

FOTONOVELAS PARA LATINOS

La primera fotonovela apareció en Italia, en 1947; después, en Francia, en 1949, y después, o quizá al mismo tiempo, en España, Bélgica, Suiza —en parte— y América del Sur. Una primera observación: aunque yo no sé muy bien qué puede significar la expresión «país latino», no hay duda de que la fotonovela sólo se ha extendido, proliferando y triunfando, en los países «latinos». ¿Se encuentra en esta extensión geográfica un significado, digamos, verdaderamente explicativo? ¿Qué ocurre con los anglosajones? ¿O con los rubios del Norte?

Si al mensaje, también por llamarlo así, de la fotonovela nos atenemos, no hay duda de que solamente un público un tanto semidesarrollado puede consumir esta paraliteratura; lo cual no quiere decir que los sajones y los rubios de nuestro cuento sean superiores, es decir, más desarrollados intelectualmente, puesto que consumen otras mercancías tan paraliterarias como la fotonovela, pero desde luego no consumen «imágenes inmóviles».

Hay pueblos de Francia y de España, y supongo que de Italia, a los que llegan muy pocos periódicos, uno o dos, y ningún libro, pero que consumen su fotonovela semanal como unos santos (y donde digo su podía muy bien decir sus novelas fotografiadas semanales).

No conozco todas las colecciones de fotonovelas españolas editadas, sobre todo en Barcelona, por Bruguera, y en Madrid, por Rollán, S. A.; supongo que la fotonovela debe haber comenzado en Barcelona, pero no sé hasta dónde se ha extendido editorialmente. Las colecciones de «sugestivos» títulos son, para empezar, tan parecidas entre sí, que sólo por el título se diferencian: *Caricia, Sayonara, Fanny, Gran Hotel, Nuria, Coral* y la más famosa, sin duda, *Corín Tellado*. Algunas de estas colecciones llevan subtítulo, como la *Coral*, que se adorna con un «Historias de la vida real».

El consumo y la circulación de fotonovelas en España es tan enorme, que acompaña incluso a los sufridos emigrantes españoles en sus más o menos forzados desplazamientos: en París circulan las fotonovelas españolas por todas las *chambres de bonne*, y son consumidas con renovado entusiasmo por todas las chachas, llamadas también «proletariado de mandil blanco» (lo cual, sea dicho entre paréntesis, es una exageración, pues lo del proletariado es discutible, y en cuanto a lo de mandil blanco, más vale no hablar).

¿Qué es una fotonovela? En principio, pero solamente en principio, nos encontramos ante un relato, quizá novelesco, contado por imágenes, con su

interesante acompañamiento de frases estereotipadas. La imagen es todo, la frase que la acompaña sólo cumple una función explicativa, ampliativa en suma, pero importante también, pues a veces las imágenes son tan inexpressivas, que la frase debe explicarlas, situarlas.

La fotonovela, como la novela, como el cuento, pertenece por derecho propio al dominio de la narrativa, bien estudiada últimamente por la lingüística; como género o subespecie de la narrativa, la fotonovela nos cuenta una historia; su especificidad consiste en que la historia contada lo es por medio de una lengua «imaginada», en el sentido de «fotografiada»: son las imágenes, las fotos, las encargadas de vehicular el mensaje, la comunicación.

Si esto es así, no hay razón para que la fotonovela pertenezca al campo de la paraliteratura o de la literatura insauténtica; por medio de imágenes se puede transmitir un mensaje de alto valor artístico, incluso ético, incluso estético. El dibujante, cineasta y humorista francés Gebé, por ejemplo, publica en la revista *Hara-Kiri* «photomans», que, siendo fotonovelas, no tienen nada que ver con las fotonovelas que nos ocupan. Gebé logra por medio de una serie de fotos un relato auténtico, típicamente literario. Y lo mismo que Gebé, supongo que deben existir otros artistas.

La fotonovela, pues, no tiene por qué ser una paraliteratura; pero la realidad nos muestra que la casi totalidad de fotonovelas publicadas en los países «latinos» no pertenecen a la literatura propiamente dicha, sino a esa sospechosa zona donde toda inautenticidad tiene su asiento.

No es, pues, el lenguaje empleado —la imaginaria fotográfica— lo que insautentifica la fotonovela, sino el contenido mismo de este lenguaje, el mensaje comunicado.

AUSENCIAS

Para intentar llegar a una comprensión de las fotonovelas que nos asedian, podemos empezar por un ensayo de ausencias y no por un catálogo de presencias. ¿Qué es lo que falta en la fotonovela? Y qué es lo que falta en relación con el universo que la fotonovela, en principio, intenta recrear.

Toda fotonovela (toda foto) se nos presenta como «realista»: se trata de reflejar, de retratar con «exactitud fotográfica» el mundo que nos rodea. Por medio de la prosa se puede llegar a una descripción aproximada de un paisaje, por ejemplo; la pintura nos

daría una interpretación de este paisaje, pero la fotografía nos va a dar el paisaje mismo.

Nada más falso que admitir esta «veracidad» de la fotografía; una foto es, ante todo, una selección, un escoger y un eliminar. En el caso de las fotonovelas, la selección es bastante fácil de describir.

En cuanto al paisaje (decorado, mundo, etcétera), toda fotonovela evita cuidadosamente lo desagradable, lo sucio, lo sórdido; lo pobre, en una palabra. Generalmente, la fotonovela ocurre en un interior (en un piso o en una casa con jardín); este interior está primorosamente ordenado, no con mucha riqueza (faltan interiores suntuosos, de gran lujo, pero esta falta quizá se deba a la economía de medios puestos en acción por el editor o director de la obra: una fotonovela se suele hacer con muy poco dinero, a no ser que los actores cobren buenos sueldos, lo que es dudoso, ya que nos encontramos ante actores sin popularidad, es decir, sin cotizaciones en la bolsa del arte).

De la misma manera que faltan los paisajes «miserables», faltan también los paisajes suntuosos, lo que nos lleva a situar el interior de la fotonovela en un pisito medio, bien arreglado, limpio, ordenado, etcétera, pero siempre en diminutivo. Esta falta de desorden (nunca hay ropa por encima de los muebles, ni migas en el suelo, ni un plato sucio, ni un papel arrugado, etcétera) es necesaria para el orden de la narración, como veremos más adelante.

Sobre los exteriores (en el sentido cinematográfico del término) hay poco que decir: faltan, como apunté, los paisajes pobres o sórdidos, y de nuevos nos encontramos con un paisaje ordenado: los protagonistas, sentados en la terraza de un café, dialogan de sus cosas, pero no hay colillas en el suelo, todo está limpio, y si aparece un camarero, que pocas veces ocurre, parece un cromo.

La fotonovela es narración centrada sobre personajes y no sobre paisajes o sobre universos; esto explicaría en un primer momento la vacuidad, la falta de significación de los paisajes o universos, pero si nos detenemos a observar un momento el atuendo de los personajes, veremos que las carencias no se limitan a ejercer su negativo dominio en el universo de la fotonovela, sino que invaden también la esfera, en principio, personal de los personajes, protagonistas o no.

Ante todo, los personajes femeninos suelen «ir a la moda», pero sin ninguna estridencias; minifaldas, sí, desde luego, pero minifaldas fotografiadas de tal

manera que no hay forma de contemplar más de medio muslo. Abundan los pantalones y las blusas más o menos estampadas, más bien más. De los escotes no hay por qué añadir que son como las minifaldas: sugeridores quizá, pero muy poco generosos.

Conviene hacer inmediatamente un inciso en esta materia: estoy describiendo muy superficialmente fotonovelas españolas; en las italianas o francesas, las normas morales, por llamarlas de alguna manera, suelen ser más amplias, pero, y esto es lo significativo, tampoco en una fotonovela francesa se cruzan ciertas fronteras (fronteras que, en este caso, ninguna censura prohibiría), con lo que se puede concluir que la fotonovela no fotografía exactamente, sino que selecciona siempre en cierto sentido restrictivo.

El atuendo de los varones, pantalones y camisas abiertas, por lo general no es muy variado. Los trajes de baño varoniles abundan más que los trajes de baño femeninos, pero esto se explica muy fácilmente: el lectorado de las fotonovelas suele ser femenino. Evelyne Sullerot, que ha trabajado en esta materia sobre fotonovelas francesas, sostiene que de los personajes, el 61 por 100 son hombres y el 31 por 100 son mujeres.

Pero volvamos a las ausencias: ¿qué es lo que falta en el mundo de los personajes de la fotonovela? Faltan, sobre todo, personajes de edad, viejos. La fotonovela es del dominio de la juventud: la mayor parte de sus pro-



tagonistas no exceden de los cuarenta años. Aparecen, sí, de vez en cuando, personajes de edad, muy pocos, y en este caso, estos personajes carecen de arrugas, carecen de edad exactamente; la imagen de la vejez es evitada cuidadosamente. Una mujer de edad es una mujer un poco gorda y vestida de negro, con muy discretas alhajas y con el pelo peinado hacia arriba. Un hombre de edad puede llevar barba (¿qué mejor manera de disimular las arrugas?). De un modo general, la edad más que madura es evitada, y cuando es representada, nunca fotografiada.

JUAN IGNACIO FERRERAS

está más sugerida —por el atuendo, por ejemplo— que recreada.

Faltan también niños, aunque no de una manera absoluta, claro está, ya que los temas de la maternidad, más o menos problemática, no faltan; pero estos niños, tan buenos actores siempre, sin embargo, no suelen tener ningún papel preponderante.

Cerremos aquí este breve muestrario de carencias y pasemos al catálogo de las presencias, que, como se verá, es muy breve.

LAS PRESENCIAS

Ellos tienen de veinte a treinta años; ellas, un poquito menos. Todos, sin excepción, son guapos, aunque la belleza, en este caso, hay que ponerla en rela-



ción con los actores y actrices más cotizados en el momento de la publicación de la fotonovela. Últimamente abundan las melenas, discretas en ellos, radiantes y en cascada en ellas.

Los tipos, finos, delgados quizá (un hombre gordo o es un traidor o es un hombre de edad; en las mujeres, las gorditas, seamos benévolo, son impareblemente las mujeres de edad).

Todos y todas visten a la moda del día o a la moda de las revistas cinematográficas.

Una regla nunca desmentida: si la mujer es «mala», suele cruzar las piernas y beber licores fuertes; si el hombre es «malo», no para de fumar un momento y también bebe.

Buenos y malos, buenas y malas, todos se suelen besar más o menos efusivamente a lo largo de estas novelas. Pero sobre estos besos fotografiados habría mucho que decir; para empezar (pero aquí recuerdo que trato de fotonovelas españolas y casi casi españolísticas), este besar es de dos clases: la primera clase, que yo llamaría la del beso bien pegadito, está reservada a las mujeres «malas»; la otra clase, la del beso despegadito, también



por llamarlo así, está reservada a los protagonistas de verdad, a los buenos. De todas maneras, el beso pasional, el abrazo amoroso, falta, como falta toda suerte de caricias más o menos eróticas.

Sin salirnos de esta constatación, podemos ya comprobar algo que parece escandaloso: la mayor parte de las fotonovelas, quizá el 90 por 100, tratan de amor; sin embargo, la expresión fotográfica del amor falta por completo.

TIPOS

Toda fotonovela es una selección, y una selección bastante pobre; tanto es así, que la descripción de esta selección (al nivel de los personajes) puede perfectamente construirse a partir de los estereotipos siguientes:

Ella (buena): de veinte a veinticinco años; bien vestida, sea de la clase que sea, pero vestida con sencillez; pocas joyas, poco escote y piernas casi casi invisibles (si aparece en traje de baño, éste es el más correcto del mundo). Ella no suele fumar ni beber, y nunca aparece fotografiada en una actitud violenta. Ella sabe guardar siempre una compostura que tiene mucho de armonioso y bastante de estatua. Ella puede besar, pero sin pasión; puede abrazar, pero sin delectación amorosa. Cuando llora o sufre, que acontece bien a menudo, el primer plano parece obligatorio, pero ella no solloza ni grita.

El (bueno): de veinte a treinta años; esbelto, claro está; vestido sin fantasía alguna. Siempre correcto, como ella. Abundan los primeros planos, vengan o no a cuento. Pocas actitudes violentas, pero de vez en cuando propina algunos puñetazos. Sufre a veces, pero no llora. El, en resumen, se parece mucho a ella.

La otra (mala): puede tener la misma edad que ella o puede tener más, pero nunca menos; la otra es la sola mujer de la fotonovela que ofrece cierta novedad; más fantasía en los trajes y peinados, más desenvoltura en los



gestos, más piernas, claro está, y desde luego, besos de los pegaditos. La otra, a diferencia de ella, es capaz de gritar, es capaz de desempeñar actitudes violentas y de perder la compostura, lo cual, en el lenguaje fotonovelsco, significa que la otra posee menos femineidad que ella.

El otro (malo): las mismas observaciones que para la otra en relación a ella; obligatoriamente de más edad que él, más grueso, vestido de «persona mayor», gafas negras a veces; más actitudes violentas que él; también fuma y bebe más que él.

Con estos cuatro tipos están constituidas la mayor parte de las fotonovelas, aunque aún podríamos describir y catalogar, pero ya sin mucha significación, dos grupos más: el de los amigos de él y ella, y el de los amigos de la otra y del otro. En este caso nos encontraríamos con una serie de desdoblamientos de los cuatro tipos ya señalados y muy poca cosa más.

El tipo de los maduros, ya que viejos exactamente no aparecen en estas obras, no presenta gran novedad: son tipos inmóviles, vestidos de «serio» (trajes completos, vestidos negros, pocos adornos, etcétera).

TEMAS

Ya hemos visto que los paisajes, que el universo o el mundo, está solamente aludido en las fotonovelas; en realidad, nos encontramos ante los cuatro personajes estereotipados que acabo de señalar, y que, mal o bien, protagonizan una interminable, por lo repetida, y misma historia.

Si hay un tema para la fotonovela, este tema es el del amor: amor entre él y ella, pero amor que no logra triunfar porque aparece la otra o el otro; entonces comienza la historia proliamente dicha: él suele caer en las redes de la otra, pero ella sabe esperar, etcétera.

Los temas para resumir son los mismos de la llamada novela rosa, que, como sabemos, hunde sus raíces en los folletines dualistas y en las novelas llamadas «populares» del XIX. La fotonovela, en este aspecto, en el temático, no ofrece ninguna novedad: se ha cambiado el lenguaje —ahora son imágenes—, pero el mensaje es el mismo.

Sin embargo, se puede aventurar que el cambio de la prosa por la fotografía ha significado un empobrecimiento, uno más en este ya largo camino de la paraliteratura. Un Pérez Escribá, por ejemplo, campeón del dualismo moral y rosa en los folletines decimonónicos, se veía obligado a escribir, a respetar, hasta cierto punto, las reglas más o menos literarias de la novela; el director-autor-realizador de la fotonovela imita, hasta cierto punto, el decir-comunicar del lenguaje cinematográfico, pero sin el movimiento; es decir, sin

la posibilidad de expresión auténticamente cinematográfica. Si el cine es movimiento, movimiento relacional, la fotonovela es inmovilismo desrelacionador.

FUNCION

Andrés Amorós («Sociología de una novela rosa») señalaba ya que, en resumidas cuentas, lo que la novela rosa busca y consigue es una identificación entre el lector y la obra. Lo mismo ocurre en el caso de la fotonovela, lo mismo ocurre con toda la paraliteratura.

Paraliteratura es así la inauténtica identificación entre un lector y una obra. Inauténtica, porque lo que se ofrece no es, ni mucho menos, una igualdad, una respuesta, un reflejo, a las necesidades reales o imaginativas del lector, sino algo peor, más peligroso aún.

La fotonovela no es solamente una pura evasión, que tendría mucho de lúdica después de todo, sino el reflejo de una falsa conciencia. La fotonovela dirige sus mortíferos tiros contra el lectorado más indefenso, menos preparado, más inconsciente y, desde luego, con poca o ninguna preparación literaria.

Los problemas reales del lectorado (la búsqueda de trabajo, la falta de integración, la falta de comunicación, etcétera y etcétera, pero un etcétera muy largo) no aparecen jamás en las fotonovelas; lo que aparece es la degradación del problema mismo. Me explicaré con un ejemplo: en la fotonovela titulada «Volver a empezar», de la colección Coral, subtitulada, cuébrón irónicamente, *Historias de la vida real*, se nos cuenta la historia de una chica propietaria de una tienda de modas, y de la cual se enamora su propio dependiente; pero la protagonista le rechaza porque no tiene estudios (sic); el muchacho, desesperado, se va con sus amigos, dos, funda con ellos una pequeña orquesta y se hace famoso. Ella le quiere, sin embargo, y espera su vuelta; aparece la otra, que resultará, claro está, una casquivana. Por fin vuelve el chico, ya no tocará la guitarra por el mundo, porque, ¡oh sorpresa!, ha aprovechado el tiempo de su triunfo para estudiar.

El dice: «Yo seguiré estudiando para hacerme digno de ti»; ella reconoce que ha sido una orgullosa, y, ya está, aquí paz y después gloria.

¿Qué intenta decir esta fotonovela, suponiendo que quiera decir algo? Pues, sencillamente, que los estudios pueden liberar del trabajo, lo cual es radicalmente falso; pero más falso es aún el plantear este problema a un lectorado sin estudios y sin medios de estudiar; de esta manera, el lectorado continuará admirando y respetando a «los que estudian», continuará siendo un lectorado sumiso, es decir, continuará en su sitio.

Claro está que esta novela es casi excepcional: generalmente las fotonovelas no plantean problemas concomitantes con la sociedad, se centran en



EDICIONES GUARRAMA, S.A.

Colección PUNTO OMEGA

NOVEDADES

HISTORIA DEL TEATRO CONTEMPORANEO
P.L. Mignon (Nº 120)

HISTORIA DE LA SOCIOLOGIA
G.D. Mitchell - J. Castillo (Nºs 144 y 164)

EL PENSAMIENTO FILOSOFICO DE ORTEGA Y D'ORS
Alfonso López Quintás (Nº 145)

LAS REVOLUCIONES ESPAÑOLAS EN EL SIGLO XVI
Luis Bonilla (Nº 148)

LA POESIA METAFISICA DE QUEVEDO
Emilia N. Kelley (Nº 155)

LA IGUALDAD DE LOS SEXOS
J. Stuart Mill - H. Taylor Mill (Nº 156)

DIAGNOSTICO DE LA UNIVERSIDAD
Amando de Miguel (Nº 161)

REIMPRESIONES

LO SAGRADO Y LO PROFANO
Mircea Eliade (Nº 2)

INTRODUCCION A LOS EXISTENCIALISMOS
Emmanuel Mournier (Nº 5)

MITO Y REALIDAD
Mircea Eliade (Nº 25)

INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL ARTE
A. Hauser (Nº 53)

ESTUDIOS SOBRE POESIA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA
L. Cernuda (Nº 82)

LA POESIA DE LA GENERACION DEL 27
José Luis Cano (Nº 87)

De venta en todas las librerías

DISTRIBUYE: EDITORIAL LABOR, S.A.
Ronda Universidad, 23 - BARCELONA (7)
Alcalá, 144 - MADRID (9)

FOTONOVELAS PARA LATINOS

la eterna historia amorosa; pero también la cuentan a su manera, es decir, también la degradan: ella poseerá todos los valores institucionalizados (y, por lo tanto, falsos), él se dejará tentar por la otra, detentadora de los contravalores, presentados como falsos e inauténticos (pero reales en el mundo real); él volverá con ella, claro, porque los valores-virtudes de ella deben vencer siempre.

Una de las historias más repetidas en las fotonovelas es la siguiente: ella, empleada de oficina y enamorada de su jefe, joven y guapo, ve cómo él se liga de una manera o de otra, pero siempre amorosa, con la otra; el final es obligado. El descubrirá que ella le ama, y rechazará a la otra (o porque la otra se descubre como una aventurera, o porque la otra sólo quería su dinero, o porque la otra sólo quería vengarse de ella, etcétera). Moraleja: lectorcita, lectorcita, ama a tu jefe, sueña con él, pero sé casta y ten esperanza, sé sumisa y sufre en silencio; tu jefe, bien lo ves, se va con la otra, pero la otra es mala; parece guapa, pero no lo es; parece buena, pero no lo es; tú, lectorcita guapa, espera, espera, que al final el jefe se casará contigo y tú dejarás de ser una empleadita de oficina y alcanzarás, por esperar en silencio, una mejor posición.

La fotonovela funciona como un elemento estabilizador, como un elemento inmovilizador; la fotonovela no admite rupturas ni protestas, repite hasta el cansancio un mismo gesto de espera. La fotonovela predica la sumisión.

INTEGRACION

La fotonovela no solamente funciona como elemento inmovilizador, adormecedor, sometedor, en suma: intenta, y consigue, la integración de la conciencia del lector en una conciencia más amplia, dominante y, desde luego, inauténtica.

La fotonovela predica prácticamente haciendo triunfar en sus páginas a todos los valores que institucionalizados como valores no son otra cosa que valores inauténticos; es decir, que no tienen existencia real, que no funcionan (la castidad no funciona en la mujer que aspira a casarse con su jefe de oficina, la pasividad no funciona nunca a la hora de resolver un problema personal, etcétera).

Esta integración se consigue, sobre todo, por la falta de distanciamiento entre el lector y la fotonovela; de nuevo tenemos que recordar aquí la identificación a la que se aludió líneas arriba: identificación avasalladora y que deja sin posible reacción al lector (lo mismo ocurre con la televisión); ante la imagen, el margen de independencia disminuye, los ojos atan mucho más que el entendimiento y mucho más que el oído.

El lectorado de fotonovelas —no exclusivamente femenino, como se cree generalmente— encuentra en las obras que se le ofrecen una imagen falseada de sus propios deseos: un mundo ordenado y limpio, un mundo sin agobios económicos, un mundo en que cada cosa está en su sitio y en el que, por fin, se puede hablar de amor. Este mundo, bello y armonioso, no existe en ninguna parte, claro está, ni es posible que exista, porque la selección operada de universos y de personajes deja fuera, como sabemos, la mayor parte de lo real o concreto.

La fotonovela ofrece, pues, lo falso imaginado y oculta cuán cuidadosamente todo lo verdadero, real. De esta manera, y solamente de ésta, puede funcionar predicando la sumisión y la inmovilidad.

Lo falso imaginado y proyectado en la fotonovela se caracteriza sobre todo (y en esto coincide con la novela rosa) por un dualismo moral simplificado hasta la caricatura. Buenos y malos, y nada más, sin posibilidad de matizaciones de ningún género, y sobre todo sin posibilidades de cambios ni procesos. La fotonovela opera por medio de tipos, estereotipos, inmóviles; no hay proceso, si por proceso entendemos camino y transformación, sino solamente historia, si por historia entendemos un deambular de los tipos a lo largo de un camino.

La fotonovela, en suma, lleva con firme mano al lector de la sumisión a la integración. Y todo lo demás es literatura.

CONCLUSIONES Y ESPERANZAS

Hoy por hoy, me parece como urgente estudiar estadísticamente la producción y consumo de este tipo de para-literatura; conoceríamos así un poco mejor los niveles de manipulación a que están sometidos ciertos sectores del lectorado. Podríamos quizá también así incidir en el mundo de este lectorado.

La fotonovela, como lenguaje, puede ser empleada de muy distinta manera de la que se viene haciendo; en Italia, por ejemplo, se han publicado fotonovelas hasta cierto punto dirigidas y educativas al y del sector obrero.

Pensemos, en este esperar esperanzado, en las posibilidades pedagógicas del fotonovellismo al nivel de un mundo infantil.

Se nos podría decir que de propugnar, propugnamos el cambio de una manipulación por otra; indudablemente es así, con la diferencia siguiente: la manipulación integradora de la fotonovela actual es alienante; la posibilidad de otra manipulación se parecería mucho a una educación, desalienante sobre todo. ■