada y estatura media (1.65-1.70m).

Se le presenta de dos maneras:

1. Como un hombre que ama a su esposa, pero siempre duda de ella, es muy celoso.
2. Como un hombre que no ama a su esposa y busca otras mujeres.

--Amante

Hombre (tienen entre 27 y 30 años), cabello corto y peinado. Viste camisas (entreabiertas), pantalones de mezclilla y ocasionalmente traje. Sus facciones son regulares, tez blanca, complexión ancha (pero no gordo) y estatura media (1.65-1.70).

Es un hombre que se "deja querer" por la mujer a quien ama.

Mujer (tiene entre 25 y 30 años), cabello peinado, maquillaje llamativo. Sus facciones son regulares, tez morena, complexión delgada y estatura media. Viste blusas y minifaldas o vestidos ajustados.

Es una mujer que busca al hombre "ideal", que busca el amor de un hombre aunque la mayoría de ellos sean casados.

--Madre (su edad fluctúa entre los 40 y 45 años), cabello corto y peinado, maquillaje tenue, complexión gruesa y estatura baja ("gordita y chaparrita"). Usa vestidos largos.

La madre es una mujer comprensiva y preocupadiza, sufre con sus hijos y trata de aconsejarlos.

--Padre (su edad fluctúa entre los 45 y 50 años), cabello peinado, corto y un poco cano, complexión gruesa ("gordito"), estatura baja (1.60-1.65m). Viste camisa o pantalón informales o traje con corbata.

Es un hombre comprensivo, siempre defiende y apoya a sus hijos.

--Hijos

Hija (su edad fluctúa entre los 20 y 25 años), viste blusa y vestidos sin escote y faldas que llegan a la altura de la rodilla, zapato de piso. Siempre está peinada y su maquillaje es tenue.

Se le presenta de dos formas:

1. Como una mujer fiel, enamoradiza y generalmente responsable. Pocas veces es comprendida en el amor.
2. Como una joven (menos de 22 años) irresponsable que actúa "sin pensar".

Hijo (su edad fluctúa entre los 20 y 25 años), cabello corto y peinado. Viste pantalón de mezclilla, camisas y suéteres y zapatos tenis.

Se le presenta de dos formas:

1. Como un joven responsable y enamorado a quien le suceden desgracias.
2. Como un joven irresponsable que actúa "sin pensar".

--Hermanos

Hermana (tiene entre 20 y 24 años de edad), cabello peinado, maquillaje tenue. Viste faldas, blusas y vestidos sin escotes.

Se le presenta como una mujer comprensiva que siempre trata de ayudar a sus hermanos.

Hermano (tiene entre 25 y 30 años de edad), cabello corto, viste pantalón de mezclilla y camisa informal.

Se le presenta como un adulto responsable y "centrado", quien sustituye al padre.

b) Estereotipos profesionales:

--Estudiante

Mujer, joven de 20 años de edad aproximadamente, cabello peinado, maquillaje tenue, viste blusas, faldas y vestidos sin escote. Trae libros bajo el brazo.

Se le presenta como una chica irresponsable y que no estudia.

Hombre, joven de 20 años de edad, cabello corto, viste pantalones de mezclilla y camisas informales. No porta libros.

Se le presenta como un chico irresponsable y que no estudia.

--Secretaria (su edad fluctúa entre los 20 y 25 años), cabello peinado, maquillaje tenue o llamativo, viste faldas, blusas y vestidos sin escote o en otro caso vestidos entallados y cortos.

Se le presenta de dos formas:

1. Como una mujer enamoradiza pero que ha fracasado en el amor.
2. Como una mujer que coquetea con los hombres, por ejemplo su jefe, viene a ser la amante.

--Jefe

Se le presenta de dos formas:

1. Hombre joven (30 años), cabello corto, viste traje y corbata.

Es un hombre serio pero que corresponde a la insinuaciones de otra mujer que no es su esposa: su amante.

2. Hombre mayor (50 años), cabello cano, viste traje y corbata.

Es un hombre protector con sus hijos, pero "tirano" con sus empleados.

--Cantante, mujer de aproximadamente 28 años, cabello peinado y maquillaje llamativo, viste blusas, faldas y vestidos escotados, trajes de noche para su trabajo.

Se le presenta como a una mujer frustrada en el amor, no la "toman en serio".

--Ganadero, joven (de 24 años aproximadamente) cabello corto y tez blanca.

Viste camisas y pantalones informales y chamarra.

Se le presenta como un joven soñador y enamorado.

--Amiga (su edad fluctúa entre los 20 y 30 años), cabello corto, viste "conservadoramente", sin blusas ni vestidos escotados. Sus facciones son regulares y su tez morena, es de estatura media.

Se le presenta como una mujer observadora, cautelosa, siempre pendiente de su amiga para aconsejarla.

--Profesionista

Hombre (de 25 a 30 años de edad), cabello corto, viste traje y corbata.

Se le presenta como un hombre trabajador, triunfador pero desafortunado en el amor.

Mujer (de 25 a 30 años de edad), cabello peinado y maquillaje tenue, viste faldas, blusas y vestidos formales o trajes sastre.

Se le presenta como una mujer responsable y trabajadora pero desafortunada en el amor.

c) Estereotipos sociales:

--Clase media, los elementos de reconocimiento son los correspondientes a los estereotipos profesionales.

Es un sector con aspiraciones casi siempre frustradas al tratar de mejorar su posición.

d) Estereotipos culturales:

La familia nunca aparece completa. Se le presenta de dos formas:

1. Sólo está presente uno de los dos padres de familia, padre o madre. En cualquier caso se encargan de orientar a sus hijos.
2. No aparece ninguno de los dos en la historia.

--La mujer, se le presenta como una persona trabajadora, responsable pero frustrada en el amor ya sea como esposa o como amante.

--Juventud, se le presenta como un sector irresponsable, "inmaduro", que no mide las consecuencias. Sólo le importa divertirse.

En este nivel los estereotipos conservan las características propias de cada grupo representativo como la esposa, por ejemplo.

En lo que respecta a la mujer, como ya mencionamos arriba, es una persona que no aspira a superarse laboralmente pues su situación es estable. Es esta serie, se le presenta como una mujer que sufre porque su vida sentimental no es satisfactoria.

3. ANALISIS NARRATIVO

Como se ha mencionado a lo largo de los capítulos anteriores, los motivos visuales correspondientes a la etapa preiconográfica indican una estandarización morfológica. De igual manera, los elementos de reconocimiento de los estereotipos sólo representan un número reducido de caracteres.

El análisis narrativo interrelaciona tanto al discurso fotográfico como al literario, haciendo uso de los niveles distribucional e integrativo.

La siguiente transcripción de textos y foto-planos concierne al nivel distribucional, mientras que la parte integrativa reúne las unidades distribucionales con las funciones de los personajes dentro del relato.

El número elegido para realizar en análisis narrativo es "Feliz divorcio", del 31 de agosto de 1992:

1. Plano autónomo, presentación.

Primera secuencia.

2. Escena (16 planos), Malena (mujer de 27 años aproximadamente) observa comprar un jarrón a Lourdes (mujer de 25 años aproximadamente) en una tienda de antigüedades.

Malena escucha la plática de Lourdes con el dependiente de la tienda, intuye que se trata de la secretaria y amante de Alberto Bermúdez, esposo de su mejor amiga (Mariel).

Lourdes se marcha.

Malena se acerca al dependiente, observa el jarrón y le dice que quiere uno igual, pero él le contesta que ya no hay.

Malena pide la dirección del comprador (Alberto) para asegurarse del hecho, pero el dependiente le contesta : "¡Uy, no señorita...!, ni hablar...es gente rica...imagínese, lo vino a comprar la amante...como regalo para la esposa del hombre que la envía...".

Malena sale de la tienda enojada.

Segunda secuencia.

3. Plano autónomo, panorámica de edificio y calle.

4. Escena (21 planos), Mariel (mujer de 26 años aproximadamente) llega a la oficina de su esposo, Lourdes la recibe: "¡Señora guapa! ¿Cómo esta?".

Mariel conversa con Lourdes sobre el viaje que su esposo hará a París, enseguida entra a la oficina de su esposo y lo besa ("Adoraba a su marido").

Alberto (edad aproximada de 32 años) se sorprende de la visita de su esposa, ella le dice que su amiga Malena la invitó a comer y que sólo pasaba a avisarle que llegaría más tarde que de costumbre.

Alberto la abraza y le pregunta si todo estará listo para celebrar su próximo aniversario de bodas y le dice: "¡Quiero que todo el mundo se entere de lo mucho que te quiero !"

Se abrazan y se besan.

Mientras se besaban, Lourdes entra sin tocar la puerta. Se enfurece al ver la escena. Los interrumpe, Mariel se despide de Alberto y de su secretaria, ésta le responde: "¡Seré la primera en brindar por sus cinco años de matrimonio ejemplar!"

Al salir Mariel, Lourdes se acerca a Alberto, le reclama y le da una bofetada.

Tercera secuencia

5. Plano autónomo, panorámica de casa.

6. Escena (14 planos), en la casa de Malena, ella y Mariel platicaban en la sala.

Malena le dice "sin rodeos": "¡Tu marido te engaña! ¡Tiene una amante desde hace tiempo, que tú conoces...!"

Mariel se sorprende y con tristeza pregunta: "¿Lourdes, es ella?". Malena asiente y Mariel piensa que así son las corazonadas.

Malena le comenta que está a tiempo para poner las cosas en su lugar, pero Mariel orgullosamente confiesa que no lo perdonará, que no perderá su dignidad, que destruirá a Alberto comprobando todo.

Cuarta secuencia

7. Plano autónomo, panorámica de coches en la calle.

8. Plano autónomo, Mariel observa desde su coche a Alberto y su amante entrar a un departamento.

9. Escena (2 planos), Mariel en la oficina habla con los accionistas de su empresa, les hace firmar papeles.

Quinta secuencia

10. Escena (7 planos), un señor de aproximadamente 50 años, espera en la mesa de un café.

Mariel entra y se sienta junto a él, le pregunta si logró sacar las fotografías de Alberto y Lourdes.

El fotógrafo le enseña una foto. Mariel sin mirarla, saca dinero de su bolsa. El hombre cuenta el dinero mientras Mariel piensa: "Esto no es evidencia suficiente".

Sexta secuencia

11. Plano autónomo de avenida.

12. Escena (14 planos), Mariel llega al departamento de Alberto y Lourdes. Entrevista a la sirvienta y le propone un negocio de tres millones de pesos, ésta acepta gustosa.

13. Plano autónomo de avenida.

14. Escena (7 planos), Mariel en una oficina habla con un hombre (de aproximadamente 50 años). Ella le dice: "Vine a pedirle que tramite el divorcio licenciado...".

El le pide calma, pero ella le replica que ya todo ha pasado.

El le dice nuevamente: "¡No la entiendo, hasta donde sé, usted y su marido han formado un matrimonio ejemplar!"

Ella con rostro de tristeza le contesta: "Eso es lo terrible de los matrimonios ejemplares", y añade que tiene todas las pruebas para comprobarlo.

Séptima secuencia

15 Plano autónomo, calle de noche.

16. Escena (4 planos), Mariel y Alberto hacen el amor, pero al mismo tiempo ella piensa: "Esta noche yo te voy a utilizar ¡porque mañana te sacrifico! ¡tal como hacen ustedes los hombres! ¡Mienten!, ¡se burlan, engañan!"

Octava secuencia

17. Plano autónomo, calle de noche

18. Escena (7 planos), Mariel en su recámara habla por teléfono con la madre de Lourdes, cuelga.

En la sala, Alberto y Mariel se presentan con los invitados quienes tienen copas de vino en la mano para brindar por el aniversario de bodas.

Alberto abraza a Mariel mientras ésta mira a Lourdes.

Mariel se separa de Alberto y frente a todos los rostros sorprendidos dice: "¡No es mi quinto aniversario lo que voy a celebrar, sino mi divorcio! ¡Mi marido es amante de Lourdes y se va con ella a París!"

Todos se levantan de sus asientos, Mariel continúa hablando acerca del divorcio, Lourdes y Alberto agachan la cabeza.

Mariel termina la historia diciendo: "¡Creyeron que se iban a burlar de mí...pero fue al contrario, fui yo quien salió ganando!"

Las unidades establecidas en el nivel distribucional nos indican el tema de cada fragmento, según las acciones de los personajes:

1. Engaño:1, 2, 3, 4

2. La desilusión de Mariel:5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14,

3. La opción de Mariel:9, 15, 16, 17, 18

Este número de la serie *Novelas de Amor* nos muestra que Mariel es una mujer engañada por su esposo y su secretaria, ésta es la premisa que proporcionará una más larga secuencia llamada: la desilusión de Mariel.

Bajo las características de los personajes estereotipados, podemos adivinar cómo actuarán los personajes. El personaje afectado, Mariel, es el único en posibilidades de actuar debido a las circunstancias de engaño bajo las cuales ha vivido. Además, moralmente, ella es la única que tiene derecho a reclamar, pues los otros personajes son quienes han transgredido las "reglas sociales".

De los personajes:

Como hemos podido notar en los elementos de reconocimiento de los estereotipos, las características físicas no resultan tan significativas como sus acciones inmersas en la moral.

Físicamente no presentan atributos de fealdad o de belleza, se trata de personas que reflejan las características o tipo promedio, es decir, representan un personaje lo más parecido a la realidad, lo más representativo de la madre, de la amante o de la esposa.

Los actores han sido seleccionados para representar ese tipo de personas "comunes y corrientes" (de clase media) que transita a diario por la ciudad.

A continuación se presenta el esquema correspondiente a los tipos contenidos en un ejemplar de la serie *Novelas de amor*:

Mariel, se le presenta bajo las características de los estereotipos de esposa y profesionista.

Alberto, se le presenta bajo las características de los estereotipos del esposo y del jefe.

Lourdes, se le presenta bajo las características de los estereotipo de secretaria y amante.

Malena, se le presenta bajo las características del estereotipo de la amiga.

Del ambiente:

El ambiente se apegó a las dos opciones que se han venido mencionando:

1. Espacios cerrados: café, tienda, recámara y sala.
2. Espacios abiertos: calle.

Descripción del género:

La serie *Novelas de Amor* pertenece al género rosa porque alude al amor (desde el título mismo). Sus relatos nos prometen amor ideal, frustrado o prohibido, teniendo como protagonista principal a la mujer.

En el caso específico de "Feliz divorcio", el título indica una situación de conflicto y de provecho para el personaje directamente afectado.

Es una historia que inicia en un conflicto de engaño y que se resuelve con un final feliz, con el restablecimiento del equilibrio a través de la venganza y con la venia de la sociedad.

Así pues, Mariel, dentro de sus posibles narrativos puede decidirse por cualquiera de las dos siguientes opciones:

1. Divorciarse
2. Subyugarse a una relación

La primera opción es la que ha sido desarrollada por el argumentista, tal vez como ejemplo de purga para los esposos infieles y como opción para las mujeres engañadas, pues se trata de una relación prohibida que ha de ser castigada en pro de un género (rosa) que así lo exige.

CONCLUSIONES

En la presente investigación se han analizado aquellos elementos del mensaje narrativo e iconográfico que nos invitan o estimulan a leer una fotonovela.

Después de 7 capítulos se concluye que la fotonovela rosa ha sido un medio poco estudiado, como lo demuestra la falta de material escrito sobre ella, pues podemos considerar como fuentes tan sólo tres trabajos (realizados todos a fines de la década de 1970).

No obstante, esto no resultó ser un factor decisivo durante la realización de este análisis dado que el mismo se concentró en el estudio de los mensajes fotográfico y narrativo como sistemas significativos.

El caso particular de la fotonovela rosa en la ciudad de México confirma que es un medio híbrido, el cual se ha ido desarrollando con sus propias características a partir de la historieta a diferencia de la fotonovela italiana, la cual tiene raíces principalmente en el cine.

Sin embargo, lo más importante es que la temática sentimental o melodramática ha sido y al parecer será la base y la constante de los relatos rosas. La tradición de la novela rosa bien puede ayudarnos a deducir la trama de las historias y casi siempre el final. Todo esto siempre impregnado con ese matiz realista y trágico de la vida real que funciona como pivote para dispararnos hacia la identificación (o la proyección). Con dichos mecanismos soñamos, sufrimos, odiamos y amamos a través de los personajes en la realidad mental sin sentir el dolor físico que ello causa, aunque en lo inconsciente esto sea más doloroso porque nos enfrenta al sentido de la realidad. La satisfacción producida demuestra hasta qué grado una situación

de sufrimiento nos gusta o disgusta cuando leemos una fotonovela cuya historia termina con un final ya sea feliz o trágico-punitivo.

Por supuesto, esto también podemos experimentarlo al leer una novela, ver la televisión y al escuchar la radio, muchos de sus mensajes casi siempre contienen un melodrama; no obstante, es evidente que cada uno de estos medios tiene sus propias formas y técnicas para ello, de esto se desprende que cada uno se haya instituido como un medio autónomo.

La fotonovela rosa en nuestro país, de orígenes pictográficos, se ha independizado (aunque no mejorado) de éstos para constituirse en un medio "auténtico" y por supuesto 100% mexicano (ya que retrata las relaciones a diferentes niveles de la sociedad mexicana).

Del cómic, de la historieta, retomó su lenguaje y aquellos códigos indispensables para hacerla inteligible: los códigos cinético, gestual e incluso moral, haciéndolos suyos pero sin llevarlos a su máximo desarrollo, para así expresar a través de ellos ese sentimentalismo propio de la *prensa del corazón*.

Dichos motivos o elementos estructurales fueron cuantificados para demostrar la pobreza del lenguaje usado en la fotonovela rosa (lenguaje que si fuera bien utilizado podría dar calidad a esta publicación); así por ejemplo, hubo en muchos números de las series una ausencia casi total de primeros planos y planos detalle, mientras que los planos medio y americano conformaban el total de la historia contada a través de las fotografías. He aquí el por qué de la aseveración en la falta de imaginación, inventiva y mala calidad legadas a la fotonovela (aparte de la mala impresión).

Lo mismo sucedió con el lenguaje iconográfico: la variedad morfológica de

los globos se limitó a su forma más simple (delta recto). En general, no se da un juego armonioso entre la trama de la historia como relato escrito y el relato fotográfico (con sus elementos icónicos ahí contenidos). La fotografía se encuentra subyugada al texto, por lo que tan sólo viene a ser una serie de fotos ilustrativas que bien trabajadas podrían conformar una historia complementaria y en el mejor de los casos una historia autónoma. Así es la fotonovela, un relato ilustrado.

En lo que respecta al código gestual exagerado, propio de la fotonovela, se limitó sólo a eso: expresiones marcadas de sufrimiento, malicia, enojo, alegría y tranquilidad; nuevamente se utilizan las más comunes expresiones para evitar en lo posible malas interpretaciones.

Esta homogeneidad gestual, no obstante, difícilmente podría alcanzar una mayor exageración, de lo contrario caería en la expresión caricaturesca e inverosímil del cómic, además no se puede llevar a cabo no sólo por el material de soporte (foto) sino porque la historia misma no lo requiere.

En este sentido, la fotonovela rosa se circunscribe a la industria cultural de la manera más comercial y productiva posible, características obvias, sin considerar la mínima calidad que el público lector merece. Pues si bien se trata de un producto consumible, por lo menos debería mantener un control de calidad. Hoy día se puede afirmar que ese ha sido un factor decisivo (el precio) de la desaparición de casi todas las fotonovelas y de su virtual y necesaria transformación.

De estas cuatro series, en particular, se puede decir que tenían tanto éxito como lo puede tener cualquier melodrama porque manejaban bien el juego de las emociones y los sentimientos básicos del género humano y en especial de

la sensibilidad femenina, puesto que se trata de publicaciones dirigidas a las mujeres.

La fotonovela rosa no tiene por objetivo criticar lo establecido; trata de mostrarnos una realidad parecida a la nuestra para que así podamos identificarnos o proyectarnos, para sentirnos reflejados en la historia y en el "mejor" de los casos actuar según lo sugerido; se constituyó pues, como un aliciente para desahogarnos, lo cual indica en cierta manera el grado de autorrepresión que la mujer (particularmente mexicana) tiene al tratar de expresar sus sentimientos. Hace uso de aquellos valores-tabúes que hasta hace poco todavía eran vigentes.

Hoy, la fotonovela rosa se enfrenta a los cambios en la percepción de las cosas no sólo a nivel visual sino también a nivel social, psicosocial.

Cabe destacar que dentro de la temática romántica de las fotonovelas rosas, los cambios de "mentalidad" se han visto reflejados en la actitud de la mujer y en sus intereses, ya no se trata de la mujer que sufre pero no reacciona, sino de una mujer que trata de superarse como ser humano. En realidad la temática refleja necesariamente su sustento: la realidad para dar paso a la ficción.

En el caso de estas series de fotonovelas rosas, las historias de amor todavía son el eje sobre el cual giran todos los percances y desgracias de los actores y actrices, como se advierte en los porcentajes.

Si bien muchas de sus formas de pensar, hablar y sentir están significativamente codificadas como estereotipos y bajo una manipulación (ideológica), lo que aquí se concluye es que son las formas, las más

espontáneas y naturales de pensar, de sentir y de vivir, las que se han manipulado hasta el hastío, y no obstante, el lector, espectador o auditorio, nunca se cansará de ver películas de amor, de escuchar historias de amor ni de leer historias de amor. Evidentemente, porque el amor es algo inherente a la humanidad, una razón para vivir.

La fotonovela rosa en la ciudad de México es un medio importante en la medida que todavía tiene un público lector (aunque en descenso, pero ahí está) que disfruta, que se identifica; y pese a su pobreza en el lenguaje fotográfico, puede resurgir haciendo buen uso del mismo, encauzándolo a propósitos más didácticos (como algunas experiencias en el cómic). Tiene posibilidades de subsistir si propone un discurso fotográfico diferente, de la temática bien podría conservarse lo que gira alrededor del amor que nunca será desdeñado pues ante todo hace sentir a la lectora que es alguien, una mujer más amada y feliz, le ofrece una ficción más plácida en sus historias de amor, por más conocidas que sean. El reto futuro sería entonces crear una fotonovela inmersa en la industria cultural con mayor calidad, pero sobre todo con objetivos de orientación social, es decir, lo más importante es que sus relatos se ajusten a la premisa de interés humano, la cual adquiere sentido cuando concierne a la humanidad, y sobre todo que correspondan a las formas más generales del comportamiento humano, las cuales nunca serán exclusivas de la mujer.

BILIOGRAFIA

Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Ed. Premiá, México, 1990.

Bentley, Eric, *La vida del drama*, Ed. Paidós, México, 1992.

Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, Ed. Porrúa, México, 1992.

Bremont, Claude, "La lógica de los posibles narrativos", en Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Ed. Premiá, México, 1990.

Curiel, Fernando, *Mal de ojo*, UNAM, México, 1989.

Curiel, Fernando, *Fotonovela rosa / Fotonovela roja*, UNAM, México, 1978.

Chatman, Seymour, *Historia y discurso, La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Ed. Taurus, Madrid, 1990.

De Valdés, Rosalba, "La historieta mexicana" en *Artes de México*, México, 1972, No. 158.

Díaza-Plaja, Guillermo, *La literatura universal*, Ed. Danae, Barcelona, 1974.

Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Ed. Lumen, Barcelona, 1990.

Eco, Umberto, "James Bond: una combinatoria narrativa", en Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Ed. Premiá, México, 1990.

Feldman, Simon, *La realización cinematográfica*, Ed. Gedisa, Madrid, 1991.

Fages, J.B., *Diccionario de comunicación*, Editores 904, Buenos Aires, 1977.

Greimas, A. J., "Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico", en Barthes, Roland, *et al.*, *Análisis estructural del relato*, Ed. Premiá, México, 1990.

Gubern, Román, *El lenguaje de los cómics*, Ed. Península, Barcelona, 1975.

Gubern, Román, *La literatura de la imagen*, Biblioteca Salvat de grandes temas, Madrid, 1980.

Gubern, Román, *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Ed. Lumen, Barcelona, 1988.

Guerra Georgina, *El cómic y la historieta en la enseñanza*, Ed. Grijalbo, México, 1982.

Herner, Irene, *Mitos y monitos y fotonovela en México*, UNAM - Ed. Nueva Imagen, México, 1979.

Horr, Maurice, *The World Encyclopedia of Cartoons*, Chelsea House Publishers, Inc., Nueva York, 1980.

Jakobson, Román, *Ensayos de lingüística general*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1981.

Layourne, Kit, *The animation Book*, Crown Publishers, Inc., Nueva York, 1979.

Mitchel, Juliet, *Psicoanálisis y feminismo. Freud, Reich, Laing y las mujeres*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1982.

Moreno, Hortensia, "Los hábitos metafóricos: mitos en los medios de comunicación de masas", tesis de maestría, FCPyS, UNAM, México, 1993.

Morin, Edgar, *Las estrellas del cine*, Ed. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1966.

Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1972.

Ong, Walter, J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

Panofsky, Erwin, *EL significado de las artes visuales*, Ed. Alianza Forma, Madrid, 1980.

Priestley, J. B., *Literatura y hombre occidental*, Ed. Guadarrama, Madrid, 1960.

Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, Ed. Colofón, México, 1989.

Rodríguez, Diéguez, *Las funciones de la imagen en la enseñanza, Semántica y didáctica*, Colección de comunicación visual, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

Rodríguez, Diéguez, *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1991.

Tallaferro, A., *Curso básico de psicoanálisis*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1988.

Valdés, Rosalba de, "Crónica general de la historieta", en *La historieta mexicana, Artes de México*, México, año XIX, número 158, 1972.

INDICE

INTRODUCCION

VII

CAPITULO I. LA FOTONOVELA EN LA CIUDAD DE MEXICO

- | | |
|----------------------------|---|
| 1. ANTECEDENTES | 1 |
| 2. LA FOTONOVELA EN MEXICO | 7 |

CAPITULO II. La fotonovela un género rosa

- | | |
|---|----|
| 1. DEL MELODRAMA | 13 |
| 2. FOTONOVELA, GENERO ROSA O ANTOLOGIA DE LA TRAGEDIA | 23 |

CAPITULO III. MARCO TEORICO--METODOLOGICO

- | | |
|--|----|
| 1. INTRODUCCION | 29 |
| 2. ANALISIS PREICONOGRAFICO | 32 |
| 3. ANALISIS ICONOGRAFICO | 43 |
| 4. ANALISIS ICONOLOGICO | 46 |
| 5. ANALISIS NARRATIVO | 48 |
| Vladimir Propp | 48 |
| Barthes y al análisis del relato | 52 |
| Greimas y el análisis actancial | 56 |
| Bremond y la lógica de los posibles narrativos | 59 |
| Umberto Eco y la narrativa combinatoria | 62 |

CAPITULO IV. CAPRICHIO "Tuya"

| | |
|------------------------------------|-----------|
| 1. ANALISIS PREICONOGRAFICO | 65 |
| 2. ANALISIS ICONOGRAFICO | 76 |
| 3. ANALISIS NARRATIVO | 83 |
| De los personajes | 89 |
| Del ambiente | 90 |
| Descripción del género | 90 |

CAPITULO V. FIESTA "Enfermo de pasión"

| | |
|------------------------------------|------------|
| 1. ANALISIS PREICONOGRAFICO | 92 |
| 2. ANALISIS ICONOGRAFICO | 103 |
| 3. ANALISIS NARRATIVO | 109 |
| De los personajes | 115 |
| Del ambiente | 116 |
| Descripción del género | 116 |

CAPITULO VI. MUSICAL ESPECTACULAR "¡No mi amor!"

| | |
|------------------------------------|------------|
| 1. ANALISIS PREICONOGRAFICO | 118 |
| 2. ANALISIS ICONOGRAFICO | 129 |
| 3. ANALISIS NARRATIVO | 135 |
| De los personajes | 140 |
| Del ambiente | 141 |
| Descripción del género | 142 |

| | |
|---|------------|
| CAPITULO VII. NOVELAS DE AMOR "Después del divorcio" | |
| 1. ANALISIS PREICONOGRAFICO | 144 |
| 2. ANALISIS ICONOGRAFICO | 155 |
| 3. ANALISIS NARRATIVO | 162 |
| De los personajes | 167 |
| Del ambiente | 168 |
| Descripción del género | 169 |
| CONCLUSIONES | 170 |
| BIBLIOGRAFIA | 175 |