

BAETENS, Jan, (2017) *Pour le Roman-Photo*. Bruxelles : Les Impressions Nouvelles, 248 pp., ISBN 978-2-87449-573-1

Palabras clave: *Roman-photo*, *ciné-roman*, *photo-romanesque*, foto-novela, paraliteratura, literatura popular, intermedialidad, transmedialidad, estudios culturales.

El libro reseñado corresponde a la edición de 2017 del texto *Pour le roman-photo*, de Jan Baetens, profesor de Estudios Culturales y Literarios en la KU Leuven. Este especialista en las relaciones entre la literatura y otras artes y medios trata en este libro el género del *roman-photo*, vinculado a la literatura de consumo y caracterizado por la utilización de la imagen fotográfica de una forma similar al cómic o historieta, pero con técnicas y temáticas específicas.

La obra cuenta con siete capítulos y una sección final de “Bibliographie sélective”. En el primero de ellos, “Entre sourire et silence”, Baetens aclara en esta introducción qué es el *roman-photo*. Este género, comúnmente infravalorado como parte de la literatura de consumo, está formado por “une histoire [...] composée de photos agrémentées de textes disposés dans des phylactères” (7).

Esta obra pretende arrojar luz sobre este género *paraliterario* que sufre, según Baetens, una falta de reconocimiento y es objeto de un desconocimiento generalizado. Como Baetens explicita:

Le roman-photo passe pour être une sorte de bande dessinée mais avec des images photographiques ; ses histoires sont celles que l'en retrouve dans la littérature à l'eau de rose ; son public semble féminin ; et l'existence de quelques variantes à vocation essentiellement parodique ne change rien au caractère figé d'un genre qui n'a guère évolué depuis son introduction dans l'immédiat après-guerre (7).

En el segundo capítulo, “Soixante ans de roman-photo”, Baetens hace un recorrido por el género desde sus inicios hasta la actualidad. En este capítulo encontramos diversos apartados que van ordenando el discurso. En el primero de ellos, titulado “Ciné-roman, roman dessiné, roman-photo : que le meilleur gagne ?” el autor aclara las diferencias genéricas entre los géneros, muy similares, de *ciné-roman*, *roman dessiné* y *roman-photo*. Para ello parte de los inicios del *roman-photo*, que surge en Italia con la obra titulada *Nel fondo del cuore (Au fond du coeur)*, la cual fue publicada por la revista *Il Mio Sogno (Mon rêve)* el 20 de julio de 1947. En Francia, según Baetens (9), “le roman-photo sera d'abord une affaire d'emprunt et de traduction”, por lo que el primer ejemplar aparece dos años más tarde, en la revista *Festival*, el 27 de junio de 1949.

Como ya se ha mencionado, el *roman-photo* se caracterizaría por las fórmulas de la literatura popular, en concreto el melodrama y el folletín, así como la fascinación por la cultura de masas americana y el acceso al universo del cine hollywoodiense.

La primera influencia o género de referencia de este *roman-photo* sería el género del *ciné-roman*, muy popular en los años 30 y 40, del que se diferencia principalmente por la disposición en la página, ya que el segundo está formado por una serie de fotogramas de película completados con diálogos en forma de leyendas a pie de foto. Baetens completa estas diferencias del siguiente modo:

S'agissant des rapports entre ciné-roman et roman-photo, il ne suffit pas de dire que le second se distingue du premier par son caractère « original ». C'est toute l'esthétique du genre qui change, et ce glissement ne peut pas être compris sans comparaison minimale avec le genre qui a réellement servi de tremplin au roman-photo : le roman dessiné (22).

Es decir, el *roman-photo* se diferencia del *ciné-roman* por hacer un uso más dinámico de los elementos de la ilustración gráfica, como pueden ser los bocadillos, y un uso más creativo de la disposición en la página. Un precedente de este uso sería el llamado *roman dessiné*, el cual era un género de una alta calidad artística, ilustrado en acuarela, que se basaba en el universo cinematográfico con una intención de representación vinculada a la imitación de la imagen cinematográfica o fotográfica. Finalmente, el surgimiento del *roman-photo* desplazó a estos dos géneros de los que partió para terminar recibiendo todo el entusiasmo del público.

En el siguiente apartado de este segundo capítulo, titulado “Tel qu’en lui-même il se change”, Baetens hace referencia a la ductilidad de un género que está en continuo contacto con sus lectores y aprovecha las propuestas de estos como base para crear nuevas historias, destacando el “caractère interactif du genre” (30).

También es interesante cómo se solía intercalar la publicidad, específicamente de productos femeninos, así como el uso que se les dio a los *romans-photos* posteriormente, cuando surgieron los primeros “magazines de télévision”, *soaps* o melodramas televisivos, que sustituyeron el uso más extendido del *roman-photo*. Cuando esto sucedió el *roman-photo* se vio obligado a una multiplicación de usos y de públicos para subsistir: “Dans les années 70 et 80, le roman-photo prête ses services à tous les commanditaires (l’industrie, l’armée, l’éducation publique, le ministère de la santé)” (42). Sin embargo, aún hoy en día existe el género gracias a su capacidad de dialogar con los mundos del momento, en especial la *télé-réalité* y la *pipolisation* (42).

En el siguiente apartado, “Détournements, dérives”, el autor analiza las diversas derivas paródicas, humorísticas y satíricas del *roman-photo*. En “Retour en Italie”, Baetens continúa con otra deriva del *roman-photo* que parte también de Italia, pero esta vez se aleja del carácter melodramático más general. A los *romans-photos* melodramáticos originales se les denomina en italiano *fotoromanzi* o *romans-photos*, pero este subgénero al que se refiere ahora se denominaría *cineromanzi*, o *ciné-romans*. Aunque aquí la terminología es bastante confusa, no son del mismo tipo de los *ciné-romans* de los años 30 o 40, que como habíamos mencionado tenían un uso del discurso vinculado a las leyendas al pie de los fotogramas. Estos *ciné-romans* tienen el mismo formato y características de los *romans-photos* descritos de los años 50 y 60 pero tratan directamente las temáticas e imágenes fotográficas de películas ya existentes, a diferencia de los *romans-photos*, que desarrollan un escenario original. Para diferenciarlos de aquellos *ciné-romans* de los años 30 y 40, Jan Baetens se refiere a estos últimos como *ciné-photo-romans*.

Estos *ciné-photo-romans* también usaban los bocadillos en lugar de las leyendas, y todas las películas de las que trataban sufrían un giro melodramático en los diálogos y las tramas, adaptándose al público y estilo de los *romans-photos* originales.

A partir de finales de los años 50 también surge una especie de tendencia de este *ciné-photo-roman* o *roman-photo new look*, como también lo denomina Jan Baetens, que pretende alejarse del uso popular tradicional del género, ya en decadencia por el auge de la televisión. Empieza entonces a experimentarse artísticamente con él por parte de autores como Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras o Jean Cayrol, situándose en el cruce de géneros diversos como la novela o la escenificación teatral.

En el siguiente apartado, “Du roman-photo au photo-romanesque”, Baetens expande el concepto siguiendo a Barthes al diferenciar entre la novela y lo novelesco. En este sentido, Baetens atiende en este apartado a aquellas manifestaciones de lo *photo-romanesque*, más allá del *roman-photo*. Hace referencia por lo tanto a las relaciones que se establecen entre el *roman-photo* y la *photographie d’art*, señalando especialmente su vinculación con el arte conceptual.

En el último apartado de este capítulo, “Le roman-photo, un genre littéraire”, el autor atiende a las derivas del género una vez que este comienza a institucionalizarse dentro del interés de los escritores que empiezan a experimentar con las secuencias literarias y fotográficas que lo componen.

Pasando a un nuevo tema, en el tercer capítulo titulado “Du même à l’autre: roman-photo et bande dessinée”, se tratan las relaciones entre este género y el cómic. En los diferentes apartados se atiende a los diversos aspectos que comparten ambos géneros: en “Quant au scénario” y “La réalisation du scénario”, se recalcan las diferencias de la preparación de la escena necesarias para el *roman-photo*, en contraposición a la libertad creativa que disfruta el cómic, aunque las fotografías del *roman-photo* también podían verse embellecidas o retocadas para modificar ciertos elementos y ajustarlas así a la trama.

Continuando en el siguiente apartado, “La photo comme indice”, Baetens se dedica a exponer las diferencias entre el encuadre y la disposición en la página de fotografías o viñetas ilustradas, atendiendo a esta materialidad tan diferente pero usada de un modo muy similar en ambos géneros. En “Le récit et l’écrit” analiza las correspondencias entre ambos géneros centrándose en la narración o relato, es decir, la parte escrita. Prosigue en el apartado “Le mixte” con la obra de artistas que mezclan las características de ambos formatos, atendiendo al cruce o hibridación de las fronteras de ambos géneros, como puede ser la mezcla de imágenes fotográficas y dibujo.

Por último, en el apartado “L’Enfant penchée ou le croisement des médias” Baetens expone un ejemplo de obra en la que se mezclan fotografía y dibujo pero también sus lenguajes característicos, que además se vinculan a la trama de un modo excepcional. Como la obra cuenta dos historias en universos paralelos, se juega con la fotografía y el dibujo como medios que diferencian ambos universos y se interconectan, fundiéndose fotografía y dibujo de un modo muy cuidado y muy bien planteado a nivel argumental, puesto que “enfin, le dialogue des médias et des genres touche l’élaboration du récit lui-même, à chaque fois de manière très spécifique” (129).

En “Un regard différent sur la photographie”, el cuarto capítulo, se muestra un recorrido por el uso narrativo o literario de la fotografía y lo fotográfico desde sus orígenes atendiendo a su uso de forma secuencial o temporal. En el apartado “Une partie prise pour le tout: Cartier-Bresson”, se pone de manifiesto la dificultad de convergencia entre la concepción de la fotografía de nuestra época, basada en la propuesta de Cartier-Bresson,

y la concepción de la fotografía del género del *roman-photo*; Cartier-Bresson considera que “la photographie est la rencontre d’un état particulièrement intense et fugace du monde et de la patiente intuition d’un témoin sensible à la magie de l’instant” (131). Precisamente en el siguiente apartado, “Entre photographie et roman-photo”, se tratan las corrientes dentro de la fotografía que se oponen a este concepto clásico de la fotografía como instante fugaz, destacando los estudios de movimiento, las series y repertorios, la fotografía de moda y la ilustración de libros de ficción, todas bastantes relacionadas con el uso de la fotografía del *roman-photo*.

En “Photographie et récit” Baetens alude a las relaciones entre fotografía y discurso o narración vinculada a los momentos previos y posteriores que la imagen lleva implícitos: es decir, toda fotografía captura un instante pero implica un tiempo mayor, una narración o un relato de ese movimiento en el que fue tomada. Este es un vínculo de lo fotográfico con lo literario que no puede dejarse pasar desapercibido, y que Baetens analiza en este apartado.

Continúa en “Une autre façon de raconter?”, el último apartado de este capítulo, con la alusión a un libro fundamental sobre las relaciones entre fotografía y *roman-photo* titulado *Une autre façon de raconter*, del escritor británico John Berger y del fotógrafo suizo Jean Mohr.

En el quinto capítulo “Le langage, le texte, le livre”, se tratan las relaciones entre el lenguaje, el dispositivo del libro y el texto en relación a las distintas derivas del *roman-photo* y otros géneros afines a él. En el primer apartado de este capítulo, “Deux clichés sans fondement” el autor pretende destapar la falsedad de dos clichés muy comunes: “le roman-photo est un genre pour illettrés”, y “un roman-photo sans légendes est un ouvrage exclusivement visuel” (157). “Pour ou contre l’image?” analiza la postura de la imagen en tanto que icono y cómo se relaciona esta con el discurso. En el siguiente apartado, “Les mots dans la photographie”, Baetens atiende a las nuevas relaciones entre fotografía y texto del *roman-photo* moderno, mucho más permeables. En “Le roman-photo mis en livre” se trata la relación del género del *roman-photo* con el tipo de soporte, es decir, el formato de revista o libro en el que se han venido publicando y que ha ido evolucionando con el tiempo.

En los últimos apartados, “La couverture ‘préimprimée’ de Prague (1985)”, “Le roman-photo, une narration segmentée”, “Au-delà du miroir: *Droit de regards*” y “Le miroir brisé: *Le Mauvais œil*” Baetens analiza distintos ejemplos actuales en atención a las cubiertas en el primero y la segmentación o secuenciación de la narración en los tres últimos.

El sexto capítulo, “De l’image à l’image-séquence”, en el que se trata la relación entre fotografía y la secuencia fotográfica, incluye el apartado “Un aspect typiquement photo-romanesque”. En este se pone de manifiesto la relación entre las imágenes que se escogen en los *romans-photos* y cómo estas se vinculan y se ordenan sobre la página, es decir, la “mutation de l’image en image-séquence” (191). En los siguientes apartados, “Formes simples: Prague”, “Formes complexes: *Droit de regards*”, y “La règle excédée: temps, page, séquence dans *Aujourd’hui*”, Baetens analiza las relaciones de la imagen con esta disposición secuencial en la página con varios ejemplos, desde uno más sencillo o minimalista a otros más complejos, como los dos últimos.

En el séptimo capítulo, “Hier, aujourd’hui, demain?”, se tratan las nuevas manifestaciones del *roman-photo* entendido como una manifestación ligada a la prensa y a la temática melodramática, atendiendo también a la “réinvention du roman-photo ou, plus exactement peut-être, du photo-romanesque” (215).

El apartado “Le roman-photo nouveau” se centra en las obras y revistas dedicadas al *roman-photo* de los años 80 en adelante. En “Le roman photographiquement illustré”, el siguiente apartado, Baetens hace referencia a las relaciones existentes entre fotografía y novela específicamente en la novela fotográficamente ilustrada, partiendo de los ejemplos fundadores de *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892) y de *Nadja* d’André Breton (1928), para los cuales, según Baetens, la incompatibilidad entre lo fotográfico y lo novelesco parece clara:

Ni chez Rodenbach, ni chez Breton, la photographie ne semble appelée à dépasser sa fonction documentaire et ses interférences avec le récit qu’elle épaula ne vont jamais jusqu’à y insuffler une dimension proprement narrative. Dans le premier cas, la difficulté de joindre les images au texte était tellement flagrante que la grande innovation de Rodenbach a même échappé aux critiques, puis aux responsables des éditions ultérieures du roman, longtemps privées de toute illustration. Dans le second cas, l’auteur lui-même a insisté fortement sur le caractère non-narratif des photographies, destinées selon lui à remplacer les descriptions inutiles (226-227).

Por otra parte, en “Retour au nouveau roman-photo” se plantean las posibles derivas del género, así como la importancia de crear un archivo y una memoria del mismo para que este no se pierda y se mantenga como patrimonio popular, cultural y literario. La publicación en Internet de estas nuevas ediciones y la apertura de las fronteras del género marcan el nuevo devenir de este:

Les nouveaux photo-romanciers auraient intérêt à user d’une définition plus large et plus ouverte du genre et à penser moins en termes de roman-photo, comme pratique figée, qu’en termes d’écriture photo-romanesques, comme pratique hybride et impure traversant librement un grand nombre d’autres démarches qui prennent forme autour de la séquence photographique narrative (230).

A este respecto, el último capítulo, “Coda. Le roman-photo en 2017”, trata el *roman-photo* concretamente en el año 2017. Así, en el apartado “Une tradition qui innove”, se aborda la línea editorial de la revista *Nous Deux*, una de las más famosas y antiguas de *romans-photos* en lengua francesa, que aunque ha reducido el espacio dedicado a él, lo mantiene presente con innovaciones y variaciones.

En el siguiente apartado, “Un éventail de nouvelles créations”, se analizan las diversas orientaciones del género en la actualidad, alejado ya de la temática melodramática tradicional para explorar otros géneros y vocaciones, a veces militantes de ciertas causas o propósitos no puramente artísticos o literarios. En “Entre autobiographie et autoportrait” se continúa atendiendo al auge de las relaciones entre estos géneros, la autobiografía, el autorretrato y el *roman-photo*. A su vez, en “Un feuilleton pour lecteurs d’aujourd’hui” el autor muestra diversos ejemplos de obras y series que intentan hacer *roman-photo* en el sentido más tradicional pero aportándole un estilo contemporáneo.

Asimismo, en “Roman-photo et journalisme” se tratan las relaciones entre estos dos ámbitos. Como bien explicita Jan Baetens: “La troisième grande tendance – et ce n’est pas non plus une surprise à notre époque qui assiste à un rejet de la fiction au profit de la parole documentaire, souvent teintée d’autofiction – est l’utilisation du roman-photo dans le journalisme de recherche” (245). El *roman-photo*, junto a las tiras cómicas o historietas, es explotado por los periodistas, quienes lo utilizan como un formato que se aleja de los géneros más tradicionales para introducir así la narración y la reflexión junto con la secuencialidad narrativa de las fotografías.

Finalmente, en “Retour au livre?”, Baetens concluye aunando las tres tendencias del *roman-photo* actual en dos aspectos comunes, la utilización del formato libro, aunque cada vez más cuestionado y reemplazado por otras formas o medios; y la conveniente utilización de Internet que permite una difusión más directa, más internacional y con un menor coste de producción.

El *roman-photo* queda de este modo radiografiado en una historia del género que explora todas sus fronteras y vinculaciones con otros géneros y artes para ofrecer una visión completa y compleja de los mecanismos genéricos que lo caracterizan y de las notables excepciones que lo llevan a la experimentación y evolución. De este modo, Jan Baetens, destaca la siguiente frase final como conclusión, aventurando el devenir de un género tan rico y diverso como el *roman-photo*: “Quant à savoir si le futur du roman-photo sera du côté de la littérature, des arts visuels, du journalisme ou d’autre chose encore, la question reste, heureusement, tout à fait ouverte” (248).

Irene Beatriz Olalla-Ramírez
Departamento de Lingüística General, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad de Granada
ireolall@correo.ugr.es