



**PROGRAMA DE DOCTORADO EN ESPAÑOL: LINGÜÍSTICA,
LITERATURA Y COMUNICACIÓN**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

TESIS DOCTORAL

**LA FOTOTEXTUALIDAD AUTOBIOGRÁFICA
EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA DEL SIGLO XXI:
EL ÁLBUM FAMILIAR**

Presentada por
RUBEN VENZON
para optar al grado de Doctor
por la Universidad de Valladolid

Dirigida por:
DRA. TERESA GÓMEZ TRUEBA

Valladolid, 2023

La realización de esta tesis doctoral ha sido posible gracias a la financiación de un Contrato Predoctoral UVa 2018 (Área de Artes y Humanidades) de la Universidad de Valladolid. Asimismo, se ha desarrollado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

*A Roberta Bona
e i zinke minuti de paura*

Parece ser que en latín «fotografía» se diría: «*imago lucis opera expressa*»; es decir: la imagen revelada, «salida», «elevada», «exprimida» (como el zumo de un limón) por la acción de la luz. Y si la Fotografía perteneciese a un mundo que fuese todavía algo sensible al mito, no podríamos dejar de exultar ante la riqueza del símbolo: el cuerpo amado es inmortalizado por mediación de un metal precioso, la plata (monumento y lujo); a lo cual habría que añadir la idea de que este metal, como todos los metales de la Alquimia, es viviente.

Roland Barthes, *La cámara lúcida*

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	5
RESUMEN	7
RIASSUNTO	9
ABSTRACT	11
INTRODUCCIÓN	13
PRIMERA PARTE. FOTOGRAFÍA, NARRATIVA Y AUTOBIOGRAFISMO: CUESTIONES TEÓRICAS	17
CAPÍTULO 1. LA FOTOTEXTUALIDAD AUTOBIOGRÁFICA	19
1.1. Hacia una definición de fototextualidad	19
1.1.1. Del «iconotexto» a la «iconotextualidad».....	19
1.1.2. Del «fototexto» a la «fototextualidad».....	24
1.1.3. Estructuras y dinámicas del fototexto	31
1.2. Autobiografismo y fototextualidad	39
1.2.1. Fototextualidad y novela	39
1.2.2. Autoficción, antificción y no ficción.....	43
1.2.3. La fototextualidad autobiográfica	47
CAPÍTULO 2. EL ÁLBUM FAMILIAR	53
2.1. El álbum familiar como objeto y concepto	53
2.1.1. Breve recorrido sociohistórico	53
2.2. El potencial artístico del álbum familiar	58
2.2.1. Narratividad y «lecturas» del álbum familiar.....	58
2.2.2. Álbum familiar y autobiografismo.....	63
SEGUNDA PARTE. FOTOTEXTOS AUTOBIOGRÁFICOS: CORPUS Y ANÁLISIS	67
CAPÍTULO 3. LA FOTOTEXTUALIDAD AUTOBIOGRÁFICA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA	69
3.1. Antecedentes en la España del siglo XX	69
3.1.1. El caso de Javier Marías.....	72
3.2. Difusión en la España del siglo XXI	75
3.2.1. Panorama de la fototextualidad autobiográfica en la narrativa española actual.....	78
3.2.1.1. Duelo.....	79
3.2.1.2. Infancia.....	82

3.2.1.3. Posmemoria.....	85
3.2.1.4. Álbumes ajenos	87
3.2.2. Balance provisional y proyección	88
CAPÍTULO 4. USOS DEL ÁLBUM FAMILIAR	91
4.1. Elaboración del duelo	91
4.1.1. La mirada y sus reflejos: <i>Azul serenidad o la muerte de los seres queridos</i> de Luis Mateo Díez.....	91
4.1.1.1. Aceptación, comprensión y entendimiento	91
4.1.1.2. Con otros ojos	98
4.1.2. Diálogo de duelos: <i>La ridícula idea de no volver a verte</i> de Rosa Montero.....	109
4.1.2.1. Lo propio en lo ajeno	109
4.1.2.2. El rostro dolido.....	118
4.1.2.3. Los lugares del recuerdo	124
4.1.3. Reliquias enigmáticas: <i>Ordesa</i> de Manuel Vilas	134
4.1.3.1. Caos hereditario	134
4.1.3.2. Manuel Vilas padre	142
4.1.3.3. Ontología, materialidad y disposición.....	146
4.1.3.4. Lagunas en el álbum familiar	151
4.2. Evocación de la infancia	161
4.2.1. Una vocación temprana: <i>Como un libro cerrado</i> de Paloma Díaz-Mas	161
4.2.1.1. Escritora en potencia	161
4.2.1.2. El álbum de la infancia.....	167
4.2.2. Murmullos de figuras: <i>As voces baixas / Las voces bajas</i> de Manuel Rivas	177
4.2.2.1. El vagabundeo de la memoria	177
4.2.2.2. Imágenes que cuentan	181
4.2.2.3. Referencias cruzadas	190
4.2.3. El hijo de los artistas: <i>La casa de los pintores</i> de Rodrigo Muñoz Avia.....	193
4.2.3.1. Semblanza artístico-afectiva.....	193
4.2.3.2. Dos <i>modus operandi</i>	202
4.2.3.3. Entre cuadros, bastidores y pinceles.....	208
4.3. Reconstrucción de la memoria familiar	219
4.3.1. Contra el silencio: <i>Honrarás a tu padre y a tu madre</i> de Cristina Fallarás.....	219
4.3.1.1. Hacia la verdad.....	219
4.3.1.2. Retratos dominantes	229
4.3.3. Vestigios de la travesía: <i>Virtudes (e misterios) / Virtudes (y misterios)</i> de Xesús Fraga.....	231
4.3.3.1. Viuda de vivo	231
4.3.3.2. Idas y vueltas.....	239

4.3.3.3. Reiteraciones	245
4.4. Recreación de vidas de extraños	249
4.4.1. Paco Gómez: fotógrafo y escritor	249
4.4.2. Un álbum familiar surrealista: <i>Los Modlin</i>	254
4.4.2.1. Un camino entre ruinas y escombros.....	254
4.4.2.2. Reproducción, aura y <i>remake</i>	268
4.4.2.3. Documental y <i>making of</i>	278
4.4.3. La huella de otro fotógrafo: <i>Wattebled o el rastro de las cosas</i>	281
4.4.3.1. De Francia al Rastro y viceversa.....	281
4.4.3.2. Mismo lugar, mismo enfoque.....	285
4.4.3.3. Donde todo empezó.....	293
CONCLUSIONES	297
CONCLUSIONI	303
BIBLIOGRAFÍA	309
1. Literatura primaria	309
1.1. Fototextos literarios	309
1.2. Otras obras.....	311
2. Literatura secundaria.....	312

AGRADECIMIENTOS

A Teresa Gómez Trueba, por la confianza incondicional;
a mi familia «feltrina», por estar cerca estando lejos;
a Víctor, siempre a mi lado;
a Enrico, a quien no le cabía la menor duda;
a Amparo, pendiente en todo momento;
a Greta, por los ánimos mutuos frente al enemigo común;
a Lucie, por la espera del reencuentro;
a Sergio, por la broma infinita;
a María Curros, porque «hay que redactar sin mirar atrás»;
a María Martínez, por el empujón final (y mucho más);
a los compañeros de departamento, por el apoyo diario;
a todos los amigos doctorandos, porque un mal de muchos *no* es
 consuelo de tontos;
a todos —en definitiva— por creer en mí y a veces por mí:

GRACIAS.

RESUMEN

Esta tesis doctoral estudia las relaciones intermediales que se establecen entre la fotografía y la narrativa autobiográfica española del siglo XXI. En concreto, analiza cómo algunos autores emplean imágenes extraídas de su propio álbum familiar, lo cual se convierte en un recurso privilegiado para el desarrollo de la escritura autorreferencial. A partir del concepto de fototextualidad, en concomitancia con el de autobiografismo, la revisión del pasado individual o familiar del sujeto se concibe entonces desde la interacción entre palabra e imagen. Tras definir el fototexto como producto híbrido de una dinámica intersemiótica, interartística e interdiscursiva, y destacar las implicaciones del estatuto ontológico de la fotografía sobre un tipo de narración supuestamente factual, se considera el álbum de familia en calidad de repositorio visual de la memoria, cuyo potencial literario no ha pasado desapercibido a los escritores y ha despertado en las últimas décadas un vivo interés por la fotografía analógica frente al dominio de lo digital. De acuerdo con la tipología de documentos conservados en estos archivos particulares, que abarcan desde la vida de los antepasados hasta las circunstancias más recientes del propio autor, la investigación se centra en examinar una serie de obras españolas actuales en función de decisiones de tipo formal con respecto a la reproducción material de las imágenes en su interior. Por otra parte, la sistematización de los fototextos autobiográficos se ajusta a criterios temáticos que se corresponden con los diferentes estímulos que mueven al individuo hacia la contemplación del álbum familiar. Así, mediante un enfoque multidisciplinario, se valora tanto el efecto estético de estas manifestaciones iconotextuales como el impacto emocional provocado por la visión de las fotografías en el mismo escritor y en el lector convertido en espectador.

RIASSUNTO

Questa tesi di dottorato studia le relazioni intermediali che si stabiliscono tra la fotografia e la narrativa autobiografica spagnola del XXI secolo. In particolare, analizza come alcuni autori utilizzino immagini tratte dal proprio album di famiglia, che diventa una risorsa privilegiata per lo sviluppo di una scrittura autoreferenziale. Sulla base del concetto di fototestualità, in concomitanza con quello di autobiografismo, la revisione del passato individuale o familiare del soggetto viene quindi concepita a partire dall'interazione tra parola e immagine. Dopo aver definito il fototesto come prodotto ibrido di una dinamica intersemiotica, interartistica e interdiscorsiva, e aver evidenziato le implicazioni dello statuto ontologico della fotografia su un tipo di narrazione presumibilmente fattuale, l'album di famiglia viene considerato come un deposito visivo della memoria, il cui potenziale letterario non è passato inosservato agli scrittori e ha risvegliato negli ultimi decenni un vivo interesse per la fotografia analogica rispetto al dominio del digitale. A seconda della tipologia dei documenti conservati in questi archivi personali, che spaziano dalla vita degli antenati alle circostanze più recenti dell'autore stesso, la ricerca si concentra sull'esame di una serie di opere spagnole attuali in funzione delle decisioni formali relative alla riproduzione materiale delle immagini al loro interno. D'altra parte, la sistematizzazione dei fototesti autobiografici segue criteri tematici che corrispondono ai diversi stimoli che spingono l'individuo alla contemplazione dell'album di famiglia. In questo modo, attraverso un approccio multidisciplinare, vengono valutati sia l'effetto estetico di queste manifestazioni iconotestuali sia l'impatto emotivo provocato dalla visione delle fotografie sullo scrittore stesso e sul lettore che diventa spettatore.

ABSTRACT

This doctoral thesis studies the intermedial relationships established between photography and Spanish autobiographical narrative in the 21st century. Specifically, it analyses how some authors use images taken from their own family albums, which becomes a privileged resource for the development of self-referential writing. Based on the concept of phototextuality, together with that of autobiography, the revision of the subject's individual or family past is then conceived from the interaction between word and image. After defining the phototext as a hybrid product of an intersemiotic, interartistic, and interdiscursive dynamic, and highlighting the implications of the ontological status of photography on a type of supposedly factual narration, the family album is considered as a visual repository of memory, whose literary potential has not gone unnoticed by writers and has awakened in recent decades a lively interest in analogue photography in the face of the dominance of the digital. In accordance with the typology of documents preserved in these particular archives, which range from the life of ancestors to the most recent circumstances of the author himself, the research focuses on examining a series of current Spanish works in terms of formal decisions regarding the material reproduction of the images inside them. On the other hand, the systematisation of the autobiographical phototexts follows thematic criteria that correspond to the different stimuli that move the individual towards the contemplation of the family album. Thus, by means of a multidisciplinary approach, both the aesthetic effect of these iconotextual manifestations and the emotional impact provoked by the vision of the photographs on the writer himself and on the reader-turned-spectator are assessed.

INTRODUCCIÓN

En el siglo XXI, las reproducciones de fotografías en libros publicados como novelas o en colecciones de narrativa son cada vez más frecuentes. No obstante, la crítica peninsular, anclada quizá todavía a una concepción de la imagen como mera ilustración, no le ha prestado la suficiente atención a un recurso que, en cambio, ha suscitado claramente el vivo interés de varios y muy diversos escritores. De entre los múltiples usos que el medio fotográfico ofrece para su combinación intermedial con la literatura, uno de los más destacables y practicado consiste en el rescate de instantáneas procedentes del álbum familiar de los autores con el objetivo de insertarlas en narraciones de carácter autobiográfico, que, además de híbridas y fragmentarias, se sitúan en una zona de incertidumbre genérica. Se trata de obras escritas en primera persona donde el narrador, que siempre se corresponde con el autor empírico, relata, desde una implicación personal profunda y manifiesta, aspectos, momentos o experiencias de su vida o de la de alguno de sus allegados valiéndose de una serie de imágenes que establecen con el texto relaciones variables y complejas, nunca obvias o del todo evidentes.

Partiendo de la constatación de la creciente difusión de dicha práctica, así como de la escasez de trabajos críticos al respecto, esta investigación propone un acercamiento multidisciplinario al fenómeno de la inserción de imágenes fotográficas en la narrativa autobiográfica española del siglo XXI, necesario para superar las limitaciones de un enfoque exclusivamente filológico que seguramente haya sido la causa de su prolongada inadvertencia por parte de la academia. Por lo tanto, a la hora de adentrarse en un área de estudio tan poco transitada, donde convergen el paradigma textual y el icónico, deben considerarse en primer lugar tanto las especificidades ontológicas, sociológicas y visuales de la fotografía doméstica como las peculiaridades referenciales de la escritura autobiográfica. Tan solo así puede comenzar a explicarse el funcionamiento subyacente en su fructífera interrelación, determinar las posibles razones de la toma de semejante decisión autorial y valorar el alcance potencial de esta

sinergia desde el punto de vista estético y de la recepción. Posteriormente, a la luz de estas premisas, el análisis práctico de una selección de casos emblemáticos muestra en detalle el funcionamiento de las dinámicas descritas.

La primera parte de la tesis constituye una base teórica y metodológica indispensable para poder abordar la tipología de obras que conforman el corpus. En ella se realiza primero un repaso de los estudios y las propuestas taxonómicas y terminológicas que, a partir de finales del siglo XX, surgen acerca de las relaciones entre palabra e imagen y, más concretamente, de la tipología discursiva bimedial de la «iconotextualidad». Esta ha de entenderse como la yuxtaposición en un mismo soporte de lo verbal y lo visual, dos elementos que contribuyen equitativamente a la creación de nuevos significados. Dentro de esta categoría es donde se sitúa la «fototextualidad», siendo la fotografía uno de los posibles y más empleados componentes icónicos en los binomios verbovisuales. Tras desbrozar el debate sobre el «fototexto», se contemplan sus mecanismos y estrategias comunes tanto a nivel estructural como retórico y estético para después centrarse en sus manifestaciones literarias. El objeto de estudio principal son las aplicaciones de la fototextualidad a narrativas que, debido a su elevado contenido factual y autorreferencial, plantean de por sí problemas de adscripción genérica y cuya confluencia con la fotografía origina una vertiente particular de este fenómeno iconotextual: la «fototextualidad autobiográfica», concepto clave en esta tesis.

En los fototextos autobiográficos, si el relato se basa en la experiencia del autor, la dimensión icónica bebe de su equivalente visual por antonomasia: el álbum familiar. De este objeto se traza un breve recorrido sociohistórico desde la invención del daguerrotipo en el siglo XIX hasta la época actual, donde la fotografía analógica se sustituye por la digital, subrayando cómo su confección y concepción influyen en la creación de un determinado ideal de familia y cómo su revisión al cabo de los años contribuye a la recuperación de la memoria, así como a la confirmación o bien al cuestionamiento por parte del sujeto de la institución familiar y de su propia identidad. Del mismo modo, al tratarse de un material doméstico realizado por

aficionados, se ensalza el valor artístico del álbum, durante mucho tiempo denostado, haciendo hincapié en su potencial narrativo de cara precisamente a ejercicios de rememoración o posmemoria como los que se proponen a continuación.

La segunda parte del trabajo lleva a la práctica las consideraciones expuestas anteriormente mediante el estudio de una serie de fototextos autobiográficos publicados en España a lo largo del primer cuarto del siglo XXI. Previamente a la labor de análisis fototextual, se esboza un necesario panorama de este fenómeno, concebido como la evolución de experimentos que se remontan a las vanguardias históricas, retomados en parte durante los años del experimentalismo, y que culminan a finales del XX con la primera inserción de fotos en una novela de ficción por parte de Javier Marías. Con el cambio de siglo, más escritores se suman a esta tendencia, algunos incluso convirtiéndola en una especie de sello personal, como Manuel Vilas y Agustín Fernández Mallo. No obstante, debido a su enfoque íntimo, la fototextualidad autobiográfica se configura más bien como un recurso que aparece de manera individualizada en la trayectoria de autores muy distintos entre sí, cuyas obras escogidas giran alrededor de algunos de los ejes temáticos que el álbum familiar, de acuerdo con su convencionalismo o su uso, permiten distinguir: el duelo, la infancia, la posmemoria y la alteridad.

A partir de estos núcleos argumentales, las obras del corpus se examinan, por un lado, valorando la función específica que la fotografía desempeña en cada uno de ellos, y, por el otro, atendiendo a la manera en que los autores modulan la relación entre palabra e imagen según diferentes estrategias con el objetivo de enriquecer la transmisión de vivencias personales o incluso ajenas pero que los atañen directamente. Experiencias como la pérdida de un ser querido o la evocación de los recuerdos de infancia, así como la necesidad de ahondar en el pasado familiar o investigar las circunstancias de alguien cuya historia fascina precisan para ser relatadas de la mediación de la imagen, pero lo hacen siguiendo patrones heterogéneos, que demuestran la extrema versatilidad de las dinámicas fototextuales dentro de la

narrativa autobiográfica mucho más allá de una mera correspondencia de tipo referencial.

En definitiva, este estudio delimita literariamente este fenómeno intermedial, intersemiótico e interdiscursivo mediante el análisis pormenorizado de una de sus posibles aplicaciones a la narrativa: la fototextualidad autobiográfica. Al analizar las formas en las que autores tan diversos conjugan su voz más personal con parte de su legado familiar —el álbum— extraído de su contexto originario y reproducido materialmente, lo que quiere demostrarse es cómo y hasta qué punto tanto la experiencia escritural como el acto de leer no solo se ven modificados con respecto a su concepción tradicional, sino también enriquecidos gracias a la expansión sensorial e intelectual que supone la conjunción de palabra e imagen fotográfica.

**PRIMERA PARTE. FOTOGRAFÍA,
NARRATIVA Y AUTOBIOGRAFISMO:
CUESTIONES TEÓRICAS**

CAPÍTULO 1. LA FOTOTEXTUALIDAD AUTOBIOGRÁFICA

1.1. Hacia una definición de fototextualidad

1.1.1. Del «iconotexto» a la «iconotextualidad»

Dentro de las formas literarias híbridas, con cada vez más frecuencia se asiste a la publicación de obras que mezclan palabra e imagen, superando y subvirtiendo la distinción propuesta por Lessing en el siglo XVIII entre artes espaciales y temporales. De acuerdo con el célebre *ut pictura poesis* horaciano, atendiendo a teóricos más recientes, es Mieke Bal quien —en *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*— constata la ausencia de «a strict distinction between the verbal and the visual domain» (1991: 5) en el arte contemporáneo.¹ En esta misma línea ha de entenderse el «giro pictórico» postulado por W. J. T. Mitchell en *Picture Theory* (1994), es decir, «un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad» (2009: 23), que pone el acento sobre la enorme relevancia de las interacciones verbovisuales en la actualidad. Tanto es así que, cuestionando el logocentrismo propio del mundo occidental, Nicholas Mirzoeff, en su *An Introduction to Visual Culture*, establece la visualización como estandarte de una nueva era donde prima una cultura de tipo visual (Mirzoeff, 2003: 24).

En este marco conceptual es donde —a grandes rasgos— se sitúa la fototextualidad literaria, cuyo análisis no puede limitarse a un enfoque de tipo filológico, sino que —debido a su naturaleza heterogénea y compuesta— tiene que beber asimismo de los estudios culturales y los *media studies*. Así pues, para ello es fundamental considerar primeramente que el fototexto es un artefacto resultante de la combinación de dos medios diferentes claramente identificables y

¹ Por ejemplo, sobre la relación entre poesía y pintura en Rafael Alberti, véase Frattale (2021a).

que, por lo tanto, encaja en la definición que Irina Rajewsky proporciona de intermedialidad en su vertiente de «media combination»:

The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. *These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their specific way.* (2005: 51-52. Cursiva añadida)²

Evidentemente, en este caso, los medios en cuestión son la palabra escrita y la imagen fotográfica, fusionados materialmente en un soporte libresco. Sin embargo, antes de adentrarse en las especificidades de la relación intermedial entre narración y fotografía, cuya peculiaridad obliga a una reflexión aparte, es oportuno detenerse primero en la imagen *sensu lato* considerando los intentos clasificatorios previos de obras literarias multimediales, no sin advertir previamente acerca de la dispersión terminológica y el resbaladizo sustrato teórico que aún reinan en este campo de estudio.

En la última década del siglo XX, en concomitancia con la teorización del *pictorial turn* y la aparición de la *visual culture*, se ha procurado encontrar una terminología que pudiera englobar y explicar las dinámicas de un fenómeno tan polifacético como la interrelación de palabra e imagen. Para ello, hay que remontarse —por lo menos— al artículo «Qu'est-ce un iconotexte?» (1990) del académico y artista gráfico alemán Michael Nerlich, quien, al acuñar el término «iconotexto», proporcionaba la siguiente definición:

² De entre los tipos de intermedialidad descritos por Rajewsky, esta es la definición que se aplicará a lo largo de todo el trabajo. Así es como la entienden también Sánchez-Mesa y Baetens: «el uso del término *intermedialidad* se reduce a aquellos casos en los que se combinan diferentes tipos de signos, por ejemplo palabras e imágenes» (2017: 8). Según Gil González y Pardo, se trataría de «intermedialidad interna» o «multimedialidad», puesto que, «una obra multimedia es aquella en la que se encuentran varios medios en copresencia directa, compartiendo un único soporte textual o editorial» (2018b: 20-21).

une unité indissoluble de texte(s) et image(s) dans laquelle ni le texte ni l'image n'ont de fonction illustrative et qui —normalement, mais non nécessairement— a la forme d'un "livre". [...] l'essentiel est que l'intentionnalité de la production vise un artefact conçu comme *unité non illustrative, mais dialogique entre texte(s) et image(s), texte(s) et image(s) qui tout en formant en tant qu'iconotexte une unité indissoluble gardent chacun leur propre identité et autonomie* [...]. (1990: 268. *Cursiva añadida*)

Nótese la insistencia en la necesidad de la unión de texto e imagen, al tiempo que se subraya cómo ambos mantienen en todo momento su autonomía y funcionamiento sin que exista subordinación de un elemento sobre el otro, condición que no se da en los casos de la ilustración o el pie de foto.³ En efecto, según reitera el crítico, «l'iconotexte en tant qu'iconotexte ne peut en aucun cas être amputé d'un de ses éléments visuels ou textuels qui le composent» (Nerlich, 1990: 272).⁴ Siendo componentes consustanciales del mismo artefacto, texto e imagen han de considerarse coadyuvantes en la creación de lo que Alain Montandon define el «efecto iconotextual»:

Co-existant dans l'espace et dans le temps de la lecture, dans la fictivité d'un regard instantané, le texte-image génère des processus de lectures plurielles, puisque l'extensivité spatiale de la

³ A este respecto, en la «Présentation» del volumen *Iconotextes*, que recoge entre otros el estudio de Nerlich, Alain Montandon advierte sobre la necesidad de distinguir el iconotexto tanto de la leyenda como de la ilustración: «pour tenter de cerner l'objet iconotextuel, il convient d'écarter au préalable ses deux bords extrêmes que sont la légende et l'illustration. La légende est un texte qui apporte un sens à une image, ou plutôt qui en révèle le sens implicite, insuffisamment présent dans l'image ou dans la culture du récepteur. Le cas de l'illustration est plus complexe, mais dans un premier moment, on pourra dire qu'elle relève de la mise en image de certains moments privilégiés du texte, qu'elle est transposition visuelle, transposition d'un langage dans un autre, à des fins diverses» (1990: 5-6).

⁴ En este sentido, recuérdense también las palabras de Claus Clüver: «the interpenetration of visual and verbal signs is such that the meaning constructed from the text as a whole will be quite different from the meaning derived from the signs alone; not infrequently, the signs of one system by themselves do not permit the production of any coherent meaning at all» (1989: 57).

figure diffère de la linéarité typographique. Autrement dit *la co-existence et la confrontation favorisent, d'une part dans un mouvement de va et vient l'émergence de l'élément (des éléments) plastique du texte et induit d'autre part la lecture d'un message de l'œuvre plastique*. Il y a donc transfert et glissement d'un mode de lecture sur l'autre. (1990: 6. Cursiva añadida)

La naturaleza dialógica —o dialéctica— del iconotexto implica el manejo por parte del lector de dos sistemas semióticos, generando una recepción bimedial que, convirtiéndolo también en espectador, oscila entre lo verbal y lo visual y que cortocircuita la linealidad del proceso de lectura tradicionalmente entendido. Dicho movimiento implica mecanismos más o menos conciliadores con respecto a la asimilación de ambas realidades, puesto que en ello interviene «une béance entre le texte et l'image, béance qui est moteur même des effets iconotextuels» (Montanton, 1990: 6). Esta brecha, que se materializa dentro del iconotexto como espacio físico que determina el tránsito de un código a otro, garantiza asimismo la distancia necesaria entre las partes para la consecución de un efecto que ensalza las tensiones subyacentes en la yuxtaposición de signos diferentes.

Pocos años más tarde, el propio Mitchell aborda en *Picture Theory* el problema de la «imagentexto» y desarrolla alrededor de su conceptualización una terminología específica que se basa en una serie de variaciones tipográficas cargadas de significado:

Utilizaré la convención tipográfica de la barra diagonal para designar la «imagen/texto» como un hueco, cisma o ruptura problemático en la representación. El término «imagentexto» designa obras (o conceptos) compuestos, sintéticos, que combinan el texto y la imagen. «Imagen-texto», con guion, designa *relaciones* entre lo visual y lo verbal. (2009: 84, n. 9)

Aparte de referirse a un amplio abanico de casos que exceden lo literario, esta taxonomía resulta de entrada algo engorrosa y de difícil aplicación. Tanto es así que, en la introducción a *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality* (1996), Peter Wagner

tacha la tríada de Mitchell de incómoda y retoma el «iconotexto» de Nerlich para designar «the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa», aduciendo que «*iconotext* [...] is an appropriate and less cumbersome term we can apply to pictures showing words or writing but also to texts that work with images» (1996: 15 y 16-17). En esta última vertiente ha de entenderse el iconotexto como «an artifact in which the verbal and the visual signs mingle to produce rhetoric that depends on the co-presence of words and images» (Wagner, 1996: 16). Nuevamente se destaca la unión de palabras e imágenes como condición indispensable para que se produzcan una retórica iconotextual.

Hasta ahora se ha nombrado de distintas maneras y con diversos matices el objeto, artefacto o producto que reúne las características anteriormente descritas, siendo sin duda «iconotexto» la opción más apropiada a tal efecto. Sin embargo, Ottmar Ette, que ya se había percatado de la «radicalización de las dimensiones iconotextuales e intermediales del texto» (1995: 34), al constatar la restricción del término, sugiere otro que abarque el fenómeno en toda su amplitud:

quisiera proponer [...] una definición de tipo descriptivo y no normativo del término *iconotextualidad* para designar toda relación estética entre imágenes y textos. *Iconotextualidad* sería entonces un término paralelo a intertextualidad. (1995: 24)

Si el «iconotexto» hace referencia a la configuración específica de una obra en particular, la «iconotextualidad» —que, debido a su hibridismo, se asimila a la intermedialidad—⁵ se configura como la amplificación a un nivel más teórico y abstracto de los mecanismos que intervienen en la creación de los artefactos iconotextuales.

⁵ Según Ette, «en la intermedialidad confluyen las diferentes dimensiones de la obra, estableciéndose nuevas relaciones intratextuales, interdiscursivas, iconotextuales o fonotextuales que enriquecen los textos literarios» (1995: 35). En este sentido, la iconotextualidad puede y debe considerarse una forma de intermedialidad.

1.1.2. Del «fototexto» a la «fototextualidad»

Desde su invención en el siglo XIX, la fotografía suscita de inmediato el interés de intelectuales, literatos y escritores. Sin embargo, las reacciones ante la progresiva difusión de esta novedosa técnica de reproducción de la realidad son antitéticas: por un lado, causa gran admiración y, por el otro, levanta críticas feroces. La reacción más adversa es la de Charles Baudelaire, quien ve en ella una amenaza para el arte, estableciendo otra tajante división entre imagen fotográfica y literatura. No obstante, contra su pronóstico, a partir de la aparición del daguerrotipo, la fotografía no solo se convierte paulatinamente en un tema y motivo literario cada vez más recurrente, sino que también estimula la reflexión metanarrativa llegando incluso a modificar la concepción de la escritura y sus formas de representar lo real.⁶ Esta afinidad, que radica tanto en la legibilidad de la foto (Burgin, 1982: 144; Baetens, 2007: 340) como en la capacidad de la literatura para crear imágenes (Bal, 2021), propicia la disolución definitiva de dicha dicotomía, desembocando en la práctica de la fototextualidad.⁷ En efecto, Blatt observa que

the reciprocal exchange that has existed between the two media since the mind-nineteenth century has persisted into twentieth and well into the twenty-first with the steady development of hybrid forms which test the traditional boundaries that made each medium unique. (2009: 113)

⁶ Horstkotte y Pedri señalan que «shortly after the invention of photography, nineteenth-century literature became preoccupied with the new medium's aesthetic merit and its consequences for the other arts, as in the idea of a photographic writing» (2008b: 9). Este tipo de interacciones fotoliterarias cuenta con numerosos estudios: véase Rabb (1995), Anson (2000), Edwards (2000), Ortel (2002), Thélot (2003), Méaux (2006), Montier *et al.* (2007), Albertazzi y Amigoni (2008), Brunet (2009), Ceserani (2011) y Albertazzi (2018), entre otros.

⁷ Del mismo modo, Vilém Flusser sostiene que «la generación de imágenes técnicas exige textos, incluso textos siempre nuevos. La recepción de las imágenes incita a analizarlas críticamente, esto es, textualmente. Finalmente, las imágenes técnicas tienden a ser generadas dialogalmente, y en estos diálogos los textos tendrán la misma relevancia que las imágenes» (2001: 129).

Así pues, retomando la cuestión terminológica, con anterioridad al debate acerca del iconotexto y de la iconotextualidad, ya en 1987, Jefferson Hunter señalaba la complementariedad de palabra y fotografía en los denominados «foto textos».⁸ Anticipándose asimismo a la delimitación previa entre leyenda e ilustración —apuntalada por Montandon a la hora de delimitar el iconotexto—, en su ensayo *Image and Word*, el crítico estadounidense describe así al que considera un género autónomo:

The most obvious thing about words and pictures is that they routinely appear together, and even the simplest joint [...] suggest how each art works, how *the shown is never exactly the same as the spoken*. [...] In practice, the most ambitious writers and photographers have not been content with captions and illustrations but have put their works together in «photo texts» —composite publications evoking a landscape or recording a history, celebrating a community or mourning a loss—. *The words and photographs of photo texts contribute equally to their meaning; that is how the genre is defined. They must simultaneously be read and viewed.* (1987: 1-2. Cursiva añadida)

A partir de una diferenciación sustancial entre lo «mostrado» y lo «dicho», de entre las posibles combinaciones de palabras e imágenes, Hunter destaca la existencia de obras que conjugan estos elementos de tal manera que ambos no solo contribuyen equitativamente a la creación de un significado, sino que también lo hacen de forma simultánea. Así pues, los rasgos principales del «foto texto» serían la coexistencia de texto y fotografía en un mismo soporte, su equivalencia significadora y la simultaneidad de su recepción. Resulta evidente la afinidad con la definición de «iconotexto» de Nerlich, quien, sin embargo, considera que «il n'est pas non plus nécessaire qu'il y ait simultanément du travail visuel ou textuel» (1990: 268). Para Hunter,

⁸ El escritor y fotógrafo estadounidense Wright Morris ya había empleado el término «photo-text» para referirse a sus obras fototextuales, como *The Inhabitants* (1946) y *The Home Place* (1948).

en cambio, la simultaneidad representa una característica imprescindible de estos artefactos.

El término empleado por Hunter será retomado posteriormente por varios estudiosos, a medida que crece el interés por las interacciones fotoliterarias desde los años noventa,⁹ aunque no sin someterse a ulteriores cambios. En 1996, Marsha Bryant publica una colección de ensayos titulada *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*, con el objetivo de focalizarse en obras que yuxtaponen fotografías y lenguaje literario, así como en las implicaciones que este cruce intermedial supone para la crítica. En la introducción, aun compartiendo el acierto de Hunter, sugiere esta modificación:

I revise his term by bridging *photo* and *text* with a hyphen. While I share Hunter's concern with avoiding awkward labels [...], I find the physical gap in *photo text* problematic. If Hunter's term designates the genre's two equal components, then it contains a hidden bias —aren't photographs also texts their own right? The double sense of *text* as written language and site of interpretation makes Hunter's term a slippery one; a similarly problematic term is *image/text relations*. These terms highlight the difficulty of assessing photo-texts in ways that do not privilege literature and language. (1996: 19, n. 4)

La propuesta de Bryant se basa en un argumento que apela a la ya mencionada igualdad de condiciones entre el componente visual y el verbal, extendiéndola asimismo a su interpretabilidad.¹⁰ La

⁹ De acuerdo con Horstkotte y Pedri, «photography in literature has only very recently emerged as a distinct field of research. Until a few years ago, photo-text relations constituted a marginal topic of interest within the broader field of word and image studies. Now, however, photography in literature is widely recognized as one of the focal points of word and image research» (2008b: 7).

¹⁰ A este respecto, Dieterle, al hablar específicamente de «iconotexto narrativo», designa la imagen «comme élément et comme source du récit» (1990: 101), es decir, como parte integrante y fuente de la narración. Por lo tanto, se trata de un factor que es imprescindible tener en cuenta de cara a la interpretación global de la obra icono- o fototextual. Por su parte, Carrara considera el fototexto como «un'opera che mette in continua tensione due media, un'interrelazione che contribuisce a generare un significato terzo, dato dal costante dialogo tra la fotografia e la parola scritta» (2020: 57-58).

ambigüedad latente en el espacio en blanco dejado por Hunter y el riesgo de seguir privilegiando lo textual por encima de lo icónico se resolverían mediante un guion —«foto-texto»— que acerca los dos lexemas de manera más acorde a la concepción que se quiere expresar. Por su parte, Thomas von Steinaecker (2013: 13) se suma a esta elección, entendiendo el «foto-texto» como una variante del iconotexto en la que la parte visual está constituida por la fotografía, y vuelve a destacar la relación dialógica entre palabra e imagen, así como su carácter constitutivo en la creación de un sentido global.¹¹

Al margen de la grafía, otro aspecto interesante de la aportación de Bryant es la referencia en el título a la pluralidad del fenómeno en términos de «foto-textualidades», cuya connotación va más allá de la designación del objeto específico, al abarcar una tipología múltiple. En esta línea, el volumen colectivo editado en 2003 por Alex Hughes y Andrea Noble *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative* pretende abordar «any kind of storytelling artifact that relies in any way on the centrality of the photograph», esto es, «written narratives that embed photo-images either directly or ekphrastically» (2003: 4). Estas otras «fototextualidades» —ahora sin guion— engloban productos llamados «photonarrative creations»,¹² «photo-texts» o «phototextual objects» (Hughes y Noble, 2003: 6), cuya

¹¹ En el ámbito de la *Bildwissenschaft* alemana, véase también Willelms (1989).

¹² Por su parte, Jan Baetens habla de «photographic novel» (1989: 280) para referirse al género preminentemente visual de la fotonovela. Asimismo, emplea el término «photonarrative» a la hora de distinguir entre «the traditional photonarrative [...] in the one hand and the experimental, even avant-gardistic photonarrative [...] on the other, is generally accompanied by a still sharper opposition between a type of photonarrative where the verbal elements paradoxically dominate the proper visual elements [...] and a type of photonarrative where the relationship between the verbal and the visual is reversed» (2001: 88). En este sentido, ninguno de los dos rótulos parece apropiado, ya que, además de referirse al género ya codificado de la fotonovela, implica la subordinación de uno de los dos elementos. Sobre la fotonovela véase también Laguna Martínez (2019) y Sánchez Vigil y Olivera Zaldua (2012). A este respecto, nótese que la fotonovela, definida por el DLE como «relato, normalmente de carácter amoroso, formado por una sucesión de fotografías de los personajes, acompañadas de trozos de diálogo que permiten seguir el argumento», constituye un género de muy baja calidad dirigido a un público masivo y poco exigente que tuvo en su día muchísima difusión. En cambio, es interesante constatar cómo el fototexto, aun compartiendo los mismos medios, se configura como un producto mucho más complejo que cuenta con un público más restringido.

relación con la fotografía puede ser solo temática o efrástica y no necesariamente intermedial.¹³

Finalmente, es Ari J. Blatt quien, en su artículo «Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism» (2009), emplea la palabra «fototextualidad» —en singular— para referirse a una estética bimedial que implica el diálogo entre la fotografía y la literatura, así como a un híbrido resultante de la mezcla de ambas, para cuyo análisis se precisa de un enfoque multidisciplinario.¹⁴

Ever since the advent of the medium in the mid-nineteenth century, photography and literature have been involved in an almost constant dialogue and process of intersemiotic cross-fertilisation. The scholarly field that has recently begun to develop around the critical study of *this kind of aesthetic border crossing* —*what will here be called «phototextuality»*— is as burgeoning as it is multidisciplinary, spanning over 150 years of literary, artistic, and cultural history. (2009: 108. Cursiva añadida)

El gran acierto de Blatt consiste en haber sintetizado en una única palabra las características de un fenómeno intersemiótico, interartístico e interdiscursivo. En efecto, la «fototextualidad» no designa ni un objeto concreto ni mucho menos un género, sino más bien una práctica intermedial que ampara un amplio abanico de aplicaciones y manifestaciones, a su vez materializadas en «fototextos» o productos «fototextuales». Así pues, esta habría de considerarse una forma

¹³ A este propósito, Carrara observa cómo, en muchas misceláneas dedicadas al análisis de las relaciones entre literatura y fotografía, «si nota una comune oscillazione che raccoglie negli stessi contenitori categoriali lo studio dei fototesti e l'analisi della fotografia (descritta, ma non riprodotta materialmente) sul piano temático o tematológico, come strumento narrativo, funzione del plot, o mezzo per la descrizione» (2020: 35). Muchos menos, en cambio, son los trabajos que estudian la relación intermedial entre literatura y fotografía, una falta a la que pretende suplir parcialmente esta tesis.

¹⁴ En esta misma línea, Michele Cometa sostiene que «si tratta di un “nuovo oggetto” che richiede un approccio interdisciplinare e che ci costringe ad affrontare uno dei problemi non risolti della teoria letteraria occidentale: il rapporto tra testo e immagine, tra verbale e visuale» (2011: 64).

discursiva híbrida de amplio alcance, cuyo estudio se acota en este trabajo a la esfera literaria y —más concretamente— a la narrativa.

En lo que respecta a la crítica hispánica —mucho menos atenta a este fenómeno con respecto a la anglosajona, la francesa o la italiana—, Magdalena Perkowska tiene el mérito de ser quien por primera vez propone, en *Pliegues visuales. Narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea* (2013), un estudio sistemático de la fototextualidad aplicada a la novela. En su ensayo, Perkowska emplea el término «foto-novela»¹⁵ para referirse a obras que «combinan la narración de una historia ficcional con fotografías, evidenciando un desdibujamiento intermedial de las fronteras discursivas y la heterogeneidad de la representación», donde el uso del guion «enfatisa no solo la presencia de fotografías en la narración, sino también una relación productiva entre estos dos componentes de la obra» (2013: 19-20). Esta terminología, aunque debidamente argumentada y conceptualmente acorde las teorías expuestas, resulta algo reductiva y se presta a confusión, ya que —incluso distinguiendo la «foto-novela» de la «fotonovela»¹⁶ o bien refiriéndose al «foto-texto» y a la «foto-literatura»— ella misma es consciente de que «el recurso a la palabra literatura reduce la heterogeneidad de las dinámicas fotodiscursivas implícitas en textualidades» (2013: 19). De modo que su criterio parece apuntar a la delimitación de un género narrativo específico o de un subgénero novelístico.

¹⁵ Para ello, se apoya en los estudios de Mitchell y Bryant: «opto por los términos *foto-texto*, *foto-literatura* y *foto-novela*, que reconocen la importancia de las relaciones entre lo visual y lo verbal, representadas mediante el guion, a la manera de Mitchell y Bryant, pero enfatizan al mismo tiempo al carácter literario de los textos que me ocupan. Para no complicar demasiado la grafía de los rótulos teóricos, he decidido no usar la raya vertical que, de acuerdo con Mitchell, articula gráficamente los lugares de resistencia entre lo visual y lo verbal, aunque estas tensiones y fisuras ocupan una posición central en mi investigación; la resistencia puede considerarse como un caso particular de las relaciones verbo-visuales y, por lo tanto, está incluida en el término *foto-literatura*» (Perkowska, 2013: 18).

¹⁶ La estudiosa advierte que «es crucial la diferencia entre la *foto-novela* y la *fotonovela*, un género de literatura de masas en forma de tira cómica en el que las fotografías sustituyen los dibujos» (Perkowska, 2013: 19). Sin embargo, la cercanía de los dos términos hace que la elección no resulte del todo acertada.

Parece preferible, pues, concebir la «fototextualidad» como un fenómeno que potencialmente puede expresarse o manifestarse a través de géneros diferentes y, por tanto, en calidad de recurso formal o práctica discursiva que no afecta al estatuto genérico de la obra a la que se aplica, aunque sí lo matiza de acuerdo con las implicaciones inherentes a la naturaleza del medio fotográfico. Rechazando la concepción del fototexto como género, Giuseppe Carrara apunta:

possiamo considerare il fototesto come un sistema, organizzato secondo una specifica struttura, che consente di mettere in luce la concezione relazionale delle sue parti, in cui gli elementi verbali e visuali andranno considerati nella loro solidarietà sincronica e diacronica [...]. In conclusione, un fototesto potrà essere definito come *una struttura retorica, fondata sul dialogo e l'interazione (o la tensione) tra l'apparato fotografico e la parola scritta, articolato in generi, sottogeneri e forme specifiche*. (2020: 60-61. *Cursiva añadida*)

Por otro lado, respecto a la clasificación de los fototextos, más que de géneros o subgéneros —que remiten a una jerarquía demasiado estricta—, quizá deba hablarse de diferentes campos o ámbitos de aplicación de la fototextualidad, o bien de diferentes tipologías del fototexto: el narrativo, el poético y el ensayístico.

En definitiva, con el objetivo de evitar posibles ambigüedades, incongruencias o confusión, el término «fototextualidad» y sus derivados se emplearán de manera transversal y poligenérica en cuanto forma específica de la iconotextualidad¹⁷ y, por ende, de la intermedialidad. Asimismo, en la presente investigación —siguiendo a Blatt (2009) o Cometa (2011; 2016) y Carrara (2020)— se prescindirá del uso del guion o de formas compuestas, privilegiando siempre una

¹⁷ Del mismo modo, Cometa entiende el «fototesto» precisamente como «forma iconotestuale [che] s'inserisce dunque in quella corrente della scrittura occidentale (od oggi sempre più globale) che, come sempre in passato, ha inteso mettere in discussione lo statuto profondo della letteratura, della testualità e della rappresentazione» (2011: 64).

grafía unificada, en tanto en cuanto más fluida y natural, así como el empleo del sustantivo «fototexto» y del adjetivo «fototextual».

1.1.3. Estructuras y dinámicas del fototexto

La pregunta fundacional que, en *Picture Theory*, Mitchell plantea antes de enfrentarse al análisis de las relaciones iconotextuales —es decir, «¿por qué es importante la forma en que las palabras y las imágenes se yuxtaponen, se mezclan o separan?» (2009: 88)— implica, en primer lugar, la cuestión de cómo lo hacen desde el punto de vista formal y estructural. En otras palabras, tras recalcar la copresencia de lo icónico y lo verbal en un mismo soporte literario como *conditio sine qua non* para que pueda hablarse de iconotexto o fototexto, así como insistir en su autonomía optando por un modelo integrativo o «colaborativo» (Bryant, 1996: 14),¹⁸ es oportuno proporcionar un acercamiento crítico a las principales estrategias fototextuales que subyacen en la confección de este tipo de obras multimediales.

El primer intento sistemático de clasificación de los fenómenos iconotextuales es el que propone Áron Kibédi Varga en el artículo de 1989 «Criteria for Describing Word-and-Image Relations», donde el estudioso húngaro no aborda directamente los iconotextos literarios, sino que elabora un esquema de carácter muy general. Siguiendo su taxonomía, puede argüirse que el fototexto, al tratarse de un artefacto verbovisual, establece entre palabra e imagen una relación a nivel del objeto de tipo primario e individual —esto es, los dos componentes aparecen a la vez en un solo soporte—, donde ambos elementos se distinguen el uno del otro estableciendo una relación de interreferencia o co-referencia (Kibédi Varga, 1989: 34).

En cambio, un acercamiento enfocado específicamente en el fototexto lo realiza Michele Cometa en un breve pero fundamental trabajo titulado «Forme e retoriche del fototesto letterario» (2016).

¹⁸ Bryant apunta cómo «traditionally, photo-texts have been read in terms of image/caption model or the collaboration model; the forma seems to invite dualistic ways of thinking» (1996: 12).

En él esboza, bebiendo tanto de la retórica como de la cultura visual, una tipología de fototextos a partir de determinados factores que se basan en la relación entre la imagen, el dispositivo o soporte y la mirada, y que están implicados conjuntamente en la organización, la composición y la recepción del fototexto literario:

Il fototesto declina a suo modo questi elementi di base, per cui sarà opportuno distinguere in via preliminare tra retoriche dello sguardo, poiché l'atto della fruizione è nel fototesto molto più complesso e variegato della sola lettura, retoriche del *layout*, poiché la questione del supporto mediale, del dispositivo y dunque dell'impaginazione è essenziale per comprendere il funzionamento dei fototesti, e retoriche dei *parerga*, poiché il sistema di integrazioni testuali dell'immagine e integrazioni visuali al testo rende la lettura un'esperienza molto più complessa di qualunque testo prevalentemente verbale. (2016: 78)

De cara al análisis del fototexto, debe valorarse en qué medida la mirada derivada de la praxis fotográfica y sus implicaciones influyen en la dimensión literaria de la obra, así como detenerse en el análisis de la imagen, el estudio de cuyas características —calidad, color, tamaño, enfoque, etc.— resulta indispensable a la hora de comprender el alcance de su interacción con el aparato textual no solo desde una perspectiva temática o referencial, sino también estilística.

Otro aspecto determinante a la hora de abordar un fototexto es la disposición y la organización de la página en función de la inserción de lo visual, su maquetación, y el lugar que la imagen ocupa, ya que «la fotografía ha [...] construido una sintassi completamente originale per quel che riguarda i rapporti tra unità testuali e unità visuali» (Cometa, 2016: 83). La elección de dónde colocar una foto influye tanto en el efecto estético como en la interpretación global, al determinar su posición correspondencias diversas tanto con el texto como con las otras imágenes presentes en la obra. Podría hablarse, por ejemplo, tomando prestados términos de la lingüística, de «déixis anafórica», «catafórica» u «ostensiva» de la foto, dependiendo de si esta precede, sigue o acompaña la parte textual con el que está

conectada implícita o explícitamente. Así mismo, es interesante observar si la fotografía queda imbricada o incrustada entre dos fragmentos textuales, irrumpiendo en el *continuum* de la escritura, o si se le dedica un espacio exclusivo —por ejemplo, una página— dentro de lo que es el cuerpo del texto. De este modo, aunque la lectura se interrumpe igualmente para dar lugar al espectáculo, el efecto cambia: no es lo mismo visualizar la imagen junto al texto que verla realizada ocupando un lugar propio.

Por otra parte, con respecto a la última de las retóricas detalladas por Cometa, «i *parerga* nei fototesti non vanno per altro considerati come meri elementi testuali [...] poiché giocano un ruolo decisivo nella costituzione complessiva del *layout*» (2016: 90). De hecho, estos atañen al paratexto y sirven para implementar el efecto fototextual a través de títulos, notas, apéndices, comentarios, índices, pies de foto, leyendas, etc. De modo que se trata de un conjunto de indicios ajenos a la narración propiamente dicha que, no obstante, al estar estrechamente vinculados con lo visual, contribuyen —en caso de que el autor los incluya— al funcionamiento o al potenciamiento de la interacción entre palabra e imagen.

Tras armar este modelo retórico tripartito, Cometa perfila asimismo una tipología de las formas del fototexto distinguiendo categorías arquetípicas destinadas inevitablemente a hibridarse entre sí: la «forma-emblema», la «forma-illustrazione» y la «forma-atlante» (2016: 93).¹⁹ Dichas modalidades tienen que ver, por un lado, con el grado de información que el autor vehicula de cara a la inteligibilidad de la imagen, y, por el otro, con el esfuerzo requerido al lector/espectador para interpretar las relaciones verbovisuales:

l'illustrazione, soprattutto quando il testo si fonda su un'ekphrasis diretta, è quella che richiede il grado più basso di partecipazione del lettore, mentre la tripartizione dell'emblema [*inscriptio, pictura, subscriptio*] produce uno spazio più ampio per la ricezione, anche se guidata da una volontà autoriale per lo più

¹⁹ En un trabajo anterior, Cometa incluye la «forma-ékphrasis» (2011: 71), que aquí acaba englobándose en la «forma-illustrazione».

riconoscibile [...]. L'atlante è invece il dispositivo che riduce al minimo la volontà autoriale e crea un campo di tensioni semantiche in cui il lettore può —se vuole— giocare un ruolo più determinante [...]. (2016: 95)

Al tratarse —según señala el mismo autor— de formas «puras» que raramente se encuentran como tales en los fototextos de los siglos XX y XXI, sino que se combinan e hibridan de manera constante y variada, la aplicación de esta tipología no resulta del todo funcional de cara al análisis de este tipo de obras en la actualidad.

Más pragmático parece el esfuerzo de Giuseppe Carrara, en su monografía *Storie a vista. Retoriche e poetiche del fototesto* (2020),²⁰ por ahondar en la instauración del diálogo entre palabra e imagen de acuerdo con un criterio basado en el nivel de correspondencia informativa entre lo dicho y lo mostrado. Su propuesta consiste en el planteamiento de tres categorías más esclarecedoras: «illustrazione», «supplemento» y «parallelismo». Cuando se habla de ilustración, «l'immagine è usata per visualizzare quanto viene detto, può aggiungere poche informazioni, ma non si distacca dalla lettera del testo» (2020: 70). En cambio, según la dinámica del suplemento, «le informazioni veicolate dal testo scritto e quelle dell'immagine collaborano alla creazione di un significato ulteriore, la componente visuale aggiunge informazioni ed è fondamentale per l'interpretazione del testo» (2020: 71). Respecto a la diferencia entre la función ilustrativa y la supletiva, Carrara, a la luz de lo expuesto anteriormente, especifica:

in tutti i casi il dialogo fra parole e immagini contribuisce a creare un surplus di significato. Quello che distingue dunque la modalità illustrativa da quella suppletiva sta nell'ambiguità del

²⁰ La monografía de Carrara es el estudio comparatista más completo y actualizado sobre fototextualidad y fototextos narrativos que se ha publicado hasta la fecha; de ahí que su contribución resulte tan valiosa de cara a la elaboración de este trabajo como punto de partida para el análisis de algunas cuestiones formales y estructurales de carácter general relativas a las obras recogidas en el corpus.

sensu, nel significato non esplicito che si viene a creare in virtù dell'interazione verbo-visiva. (2020: 71)

Es decir, que, a falta de subordinación, en la ilustración se da una correspondencia más diáfana, mientras que en el suplemento el nexu no resulta tan explícito, pero en ambos casos —al ser una elección autorial— la imagen juega un papel ineludible.

Por último, a través del paralelismo, frente a la interacción más o menos manifiesta que implican la ilustración y el suplemento, «testo verbale e immagine [...] sono portati avanti parallelamente, con due o più rette che possono o meno avere punti di contatto» (2020: 74). Esto sucede cuando, aun estando relacionada con el texto, la inserción de la imagen no está mediada por la palabra. En definitiva, esta clasificación consiste en un *decrecendo* según el cual el vínculo entre el componente visual y el verbal, de muy estrecho, se hace más difuso y requiere —como ya apuntaba Cometa— un esfuerzo interpretativo mayor por parte del lector.

En este sentido, Carrara apunta a la delimitación de dos estructuras que representan los extremos entre lo que se sitúa un amplio abanico de posibilidades respecto a la interrelación de palabra y fotografía: la *écfrasis* y el montaje.²¹ Según él, se trata de «due polarità di una gamma su cui il fototesto può posizionarsi a seconda che l'ecfrasi sia molto dettagliata, poco dettagliata, appena accennata [...] o talmente assente (e quindi montaggio)» (2020: 79). Si bien la *écfrasis* se define —según el DLE— como la «figura consistente en la descripción minuciosa de algo» y la técnica del montaje es inherente al fototexto en cuanto producto del injerto de materiales preexistente en un nuevo contexto, esta distinción ha de entenderse como la tentativa de enmarcar una cuestión fundamental en la armazón del

²¹ Por su parte, Francisca Noguero Jiméñez, en un trabajo que estudia la relación entre palabra e imagen en la minificción hispánica, habla de *ekphrasis* e *hypothiposis*. En el caso de la *ekphrasis*, «se trata [...] de una descripción que actúa como puente, mediando entre palabra e imagen para hacer más asequible esta última», mientras que la *hypothiposis* «recorre el camino inverso a la *ekphrasis*: lleva a imágenes el contenido del texto o, lo que es lo mismo, conforma el icono a partir de las palabras» (2006: 186-187). Sobre la combinación de microrrelato y fotografía, véase Gómez Trueba (2018).

fototexto: la modulación de las correspondencias verbovisuales de cara a la obtención de un determinado efecto fototextual.

Respecto de la presunta dicotomía entre écfrasis y montaje, cabe insistir que, contrariamente a lo que parece sostener Carrara, el texto puede referirse a la fotografía reproducida sin que por ello se lleve a cabo una écfrasis. Por otro lado, la presencia material de la imagen implica inevitablemente que se ha realizado un montaje, lo cual —no obstante— no impide que la parte verbal se refiera a la visual. En este sentido, Perkowska arguye que:

el hecho de que tanto el texto como la fotografía sean indispensables para la negociación del significado que se produce entre ellos, así como la materialidad heterogénea de las foto-novelas [...], permiten conceptualizar su forma en términos de montaje y *collage*. (2013: 56)

Sin embargo, acaba decantándose por el primero, ya que «la inserción de fotografías en el texto ficcional de una novela produce, por inesperado, un efecto parecido al que surtía el montaje» (Perkowska, 2013: 57). En efecto, al igual que en las vanguardias históricas —sobre todo el dadaísmo—, jugaban mucho con la aparición de objetos insólitos y descontextualizado para provocar extrañamiento, que es lo mismo que sucede cuando de repente el lector se encuentra con una fotografía reproducida dentro de un texto narrativo.

Ya se trate de écfrasis, referencias o llamamientos textuales explícitos, merece destacarse la subdivisión que Carrara implementa para discernir en qué medida lo verbal influye en la recepción. Así, si el texto se limita a describir ecfrásticamente la imagen, habla de «denotazione».²² La «dinamizzazione», al añadir información inédita, «vivifica e risemantizza [l'immagine] dinnanzi al lettore/spettatore, mostrando ciò che egli non può vedere» (Carrara, 2020: 79). Y la «integrazione» invita al lector/espectador no solo a mirar la imagen, sino también a «integrarla con le proprie preconoscenze e con la propria esperienza progressa» (Carrara, 2020: 81), siempre y cuando

²² Este concepto equivaldría a lo que Mitchell llama «identificación» (2009: 86).

la aquella pertenezca a un acervo cultural común, conocido y reconocible, y se encuentre recontextualizada.

Como se ha anticipado, a falta de señalamientos textuales que relacionen palabra e imagen, Carrara habla impropriadamente de montaje. En efecto, el montaje es una práctica combinatoria que —si se la traslada de lo artístico a lo literario— no tiene por qué prescindir de la mediación de lo verbal. Pese al término escogido, queda clara la intención de referirse a una estrategia elíptica —o «disyuntiva» (Mitchell, 2009: 86)— que sigue patrones catalogables de acuerdo con diferentes funciones: «descrittiva/additiva», «narrativa» y «connotativa» (Carrara, 2020: 83). Así, el montaje descriptivo o adicional «si ha quando l'immagine non aggiunge particolare significazione», el narrativo «crea una sorta di narrazione attraverso la sequenza o la loro disposizione a distanza» y el connotativo «consiste nell'inserimento di un'immagine che presa in sé non ha nessun collegamento con il testo, ma la sua presenza in un dato punto crea un terzo significato ulteriore» (Carrara, 2020: 84). Independientemente de la función, no cabe duda de que la inserción abrupta de una foto provoca efectos más impactantes respecto a la foto anunciada, descrita o señalada en el texto, e implica al lector/espectador de una manera mucho más exigente.

Al margen de la terminología, nótese cómo todo el debate formal y estructural acerca del fototexto tiene un eje fundamental: el grado de compenetración de palabra e imagen que, en un constante intercambio bidireccional de signos orientado hacia la amplificación de un significado último, establece abiertamente diálogos o resalta tensiones subterráneas. Así, el grado de transparencia u ocultación de las conexiones iconotextuales depende de la voluntad autorial, que se plasma en las modalidades descritas para que el lector/espectador o «lectoespectador»,²³ al ver modificado su horizonte de expectativas,²⁴ se implique con mayor o menor intensidad en la interpretación

²³ Aunque Mora se refiera a un tipo de literatura relacionada visualmente más bien con la imagen cibernética, define al «lectoespectador» como «aquel receptor de una forma artística compuesta por *texto más imagen*» (2012: 19).

²⁴ Según Perkowska, «la compleja dinámica que se desarrolla cuando el texto verbal y la imagen fotográfica cruzan sus fronteras mediales para crear un foto-texto

del fototexto dependiendo tanto de la cantidad de la información recibida sobre las imágenes como de su calidad.

En cualquier caso, razonando ya en términos de recepción y efecto iconotextual, Liliane Louvel recuerda que, en el tránsito entre los dos medios, «the pictorial third is a phenomenological event [...]. It is a visual image engineered by the text and reinvented by the reader; it will never exactly coincide with the narrator's» (2008: 45).²⁵ Tanto es así que, aunque la fotografía esté introducida o incluso interpretada por las palabras del autor, Elide Pittarello recuerda que:

la versione [della fotografia] che ne dà lo scrittore è una fra le molte possibili. Tutte quelle a disposizione di un numero impreciso di lettori che qui diventano anche spettatori. Ognuno di loro ha un corpo e dunque delle reazioni tutte sue. Anche loro guardano il fantasma che li continua a guardare dal tempo congelato di ogni fotografia. E davvero non si sa di cosa siano capaci tanti sguardi, quali memorie possano portare alla luce, quali racconti diffondere. (Pittarello, 2014: 274-275)

La subjetividad de la mirada, cuyos efectos son imponderables por apelar a las latencias del lector convertido en espectador, determina —en última instancia— la mayor eficacia del fototexto respecto al tema de su recepción, sobre todo en aquellos casos en que la imagen

desestabiliza las suposiciones tradicionales sobre la textualidad y la interpretación, e incluso, sobre el modo de lectura, porque un todo-texto activa a la vez al lector y al espectador» (2013: 54-55). Análogamente, de acuerdo con Pittarello, «la fotografía que viene riprodotta, invece che rappresentata, mette letteralmente in mostra qualcosa di estraneo al testo narrativo, uno spettacolo finora avulso dal suo intreccio fatto solo di parole, le quali evidenziano per contrasto la loro natura di segni astratti, di convenzioni alfabetiche oltre che linguistiche. In un romanzo stampato, che conservi cioè la forma del libro e non sia veicolato da altri mezzi multimediali oggi disponibili, la visibilità delle foto è scandalosa, obbliga a guardare con gli occhi e interrompere l'esperienza della lettura. In un romanzo, la concreta presenza della fotografia restituisce la metafora narratologica del punto di vista alla sua origine sensoriale» (2014: 272).

²⁵ Es lo que, en su ensayo, Perkowska llama «pliegue visual», entendiéndolo como un concepto bisagra que remite, por un lado, a la textura material de la foto-novela, construida en pliegues textuales y visuales; y, por el otro, al tipo de lectura que esta construcción suscita y requiere» (2013: 59).

y el texto no se corresponden, provocando una extrañeza que le desarma y le obliga a un grado de implicación inusitado.

1.2. Autobiografismo y fototextualidad

1.2.1. Fototextualidad y novela

Además de la designación del objeto fototextual, otro asunto clave del que se han ocupado los especialistas es la supuestamente contradictoria relación que la fotografía establece con la ficción, en caso de insertarse en una novela. Esta problemática está resumida con claridad por Silke Horstkotte y Nancy Pedri, quienes, al tiempo que constatan cierto incremento en la publicación de fototextos literarios de carácter novelístico, señalan el reto que estos suponen desde el punto de vista crítico:

The lively current debates on photography and literature have drawn attention to the increasing presence of photographic images not only in the classic genres of illustrated nonfiction, such as (auto-)biography, historiography, and memoir writing, but also within the area of fictional writing in a stricter sense. As a result, the exact delimitations of fictional and nonfictional writing become increasingly blurred. [...] In a paradoxical movement, photographs, when taken out of their original contexts and included in a fictional narrative, become fictional themselves. Inversely, the narrative is ostensibly turned toward the real. (2008b: 8)

En efecto, el valor indicial inherente a la fotografía²⁶ —mucho más acorde con narrativas de tipo histórico, documental, memorialístico o testimonial—²⁷ provoca dentro de la ficción un cortocircuito

²⁶ Con respecto a la fotografía como *analogon* o *índex*, véase Barthes (1986: 13; 1990: 142), Dubois (1994: 42-51) y Sontag (2006: 18-19).

²⁷ Lo mismo sostiene Perkowska: «comparada con un ensayo documental, una autobiografía, una biografía o una memoria, la ficción es, entonces, un género que parecería manifestar muy poca afinidad natural con la fotografía, lo que implica

hermenéutico bidireccional. Se trata de un cruce que, por un lado, conlleva el cuestionamiento del carácter referencial de la imagen fotográfica y, por el otro, pone en tela de juicio la naturaleza ficcional de la narración, de tal manera que «photography has a critical impact on fiction» (Louvel, 2008: 40), y viceversa.

En la misma línea, Timothy Dow Adams insiste en que, cuando las fotografías aparecen en una ficción, «questions about their status grow still more complicated because images reproduced in a work of fiction are usually read differently from those in nonfiction» (2008: 175), determinando una lectura de la imagen que contraviene su esencia de *índex*. Con todo, al crítico no se le escapa que la situación puede invertirse y «the presence of photograph within a narrative resulted in questions, not about the authenticity of the image but about the genre of the narrative» (Adams, 2008: 177), lo cual reincide en la versatilidad de la imagen fotográfica a la hora de adaptarse a diferentes tipos de discursos narrativos, no sin alterar su recepción.

Según Jan Gustaffson, este conflicto, que surge de la confluencia de un elemento visual indudablemente real y otro textual planteado como ficticio, recontextualizaría la imagen dentro del relato dando lugar a una presunta paradoja:

el problema reside en la relación entre la fotografía y lo que mediante signos verbales se postula que representa [...]. La foto no miente, pero está sujeta a varias posibilidades interpretativas y mediante procedimientos semióticos secundarios, como lo sería la inserción de una foto en un texto narrativo, se puede modificar su anclaje en lo real modificando así la «realidad» o el objeto fotografiado. [...] De esta manera, la foto en el relato resulta una paradoja: representa objetos no ficcionales, o sea «reales», pero su realidad se halla inserta en una ficción. (2018: 130)

Además, el estudioso plantea una segunda contradicción con respecto al valor temporal de la fotografía, al considerarla atemporal y por lo tanto «anti-narrativa», pero sí capaz de sugerir historias e imbricarse

una posible ruptura ontológica en la armazón del texto e impacta la credibilidad del género» (2013: 39).

en ellas (Gustaffson, 2018: 131). Esta última opinión de Gustaffson, difícil de compartir, se debe quizás a una radicalización de la concepción exclusivamente ontológica de la fotografía —como la de Krauss (2002: 82) o Bazin (2001: 28)— y de su vínculo indisoluble con lo real o lo objetivo, además de con el instante que inmortaliza, sin tener en cuenta otros aspectos decisivos que la convierten en un elemento compatible con la ficción.

Si bien es cierto que tradicionalmente la fotografía ha estado ligada en el imaginario colectivo a la idea de una referencialidad mecánica e incuestionable, dos de sus teóricos más célebres, aun teniendo por válida la idea de su indicialidad, han sabido ir más allá de las apariencias. Así, Roland Barthes detecta la «paradoja fotográfica», que consiste en «la coexistencia de dos mensajes, uno de ellos sin código (el análogo fotográfico) y otro con código (el “arte”, el tratamiento, la “escritura” o retórica de la fotografía)» (1986: 15). A pesar de su condición de *analogon*, la foto no puede pues prescindir de la connotación, de tal manera que «la condición puramente “denotativa” de la fotografía, la perfección y plenitud de su analogía, en resumen, su objetividad [...], es algo que corre el riesgo de ser mítico, pues de hecho existe una elevada probabilidad [...] de que el mensaje fotográfico [...] esté también connotado» (Barthes, 1986: 15).²⁸ En este mismo sentido, Vilém Flusser afirma que «la “objetividad” de las imágenes técnicas es un engaño» (2001: 18), lo cual cambia de manera radical la perspectiva de aquellos que ven en ella un elemento de verdad o realidad incuestionable.

Por su parte, Susan Sontag observa con agudeza que «las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía» y, además, que «no solo evidencian lo que hay allí sino lo que un individuo ve, no son solo un registro sino una evaluación del mundo (2006: 42 y 130),

²⁸ Por otra parte, recuérdese la célebre distinción barthesiana: el *studium* «es culturalmente (esta connotación está presente en el *studium*) como participo de los rostros, de los aspectos, de los gestos, de los decorados, de las acciones», mientras que el *punctum* es «pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza)» (Barthes, 1990: 64-65).

haciendo hincapié tanto en su potencial narrativo como en la subjetividad del operador. Pero la apreciación más relevante de Sontag respecto del tema tratado es que «la fotografía es siempre un objeto en un contexto» (2006: 153), por lo que su inclusión dentro de un marco literario ficcional no resulta —en definitiva— tan descabellada ni paradójica o contradictoria. A no ser que el autor quiera expresamente despistar al lector mediante un juego metarreferencial, es decir, llevarle mediante un conflicto o contradicción evidente entre lo dicho y lo mostrado a un cuestionamiento explícito de lo real dentro de lo ficcional y viceversa.

La interpretabilidad, la subjetividad y la narratividad de la fotografía, junto a su dependencia del contexto, la convierten en un instrumento que se presta a ser empleado como un válido recurso de cara a la ampliación del alcance del género novelístico, sin necesariamente subvertir la lógica ficcional o el pacto con el lector por haberse extrapolado esta de la realidad. Tanto es así que este gran potencial se ha aprovechado y se sigue explotando cada vez más como recurso estético en el ámbito de la novela y ya no solo con la intención de dinamitar la narración, sino más bien como coadyuvante en el desarrollo de la diégesis. De modo que, siendo la inserción de imágenes fotográfica una elección autorial, habrá que interrogarse primero acerca de las intenciones del autor con respecto a la concepción de la obra en su globalidad. La cuestión no es baladí y se complica aún más si se consideran los derroteros de la novelística en las últimas décadas. En todo caso, lo que estaría en tela de juicio no es tanto la fotografía, sino la misma concepción de novela.

1.2.2. Autoficción, antificción y no ficción

En esta investigación, el estudio de la fototextualidad se circunscribe al ámbito de lo que aquí se denominará de forma general «narrativa autobiográfica». Esta se refiere a una serie de obras que, rehuendo mimbres concretos y formalmente codificados —como la «autobiografía», las «crónicas» o las «memorias»—, se han ido publicando libremente en colecciones de narrativa junto a novelas al uso, pese a su contenido total o parcialmente factual. Sin ánimo de descubrir nuevos géneros ni mucho menos dirimir la cuestión de cómo y hasta qué punto el autobiografismo encaja en un marco novelesco, es imprescindible señalar que el debate acerca de la autorreferencialidad en la novelística española actual sigue estando muy vigente. En particular, los especialistas han reparado en los últimos años en la tendencia sintomática de muchos autores a apostar cada vez más a menudo ya no tanto por el establecimiento de un pacto de lectura ambiguo —esto es, autoficcional—, sino más bien por un alejamiento intencionado de la ficción hacia la factualidad.

Sin necesidad de repasar detalladamente el desarrollo ni las controversias relativas al concepto de «autoficción» desde la acuñación del término hasta la actualidad,²⁹ baste remarcar cómo la imparable evolución del fenómeno ha superado con creces en la práctica literaria cualquier intento clasificatorio. De ahí que un teórico en su día tan entusiasta de la autoficción como Manuel Alberca, autor de *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007),³⁰ se haya retractado respecto de su postura inicial. Tanto es así que una década más tarde publica *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017),³¹ imprimiéndole un giro radical a su propia concepción de la autoficción —según él un «epifenómeno» (2017: 15)— para abogar por la «antificción»:

²⁹ Para un repaso panorámico bastante completo sobre la historia de la dicotomía autobiografía/autoficción, véase Luque Amo (2022).

³⁰ Véase también Alberca (2012a; 2012b).

³¹ Véase también Alberca (2014a; 2014b).

la predisposición literaria a contar la verdad y solo la verdad [...] entraña conocer la dificultad de la apuesta y la necesidad de hallar una forma nueva para dar cuenta de una realidad nunca antes contada. Desde este punto de vista, el enfoque antificticio se desentiende de algunas de las preocupaciones que polarizan a las autoficciones como la habilidad de mezclar autobiografía y ficción en un juego que pretende confundir las expectativas del lector, y prefiere el compromiso y el riesgo de buscar la verdad de la vida a través de la escritura. (2017: 322)

Por lo tanto, puede inferirse que el autobiografismo no necesita forzosamente de la ficción para tener cabida en la forma literaria de la novela, siempre y cuando la novela se entienda como un cauce expresivo que le permite al escritor cierta libertad, aun respetando el pacto autobiográfico (Lejeune, 1994: 49-87). Así pues, la antificción no sería otra cosa sino una actualización del género autobiográfico de acuerdo con un nuevo paradigma más maleable.

Otra experta en este campo es sin duda Ana Casas, autora de numerosos trabajos al respecto y editora de varios volúmenes colectivos sobre la autoficción, como el fundamental *La autoficción. Reflexiones teóricas* (2012).³² Aun siendo todavía partidaria de este término —ya quizás demasiado manido—, en la introducción de su último libro editado junto con Anna Forné, y titulado precisamente *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico* (2022), Casas también se percata de la vuelta de tuerca que supone el cambio de rumbo hacia la verdad por parte de muchos escritores:

En la línea de otras creaciones, la autoficción se ofrecería, pues, como un terreno para la reflexión artística, en la medida en que exhibiría su propio proceso de construcción y de elaboración poniendo en el centro al autor debidamente (des)enmascarado. Tan importante resultaría el disfraz (el yo ficcionalizado) como la factualidad (el yo empírico), en la medida en que su imposible

³² Véase también Casas (2014; 2017).

yuxtaposición indicaría la distancia del semblante [...] con respecto a su real. (2022: 14)³³

Aunque en otros términos que le permiten seguir avalando el empleo de la etiqueta autoficcional, la estudiosa distingue dichas creaciones de aquellos textos «en los que el autor se proyecta a través de una figuración ficcional» y que «invitan a interrogarnos sobre la fuente del texto y su autoría, sin alumbrar una respuesta definitiva» (Casas, 2021: 14), es decir, las autoficciones propiamente dichas.

Por su parte, José María Pozuelo Yvancos —autor de *De la autobiografía. Teoría y estilos* (2006)— desconfía desde el principio de la categoría reduccionista de la autoficción, a la que, en *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y Enrique Vila-Matas* (2010), propone como alternativa la «figuración del yo»: una más amplia «representación de un yo figurado de carácter personal» (2012: 161), ya sea ficcional o no ficcional, concepto que recientemente renombra «autofiguración» manteniendo su significado original y usándolo indistintamente. En concreto, Pozuelo Yvancos destaca la existencia de «autofiguraciones novelísticas» (2021: 16) y postula asimismo la existencia de «pactos de no ficción»:³⁴

bien sea a través del mecanismo de las deixis fotográficas bien sea por este sutil juego de la escritura y la memoria de los sentidos como forma de presencia, una serie de obras de la memoria nos vienen mostrando que las figuraciones personales no siempre se acunan con facilidad en el magma indistinguible y heteróclito que denominamos *ficciones*. Hay algunas incluso en que el latido por superar esa distancia de la ficción constituye uno de sus principales ejes. (2022: 687)

³³ Véase también Casas (2018).

³⁴ El mismo Pozuelo Yvancos aclara que «muchos libros, aunque vengan titulados como novelas (las editoriales y el mercado se resisten a que ocurra de otro modo) piden ser leídos precisamente como no ficcionales, sin que ello implique negar que lo que tenemos siempre en literatura es una figuración verbal. Pero, insisto, autofiguración no es necesariamente autoficción» (2021: 17).

Nótese la alusión directa a la fotografía como elemento que propicia el establecimiento de un pacto de no ficción,³⁵ además de tener en cuenta que entre los ejemplos que Pozuelo Yvancos aporta para argumentar su teoría se encuentran varias obras contempladas en esta investigación, como *Negra espalda del tiempo* (1998) de Javier Marías, *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) de Rosa Montero y *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas.

Por otro lado, la faceta intermedial de estas narrativas no había pasado inobservada anteriormente,³⁶ tanto es así que Patricia López-Gay, en *Ficciones de verdad. Archivo y narrativas de vida* (2020), relaciona el uso intermedial de la fotografía y la imagen —en calidad de material de archivo por excelencia— con la biografía o la autobiografía. Aunque la autora sitúa su corpus en un marco autoficcional, no carece de interés su idea de la «obra-archivo»:

Sobre los márgenes de la narrativa histórico-autobiográfica vemos desplegarse [...] una producción que reivindica la verdad de la ficción y la ficción de la verdad. En el interior del espacio biográfico proliferan obras-archivo que *no* se proponen registrar signos visibles de lo que fue. Desencajando a conciencia la mirada fotográfica, siempre vigente, del archivo moderno, el yo-autor que se inmiscuye en la autoficción reordenando huellas desperdigadas de lo real-imaginado visibiliza provisoriamente no aquello que *ciertamente* fue sino aquello que *probablemente* es, fue o *podría* haber sido. (2020: 75)

Al margen de su apriorística adscripción a lo autoficcional de obras que no parece adecuado considerar como tales, es innegable que las apreciaciones de López-Gay acerca del papel de las fotos en la novela actual reflejan la incertidumbre que entraña la imagen fotográfica, con los consiguientes efectos que ello implica a nivel fototextual.

³⁵ Y añade en una nota al pie: «tengo que dejar fuera de este artículo la importancia que en determinadas novelas y no solo en libros autobiográficos tienen las fotos, y su mecanismo de deixis personal o familiar» (2022: 683, n. 3); es decir, el propósito —al menos en parte— de esta tesis doctoral.

³⁶ Véase Casas (2017).

1.2.3. La fototextualidad autobiográfica

En el marco del tipo de narraciones mencionadas por Pozuelo Yvanco (2022) —aquellas que establecen intencionadamente un pacto de no ficción— se inscriben las obras recogidas en el corpus que se analizará en la segunda parte de este trabajo.³⁷ Todas ellas son fototextos en los que tanto la parte verbal como la visual remiten de alguna manera a la vida del autor empírico, no solo desde un punto de vista autorreferencial o autorrepresentativo,³⁸ sino también en su faceta familiar.³⁹ Esta combinación responde a la creciente difusión de una práctica que consiste en insertar fotografías personales —en este caso extraídas del álbum de familia— en relatos autobiográficos para compartir con el público lector una verdad personal, dando lugar a productos híbridos bimediales que bien pueden definirse «fototextos autobiográficos».

El término está tomado de los trabajos de Roberta Coglitore, quien habla de «dispositivi fototestuali autobiografici» o, más en general, de «fototesti autobiografici», y que describe así: «si tratta di un tipo di fototesti molto particolare, con una vocazione alla verità conforme al genere letterario al quale normalmente lo si riconduce [...] comunque al confine con la narrazione fattuale» (2016: 49). A la vez que insiste en la conexión del fototexto autobiográfico con lo factual en términos de exigencia de verdad, la estudiosa italiana remarca asimismo cómo «il medium della fotografia [...] utilizzato insieme alla letteratura, permette di stabilire livelli di collaborazione

³⁷ Por lo tanto, el corpus no incluye autobiografías, entre las cuales también existen interesantes casos de fototextualidad; véase Rugg (1997) y Adams (2000).

³⁸ Con respecto a lo autobiográfico como acto performativo en las artes visuales contemporáneas, véase Guasch (2009; 2018) y Diego (2011).

³⁹ Algunos casos estudiados podrían coincidir con lo que Sara R. Gallardo define «autonovela familiar», es decir, «proyectos [metanarrativos] de investigación que llevan a cabo las hijas o los nietos [...] de los protagonistas de las historias primarias, pero su indagación llega hasta el presente; a veces con el pretexto de dejar registro de lo que pasó, la propia identidad de quien escribe se pone en juego» (2020: 72). Sin embargo, precisamente dada la implicación del sujeto en el relato, sigue siendo preferible hablar de narrativa y fototextualidad autobiográficas.

o di scontro tra le arti» (Coglitore, 2016: 51), según las dinámicas de la fototextualidad descritas al principio del capítulo.

Por tanto, lo que caracteriza esta vertiente autobiográfica del fenómeno sería, por un lado, la elección de una tipología textual de tipo autorreferencial enmarcada en una arquitectura novelesca y, por el otro, la cuidadosa selección⁴⁰ de una serie de materiales visuales relacionados con el autor. No obstante, al hablar de autobiografismo, Coglitore advierte de que «quasi tutte le fotografie inserite non sono scattate dall'autore dell'autobiografia mettendo così in crisi il patto autobiografico» (2014: 12).⁴¹ Si bien es verdad que en el fototexto autobiográfico se enfrentan dos subjetividades —la del fotógrafo y la del propio escritor—, el problema se solventa considerando que «la selezione delle fotografie da parte dell'autore costituisce il filtro necessario e sufficiente per fare intervenire la responsabilità dell'autore in prima persona» (Coglitore, 2014: 12). Además, será el escritor quien valore su reacción ante la imagen apropiándose —por decirlo de algún modo— de la misma.

En este sentido, basándose en la distinción entre espectador, referente y operador, Carrara detecta dos modalidades de selección de fotos susceptibles de incluirse en un fototexto autobiográfico:

è possibile [...] individuare due tipologie ben precise, quella dell'archivio e quella dell'occasione: nel primo caso la scelta avviene su materiali pre-esistenti, tratti spesso dai propri album di famiglia, e dunque l'operazione sarà piuttosto di selezione e assemblaggio, di risemantizzazione su significati già dati e codificati; nel secondo, al contrario, le foto sono realizzate e pensate contemporaneamente all'atto di scrittura, per cui non

⁴⁰ A este respecto, Coglitore apunta que «l'autore dell'autobiografia seleziona le fotografie da aggiungere alla narrazione o addirittura parte da alcune fotografie per scrivere la storia della propria vita» (2016: 54).

⁴¹ Lo mismo apunta Linda Haverty Rugg: «in autobiography, the object and subject of the text are the same—the author writes his or her own life story. Photographs, on the other hand, most frequently interject a third party into the process of recording an image; the photographer and the photographed subject are usually not the same person» (1997: 2).

conterà tanto la scelta, ma la specificità dello sguardo messo in gioco dalle immagini. (2020: 261)

La tipología del «archivo» —que recuerda inevitablemente al ensayo de López Gay (2020)— y la de la «ocasión» se corresponden con sendos funcionamientos de la memoria, ya que:

da un lato ul ricordo viene attivato dalla fotografia e , da questa, la parola crea una storia possibile, dall'altro è la narrazione verbale a detenere la funzione mnestica che va a incitarsi su immagini nuove, a cercare corrispondenze e visualizzazioni di un'attività mentale. (Carrara, 2020: 261)

En efecto, si en el primer caso se asiste a la reinterpretación de una imagen preexistente a partir de los recuerdos o conocimientos —o incluso desde el desconocimiento— del autor; en el segundo, la fotografía se realiza más bien de cara al desarrollo de la narración, ya sea planificada o en marcha. En definitiva, lo que está en juego es la relación entre el recuerdo, la imagen y la escritura. Sin embargo, estas dos categorías —que dan lugar a procesos mnemónicos y escriturales diferentes— no han de considerarse compartimentos estancos, sino estrategias fototextuales a menudo complementarias, pues existen varios ejemplos que demuestran cómo el archivo y la ocasión acaban mezclándose, especialmente en aquellos casos en los que el relato se fundamente en una búsqueda o en la reconstrucción de la historia de algún familiar o incluso de episodios de la vida del propio autor sumidos ya en el olvido.

Por último, debe mencionarse un fenómeno que se desarrolla literalmente alrededor de la fototextualidad autobiográfica y que se encuentra en varias de las obras incluidas en el corpus. En efecto, ocurre que la imagen fotográfica no solo queda imbricada dentro de la narración propiamente dicha, sino que se extiende asimismo a lo que Gérard Genette define el «umbral» de un texto: el paratexto. Para ser más exactos habría que hablar más bien de «peritexto editorial», esto es, «toda esa zona del peritexto que se encuentra bajo la responsabilidad directa y principal (pero no exclusiva) del editor, o

quizás, de manera más abstracta pero más exacta, de la *edición*» (Genette, 2001: 19). Es habitual que la cubierta del libro reproduzca una foto del autor⁴² o perteneciente al autor —extraída, sin ir más lejos, del álbum familiar—, estableciendo *a priori* una relación fototextual con el título y anticipando en la imaginación del lector tanto la dimensión visual como el posible contenido del relato. Dicha imagen de cubierta, puede —o no— reproducirse también en el interior, pero lo interesante es el insólito vínculo cargado de significado que se establece entre el texto y un elemento más bien comercial, pensado para llamar la atención de un lector potencial.⁴³ Otras zonas peritextuales del libros transitadas por la fotografía son la solapa, las guardas, las páginas preliminares y finales, así como los anexos;⁴⁴ de tal manera que, para complementar el concepto de fototextualidad autobiográfica, podría hablarse en general de «paratextualidad fotoautobiográfica»,⁴⁵ un subfenómeno que no hace sino reforzar los lazos entre palabra e imagen.

Teniendo en cuenta los mecanismos fototextuales y las peculiaridades genéricas descritas hasta ahora, de cara a la parte analítica de este trabajo se ha seleccionado una muestra de obras emblemáticas publicadas en España durante las últimas dos décadas. En todas ellas,

⁴² Miller arguye que «pictures frequently appear on the book's cover, as if to remind the reader browsing in the nonfiction section that this is or was the real things» (1999: 51). No es necesariamente así: a menudo fotografías en apariencia reales ocupan las cubiertas de libros de ficción pura, despistando al lector.

⁴³ También existen muchos casos en los que la aparición de fotografías pertenecientes al archivo personal del autor en obras de narrativa autobiográfica se limita a la cubierta. Piénsese en: *Con mi madre* (2001) de Soledad Puértolas, *Tiempo de vida* (2010) de Marcos Giralt Torrente, *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011) de Elvira Lindo, *El balcón en invierno* (2014) de Luis Landero, *Lo que a nadie importa* (2014) de Sergio del Molino o *La isla del padre* (2015) de Fernando Marías, entre otros.

⁴⁴ Por ejemplo, en *Feria* (2020) de Ana Iris Simón, fotografías familiares y antiguos dibujos de la autora no se insertan dentro del cuerpo de la novela, sino en las páginas preliminares o en las dedicadas indicar el título del capítulo correspondiente.

⁴⁵ Paul Léon habla, más en general, de paratexto fotográfico: «ce que nous appelons s'agissant de l'œuvre et, partant, du lecteur, le paratexte photographique, c'est ce fait massif qui nous paraît constituer désormais, au premier chef, la voie royale d'entrée dans le désir de lire: l'abondante escorte d'images qui la plupart du temps préexiste, dans ce qu'Umberto Eco appellerait l'encyclopédie du lecteur, à l'acte même d'aborder l'œuvre et de se l'approprier» (2007: 124).

los autores combinan fotografías con una narrativa factual y —en mayor o menor medida— autobiográfica o autorreferencial que intencionadamente tiene a establecer con el lector un pacto de no ficción, pero preservando la libertad formal que proporciona la novela. Debido al carácter íntimo de estos relatos, las imágenes que se insertan en dichas obras pertenecen a los propios escritores y suelen estar extraídas del álbum familiar, un objeto que —como se verá a continuación— por su propia naturaleza se presta a rescatar, (re)descubrir o incluso cuestionar la historia del individuo y de su familia.

CAPÍTULO 2. EL ÁLBUM FAMILIAR

2.1. El álbum familiar como objeto y concepto

2.1.1. Breve recorrido sociohistórico

Si la voluntad de representar a los miembros de una familia juntos tiene sus raíces en retratos pictóricos que se remontan al Renacimiento,⁴⁶ la tradición de la foto y del álbum familiar es casi tan antigua como la invención de la fotografía misma. Incluso antes de que se popularizaran los álbumes propiamente de fotografías, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, empieza a difundirse entre los miembros de las clases más pudientes la moda de recoger las *cartes de visite* en álbumes que pronto se convierten en el pasatiempo de los salones, siendo incluso «uno de los entretenimientos favoritos de la burguesía decimonónica» (Sougez *et al.*, 2007: 84-87). Además de amenizar, el papel que desempeña este artefacto —un objeto de lujo— es exhibir u ostentar una condición social determinada, así como proporcionar una nueva forma de representación de la institución familiar:

L'album da salotto è uno specchio dello *status* e delle relazioni sociali di chi lo confeziona e lo pone al centro del tavolino da caffè perché gli ospiti possano sfogliarlo: la fotografia irrompe così nelle case dei borghesi, influenzandone il modo di rappresentare e rappresentarsi. (Albertazzi, 2018: 48)

Por otro lado, aunque el daguerrotipo contribuye a expandir el hábito del retrato fotográfico o de la foto familiar, para ello es necesario acudir a un fotógrafo profesional: «la costumbre de retratarse en el estudio y el negocio fotográfico [...] tienen una larga vida que abarca

⁴⁶ Julia Hirsch señala el retrato familiar renacentista como «the precursor of the family photograph because it shows the family as self-contained. In the Renaissance the family emancipates itself pictorially, as well as socially, from church and manor» (1981: 35).

todo el siglo XIX y se mete de lleno en las primeras décadas del XX» (Sougez *et al.*, 2007: 69). Esto implica que, igual que antes del invento de Daguerre solo la aristocracia disponía de los medios para contratar a un pintor, el álbum es algo que no está al alcance de todos: «the family-based albums of the nineteenth century are those of prosperous dynasties whose members had both the leisure and the money to take up photography» (Holland, 1996: 132).⁴⁷

Con respecto al operador, si bien ya en el XIX existen casos de personas acomodadas que practican la fotografía como afición, no será hasta la simplificación de los complejos procesos de toma y revelado que implica la introducción de la cámara de carrete Kodak —compañía estadounidense fundada en 1892 por George Eastman—, así como su campaña publicitaria durante la primera mitad del siglo XX, cuando esta práctica se normalice y se convierta en una actividad que cualquiera puede llevar a cabo sin dificultad ni formación: «You press the button, we do the rest», reza el eslogan más célebre de Kodak.⁴⁸ Así, tal como observan Kamal A. Munir y Nelson Phillips, la fotografía se populariza como «una práctica social cotidiana para miles de personas [...] que de repente sintieron la necesidad de conservar los recuerdos registrando los momentos Kodak de sus vidas» (2013: 34). Para ello, la empresa elabora una ingeniosa y eficaz estrategia de *marketing*, uno de cuyos pilares es justamente la confección del álbum familiar como lugar de almacenaje de los recuerdos:

Kodak animaba a la gente a conservar sus fotos en álbumes, que constituirían un archivo gráfico del linaje familiar y guardarían los recuerdos más hermosos de la historia de la familia. [...] La existencia de este nuevo objeto hizo que tomar fotos y verlas después resultara más práctico, interesante y significativo. (Munir y Phillips, 2013: 38)

⁴⁷ Tal y como señala Rebeca Pardo: «aunque con los años se va haciendo más frecuente, el retrato fotográfico no estaba al alcance de todos y tampoco era normal que una persona se hiciera varios retratos a lo largo de su vida» (2007: 240).

⁴⁸ Sobre la revolución que supuso la cámara de carrete, véase también Slater (1991).

En realidad, Kodak reinventa el álbum familiar decimonónico ajustándolo a la época y a las exigencias —que previamente ha fomentado— de sus nuevos usuarios, como el hecho de no poder irse de vacaciones sin una cámara, según otro de sus muchos eslógans: «The only holiday that lasts forever is the holiday with a Kodak». Pero, al hacerlo, inculca asimismo un criterio de toma y selección implícito que hace hincapié en la conservación exclusiva de momentos felices mediante la exclusión de cualquier circunstancia negativa: «en todas estas imágenes se recogen siempre los hechos agradables de recordar [...] evitando plasmar el dolor, el sufrimiento o la miseria» (Sánchez Vigil, 1999: 56). En este sentido, Morcate añade:

la fotografía de representación de la muerte, la enfermedad y el duelo han tenido una considerable presencia en el álbum familiar desde su aparición, a pesar de haber llegado a ser denostadas y rechazadas por gran parte del público, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XX. (2019a: 16)

En efecto, una costumbre tan consolidada como la fotografía *post mortem* resulta para la mentalidad actual una auténtica aberración.⁴⁹

Por lo tanto, el imaginario familiar que se suele extrapolar del álbum, ya sea de cara al recuerdo, a la transmisión intergeneracional o a su muestra en círculos privados, no es otra cosa sino una versión edulcorada, impostada o incluso postiza de la misma y —en todo caso— siempre parcial: «the compulsive smiles in snapshot of today insist on the exclusive claim of the family group to provide satisfying and enduring relationships, just as the calm dignity of earlier pictures emphasized the formality of family ties»,⁵⁰ de tal manera que «the

⁴⁹ Precisamente sobre el tema de la fotografía *post mortem* versa *Anoxia* (2023), la nueva novela de Miguel Ángel Hernández, la cual —aunque no incluye fotografías— no deja de demostrar la vigencia que tiene en las letras españolas actuales lo fotográfico, ya sea como recurso intermedial o motivo temático.

⁵⁰ En este sentido, Holland matiza que «the repertoire of personal imagery was changing. There had been an elegiac tone to much Victorian personal photography, evoked by the solemnity of middle-class portraiture and by the awareness that so many died young. [...] By the end of the century the emphasis was changing to a more present celebration of life and a taste of informality» (1996: 135).

owner of an album does not look for the “truth” of the past. Instead, we give it our own recognition, just as, when we make a picture, we commit our present to be recognized by an unknown future» (1991: 1 y 2). El álbum siempre proyecta una imagen idealizada de la familia que demuestra cómo, pese a la objetividad del medio, el relato visual es manipulable tanto por el sujeto que decide en qué momento y qué foto realizar como por el individuo que las organiza, los cuales suelen pertenecer al mismo hogar: «personal pictures are made specifically to portray the individual or the group to which they belong *as they would wish to be seen* and as they have chosen to show themselves to one another» (Holland, 1996: 121).

En definitiva, a partir de la revolución que las cámaras de Kodak suponen, si bien siguen existiendo fotógrafos profesionales que se encargan de inmortalizar los eventos más señalados —como, por ejemplo, las bodas—, las instantáneas domésticas —vacaciones, cumpleaños, etc.— las realiza un aficionado sin ninguna pretensión estética, con todo lo que ello implica respecto a la calidad de las imágenes, las cuales suelen ser además bastante prototípicas, convencionales y estereotipadas. Holland subraya cómo «the photographs we keep for ourselves [...] are treasured less for their quality than for their *context*, and for the part they play in conforming and challenging the identity and the history of their users» (1996: 121). Por decirlo en términos literarios —que retoman una metáfora óptica—, la focalización de dichas fotos es interna y, por lo tanto, subjetiva. Salvando las distancias, nótese cómo, pese al notable avance de la técnica,⁵¹ el cambio del operador provocado por la simplificación del instrumental y el aumento cuantitativo de fotografías realizadas, la intención subyacente en los álbumes de los siglos XIX y XX es análoga.

Ahora bien, no cabe duda de que la fotografía sufre un drástico cambio a nivel social y formal debido a los avances tecnológicos y, en particular, al fenómeno de la digitalización;⁵² tanto es así que Jean

⁵¹ A este respecto cabe mencionar asimismo el fenómeno de la Polaroid, que, al automatizar instantáneamente el proceso de revelado, simplificaban aún más el acto fotográfico y daban acceso inmediato a la imagen.

⁵² Sobre fotografía en la era digital, véase Ritchin (2010) y Fontcuberta (2016).

Baudrillard observa precisamente cómo «el mejor ejemplo de[1] desvanecimiento sistemático de una realidad [...] sería el destino actual de la imagen, la desaparición de la imagen en el tránsito inexorable de lo analógico a lo digital» (2020: 37). Este fenómeno, que experimenta su máximo auge en el siglo XXI, afecta inevitablemente también a las fotos familiares, teniendo como consecuencia la progresiva desaparición material del álbum tanto en calidad de objeto como de concepto. Su desmaterialización,⁵³ que supone un volcado de todas las imágenes a un soporte intangible —una carpeta del ordenador, la nube o las redes—, implica una descentralización que deriva hacia el individualismo antitética al papel cohesionador del álbum:

En la fotografía digital, las imágenes son personales y cada miembro de la familia aporta su propia construcción visual. En lugar de una historia lineal, centralizada y estática, la familia se ve a través de un caleidoscopio formado por infinitas imágenes individuales e interconectadas. (Gómez Cruz, 2013: 179)

Por otro lado, el perfeccionamiento de los dispositivos fotográficos, que culmina con los actuales *smartphones*, propicia una asombrosa multiplicación de fotos tomadas, las cuales inmediatamente quedan almacenadas en la galería del móvil o directamente se suben y exhiben en las redes sociales. Así, Jordi V. Pou reconoce un nuevo paradigma que pone en peligro la foto familiar, «la foto personal», es decir, aquellas que «nacen, cumplen su función y desaparecen. Ya no se conservan en papel ni en álbumes, sino que quedan grabadas en líneas de tiempo de redes sociales, y será precisamente el paso del tiempo el que las condene al olvido» (2013: 206).⁵⁴ Además, en esta misma línea, Alexandra Laudo observa lo siguiente:

⁵³ Con respecto a la materialidad, Isabel García García destaca que «las propiedades físicas —o la carencia de estas— son una parte fundamental de una fotografía», ya que «el rastro de un uso especial puede que nos conmueva y nos aporte más información que la calidad de la imagen o la composición» (2013: 165).

⁵⁴ En esta misma línea, Tomás Zarza Núñez afirma: «la custodia de las memorias familiares se ha desplazado desde la anarquía de las cajas de zapatos hasta una variedad infinita de soportes digitales, donde la materialidad de las imágenes se transforma en un sujeto volátil» (2018: 112).

La pérdida de la dimensión objetual es uno de los efectos más evidentes que conlleva la conversión del álbum de familia tradicional en digital. El paso de la fotografía analógica a la digital [...] ha eliminado la moderación en el uso de la cámara para capturar imágenes. [...] En su escasez y singularidad, las imágenes que llenaban los álbumes de familia tradicionales lograban sedimentar un relato familiar transmisible, mientras que la multiplicación exponencial de fotos en los álbumes digitales boicotea la propia asimilación de la narración que esas fotografías intentan construir. (2013: 137)

En definitiva, la fotografía analógica está experimentando un importante declive sobre todo en el ámbito de lo doméstico y lo familiar. Esta crisis no atañe al acto de fotografiar en sí, sino a una concepción de la fotografía que ha perdurado durante más de un siglo y que está provocando en algunos nostálgicos el impulso de rescatar lo material en busca de la supuesta autenticidad de una memoria que la avalancha de imágenes digitales actual no puede ni aspira a garantizar, aunque —curiosamente— sí a emular a través de filtros que buscan un aura de antigüedad y nostalgia impostada.⁵⁵

2.2. El potencial artístico del álbum familiar

2.2.1. Narratividad y «lecturas» del álbum familiar

Desde el punto de vista artístico, el álbum familiar ha empezado a suscitar cierto interés más allá de su valor social tan solo a finales del

⁵⁵ A este respecto, Celia Vega Pérez apunta cierta ambivalencia: «este giro copernicano en el que pasamos de la fotografía analógica [...] a la fotografía digital [...] ha suscitado el interés de algunos creadores. De tal modo que mientras algunos trabajan a partir de una nueva categoría, lo vernáculo digital, para tratar de responder a la avalancha de imágenes que se producen y se comparten diariamente a través de internet, otros buscan en el archivo analógico, privado o público, nuevas posibilidades para la revisión crítica del pasado» (2016: 29-30).

siglo XX.⁵⁶ Anteriormente, las fotos familiares o domésticas habían estado relegadas en los márgenes del canon fotográfico como producto marginal, debido a la trivialidad de sus temas prosaicos y al hecho de que quienes las realizaban no eran fotógrafos profesionales, sino gente cualquiera —normalmente el padre de la familia—. De ahí que esta tipología de imágenes encaje en la categoría de la «fotografía vernácula» que, de acuerdo con Geoffrey Batchen, incluye:

ordinary photographs, the ones made or bought (or sometimes bought and then made over) by everyday folk from 1839 until now, the photographs that preoccupy the home and the heart but rarely the museum or the academy. [...] the popular face of photography, so popular that it has been largely ignored by the critical gaze of respectable history. (2000: 57)

Al no concebirse *a priori* como producto estético, la foto vernácula desempeña en un principio otras funciones y tiene características que Clément Chéroux detalla con precisión: el carácter funcional, ya que «su utilidad es una de sus principales razones de ser»; la faceta doméstica, pues «una de sus principales zonas de intervención o circulación es la familia»; y, por último, su naturaleza heterotópica, porque «se sitúa fuera de lo que hasta hoy ha sido reconocido como indudablemente digno de interés por las principales instancias de legitimación cultural» (2014: 13-14). Pese a constituir cuantitativamente el grueso de la producción fotográfica mundial, la foto vernácula se ve denostada cualitativamente. Muy al contrario, André Rouillé sostiene que «las fotos familiares no carecen [...] ni de carácter ni de identidad. Práctica profusa y en lo esencial privada, la fotografía de familia cuenta con una verdadera especificidad en razón de sus temas, usos, procedimientos y estética» (2017: 243).

⁵⁶ Según Joan Fontcuberta, «el álbum fotográfico está siendo merecedor de una inusitada atención y las revisiones de su historia y función proliferan como setas» (2013: 151), síntoma —según él— de su «defunción» como práctica material. Sobre el álbum familiar como objeto de estudio teórico véase Hirsch (1981), Spence y Holland (1991), Kuhn (1995), Holland (1996), Hirsch (1999a), Vicente (2013a), y Vicente y Gómez-Isla (2018), entre otros.

Paradójicamente, de acuerdo con Chéroux, la fotografía vernácula puede decirse tal solo cuando se extrae de su contexto y deja de desempeñar el papel para el que había sido concebida con el objetivo de transformarse en algo diferente:

Las imágenes *utilitarias o domésticas* no se convierten finalmente en *otras* hasta que abandonan su medio de origen y comienzan a ser tomadas en consideración por los artistas y los profesionales del arte. Es solo a partir del momento en que la imaginería vernácula entra en la esfera cultural que se convierte en lo otro del arte. Y es ahí, precisamente, donde se ubica la complejidad del problema: la fotografía no es vernácula más que cuando le ofrece un espejo el arte. (2014: 16)

En este sentido, la marginalidad de este tipo de imagen es una condición provisional: tanto las artes plásticas como las letras están retomando la fotografía vernácula para ensalzar su valor intrínseco o bien para integrarla en obras de creación, ya que, como bien observa Batchen, «vernacular photographs demand the invention of suitably vernacular histories» y los álbumes familiares en especial «have given ordinary people an opportunity to represent their autobiographies in artful combinations of words, lines, and pictures» (2000: 59 y 69). La literatura en particular explota primero su potencial narrativo como tema o motivo argumental y después llega incluso a incluir reproducciones de fotos domésticas en obras de carácter autobiográfico, devolviéndole su dimensión visual y otorgándole nuevas valencias a un objeto común artísticamente infravalorado.

La compatibilidad de este binomio radica fundamentalmente en la narratividad inherente no solo a la fotografía, sino también al álbum familiar, el cual ya de por sí se configura como relato visual fraguado en el seno del hogar por sus propios miembros con el objetivo de autorrepresentarse. Tanto es así que Rouillé habla de él como «dispositivo ficcional» que «entrecruza tres modos de expresión: las imágenes, las leyendas y la sucesión diegética de las imágenes» y especifica cómo «a través de este dispositivo, un sujeto habla y se expresa, manifiesta sus deseos y sus creencias, y contribuye así a

construir una ficción de familia» (2017: 246). En este aspecto coincide asimismo Pedro Vicente, cuando afirma que «una parte muy importante de la narratividad y el significado del álbum familiar recae en la edición y composición de ese álbum» (2013b: 13). De manera aún más explícita Armando Silva sostiene que «[l]a vocación narrativa del álbum de fotos familiares nos orienta a enfrentar este tesoro visual también como hecho literario», pues «la imagen de la foto del álbum es actualizada por otro medio, la palabra de su relator, cada vez que es contada a alguien. Entonces, lo original de la visión del álbum es que su foto existe para ser hablada» (2013: 21 y 29), o, en el caso del fenómeno analizado, también escrita. Por su parte, Nuria Enguita Mayo, lo relaciona asimismo con el teatro y con el cine, pero sin dejar de incidir en su dimensión literaria:

el álbum surge de la imagen fotográfica, pero participa del teatro y de la literatura por la existencia de un argumento y de unos protagonistas, y sobre todo por la inclusión de la voz del narrador o el autor. Comparte con el arte la visualidad y la capacidad de erigirse en un objeto separado y autónomo para ser contemplado, y con el cine el uso de las conexiones entre fotogramas, los métodos del montaje y el ritmo. Es [...] también una obra abierta que se renueva cada vez que alguien la narra, por lo que recoge también las lecturas del tiempo. (2013: 115)

Con respecto a la última afirmación de Enguita Mayo sobre el manejo o las relecturas del álbum, que da pie al relato familiar —ya sea este oral o escrito—, cabe señalar la importante distinción propuesta por Patricia Holland —retomada por Vicente (2013b: 14-15)— entre «usuario» y «lector», dos puntos de vista que determinan actitudes e interpretaciones diferentes ante este objeto y su contenido:

it will be useful to distinguish between *users* and *readers* of personal pictures [...] Users of personal pictures have access to the world in which they make sense; readers must translate those private meanings into a more public realm. (1996: 121)

Normalmente, en las narraciones autobiográficas que se sirven del álbum familiar, sobre todo desde el punto de vista intermedial —esto es, los fototextos autobiográficos— el autor suele ser el usuario y el intermediario que introduce al lector —en su doble acepción— en la contextualización de la imagen. No obstante, por razones diversas, no siempre el propio usuario desentraña el significado de las fotografías familiares, bien porque no quiere hacerlo explícitamente para lograr un efecto fototextual determinado o bien porque no puede y necesita indagar convirtiéndose a su vez en lector de la misma, aunque esta pertenezca a su propio legado familiar.

Dicha dificultad puede surgir sobre todo en formas menos convencionales o codificadas del álbum familiar, que no adoptan un formato libresco. De hecho, recuérdese que el conjunto de fotos domésticas muchas veces se suele guardar —por ejemplo— también en la clásica caja de zapatos o de lata,⁵⁷ que por extensión puede considerarse una forma alternativa —y no excluyente— del álbum. A este respecto, el lugar donde se encuentra la fotografía resulta determinante a la hora de interpretarla y contextualizarla:

Si [la foto] aparece en un álbum, es un elemento más de su narración, visto en relación con otras fotos que sirven de contexto, y puede deducirse la época a la que pertenece o el tipo y el grado de relación con la familia [...]; en cambio, dentro de una caja el mismo retrato está aislado de los demás, pero podemos contemplar su parte posterior, donde cabría la posibilidad de una dedicatoria, de una fecha o el nombre del fotógrafo o un lugar [...]. (García García, 2013: 166)

Entre los elementos que deben considerarse de cara a la narrativización del álbum o de las fotos familiares, su ubicación —sobre todo si es anómala o extraña— no representa una cuestión anecdótica, sino que contribuye tanto a nivel interpretativo y de comprensión de la imagen como a nivel diegético para enmarcar el relato. Esto ha de tenerse muy en cuenta, pues los fototextos autobiográficos que se

⁵⁷ Pou se refiere a la caja de zapatos o de galletas como el «equivalente menos estético» del álbum familiar (2013: 204).

inspiran en el álbum familiar o en fotos domésticas raramente se configuran como un repaso lineal de una serie de fotos colocadas según un criterio específico, sino que más bien constituyen una selección ulterior de imágenes aisladas en el nuevo soporte dependiendo del tema.

Dadas estas premisas, no sorprende que la dimensión narrativa del álbum familiar se adecue con especial facilidad y éxito al fototexto literario. Lo resume con claridad y precisión Carrara:

Gli album di famiglia contengono, dunque, una loro narrativa latente nella costruzione, seppur codificata e stereotipica, di una storia personale che ben si presta alla rielaborazione letteraria, la quale, attraverso l'assemblaggio e la frizione con il testo verbale, ne rifunzionalizza i significati per la creazione di una nuova storia. (2020: 258)

Además, aunque el álbum pueda ser el punto de partida para un relato de ficción, lo normal, debido a su procedencia de la esfera íntima, es que el tipo de texto o fototexto en el que acaba reelaborándose literariamente sea precisamente de tipo autobiográfico, sobre todo si la foto se inserta materialmente en la narración.

2.2.2. Álbum familiar y autobiografismo

Al ser el álbum familiar un relato visual de tipo autorreferencial que se gesta en el hogar y cuyo protagonista y autor es la familia misma entendida en términos de unidad o conjunto, su visionado por parte de uno de sus miembros ha de entenderse como lectura o relectura en clave autobiográfica de determinados momentos o acontecimientos desde un interés que atañe al yo. Por lo tanto, no ha de extrañar que la revisión o la relectura, así como la selección y extracción de fotos domésticas de su repositorio por antonomasia se convierta —de cara a un trabajo creativo— en un recurso que, a menudo combinado con

otros medios y recolocado en otro soporte, contribuye a renovar las formas de expresión del autobiografismo.

En este sentido, Anna Maria Guasch, refiriéndose a las artes visuales y al trabajo del japonés On Kawara, destaca cómo «diversos artistas se valen de imágenes o en algunos casos de la combinación de imágenes y textos para conformar un nuevo género autobiográfico: la autobiografía visual» (2018: 28).⁵⁸ Análogamente, tras analizar los proyectos relacionados con el álbum familiar de varios artistas contemporáneos, tomando como ejemplos a las portorriqueñas Lorna Otero y Mónica Félix, Laura Bravo López constata la que parece ser una nueva tendencia estética:

el interés de estos creadores plásticos suele tener un denominador común: la exploración autobiográfica en su búsqueda por comprender la estructura con la que se representan tradicionalmente los lazos familiares, los deseos y las aspiraciones que envuelven culturalmente la confección del álbum de familia, y el modo en que, en definitiva, este se construye para su atesoramiento futuro como reliquia de memoria del pasado. (2018: 53)

La recuperación de la memoria familiar, que incluye e implica personalmente al individuo que consulta el álbum y decide expresarse a través de parte de su contenido, es la intención que subyace asimismo en obras literarias que se sirven de este recurso tanto narrativa como intermedialmente.⁵⁹ Así, Silvia Albertazzi, al estudiar precisamente el papel de la fotografía doméstica en la literatura contemporánea, registra cómo su presencia argumental y su reproducción ecfrástica o material cobran una relevancia especial sobre todo dentro de la narrativa autobiográfica:

Concentrato su brevi spazi temporali, il *memoir* ingloba elementi narrativi per suscitare empatia tra il vissuto di chi narra e di chi

⁵⁸ Véase también Guasch (2009).

⁵⁹ Piénsese, por ejemplo, en *Roland Barthes par Roland Barthes* (1975) o en *Speak, Memory* (1966) de Vladimir Nabokov, dos ejemplos clásicos de textos autobiográficos que se sirven de la fotografía como recurso intermedial.

legge: in questo senso il rimando a fotografie familiari adempie alla doppia funzione di stimolare il racconto (dell'immagine) e aiutare la memoria, comprovando al tempo stesso i fatti narrati. [...] l'inserimento della foto di famiglia nel testo dei *memoir*, sia come riproduzione gráfica sia sotto forma di *ekphrasis*, produce impensabili possibilità ermeneutiche [...]. (2010: 28-29)

La función de la imagen dentro del texto resulta así del todo acorde con el rol que desempeña en el álbum: reavivar la memoria mediante la contemplación de escenas pasadas. Sin embargo, no debe olvidarse que su contenido tan solo representa una versión subjetiva y parcial de la historia familiar, a menudo susceptible de ser cuestionada, siendo la foto una «testimonianza (in)confitabile di un vissuto, dotata di un suo (dubbioso) statuto di verità» (Albertazzi, 2010: 13). Apparentemente, fotografía y autobiografía parecen ir de la mano debido a su supuesto carácter referencial, pero —como se ha podido comprobar— tanto las concepciones exclusivamente ontológicas de la fotografía como la excesiva confianza en la objetividad de lo autobiográfico están en tela de juicio, de tal manera que estos dos elementos no necesariamente acaban reforzando la factualidad del relato. Al contrario, según observa Timothy Dow Adams:

Both media are increasingly self-conscious and combining them may intensify rather than reduce the complexity and ambiguity of each taken separately. [...] Photography may stimulate, inspire, or seem to document autobiography; it may also confound verbal narrative. Conversely, autobiography may mediate on, stimulate or even take the form of photography. Text and image complement, rather than supplement, each other; since reference is not secure in either, neither can compensate for lack of stability in the other. Because both media are located on the border between fact and fiction, they often undercut just as easily as they reinforce each other. (2000: XXI)

En definitiva, englobando el álbum familiar en su entramado, la literatura no pretende en absoluto simplificar las dinámicas de la representación mostrando lo obvio o reforzando lo dicho. Muy al

contrario, siempre plantea la búsqueda de un diálogo o una dialéctica que contribuya a transmitir la complejidad que entraña la relación del yo consigo mismo y con su entorno familiar:

Solo en el contexto de esta textualidad meta-fotográfica y en esta contextualidad autoconsciente las fotografías pueden interrumpir un relato sobre la vida familiar y sus representaciones, romper el sustento de una mirada familiar monolítica. (Hirsch, 2021a: 30)

De ahí que todos los fototextos autobiográficos recogidos en el corpus incluyan elementos visuales que en su mayoría son fotos extraídas del álbum familiar de los propios autores, el cual debe entenderse en su sentido más amplio y variado, ya que, junto a imágenes más convencionales, aparecen asimismo fotos de objetos o reproducciones de documentos que inevitablemente acaban pasando a formar parte de la historia de la familia de cada uno de ellos.

**SEGUNDA PARTE. FOTOTEXTOS
AUTOBIOGRÁFICOS: CORPUS Y
ANÁLISIS**

CAPÍTULO 3. LA FOTOTEXTUALIDAD AUTO-BIOGRÁFICA EN LA NARRATIVA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

3.1. Antecedentes en la España del siglo XX

El panorama literario de la España del siglo XXI cuenta con cada vez más escritores que, en algún momento de su trayectoria literaria, deciden incorporar en su narrativa elementos visuales diversos, entre los cuales prima la reproducción de fotografías. Así es como se ha venido expandiendo el fenómeno de la fototextualidad, que actualmente está experimentando su máximo auge en el ámbito literario y, particularmente, en el de la novela.⁶⁰ Aunque no son muchos quienes adoptan esta práctica de forma sistemática, durante las últimas dos décadas ha habido una proliferación considerable de fototextos, no lo suficientemente atendidos por la crítica pese a las implicaciones de lo icónico en su configuración y recepción.⁶¹

Por otra parte, la fototextualidad en calidad de fenómeno intermedial o multimodal no es algo privativo del nuevo milenio, sino que tiene carácter intergeneracional.⁶² Su amplia difusión en la actualidad tan solo puede concebirse como el resultado y la evolución de

⁶⁰ Si bien esta investigación se ciñe a la narrativa, debe tenerse en cuenta que existen asimismo manifestaciones poéticas de la fototextualidad, como el llamativo *Fotopoemario* (2003) de Joan Brossa y Chema Madoz, por poner un ejemplo extremadamente significativo, ya que en él las fotos no se reproducen simplemente imprimiéndolas sobre el papel, sino que su materialidad es tangible.

⁶¹ Salvo contadas excepciones, la crítica española parece haber pasado por alto este fenómeno desde el punto de vista intermedial, hasta el punto de que en el monográfico de la revista *Ínsula* dedicado a «Literatura y fotografía», dirigido por Juan Miguel Sánchez Vigil (2018), ninguno de los artículos alude a la presencia material de fotos en obras literarias. Por otro lado, cabe recordar la encomiable labor de Antonio Ansón a la hora de investigar sobre todo la literaturización de la fotografía; en particular, véase Ansón (2000; 2002; 2010a; 2010b; 2018b).

⁶² A este respecto, Guijarro Lasheras apunta que «su proliferación a partir de los años 90, y más aún en lo que llevamos de siglo XXI, [la novela multimodal] no es un producto exclusivo de los cambios que ha generado el advenimiento de la era informática o el avance tecnológico» (2019: 753).

experimentos literarios preexistentes, que se remontan a la época de las vanguardias históricas.⁶³ No obstante, no faltan ejemplos de hibridismo entre palabra e imagen a lo largo del siglo XX; baste pensar simplemente en los experimentos iconotextuales de Ramón Gómez de la Serna en *El circo* (1917) y en la novelística de Enrique Jardiel Poncela desde *Amor se escribe sin hache* (1928).⁶⁴ Así mismo, deben mencionarse posteriores manifestaciones iconotextuales presentes, por ejemplo, en *El mercurio* (1968) de José María Guelbenzu o a lo largo de prácticamente toda la obra de Julián Ríos desde la publicación de *Larva. Babel de una noche de San Juan* (1983).⁶⁵

Más concretamente, con respecto al binomio fotografía-narración en particular, recuérdense, además, las obras de autores de renombre ilustradas por prestigiosos fotógrafos para la colección de la editorial Lumen «Palabra e Imagen», creada por Esther y Óscar Tusquets a principios de los sesenta y publicada desde 1961 hasta 1985.⁶⁶ Con respecto a este tipo de colaboraciones —que se configuran como una especie de coautoría intermedial—,⁶⁷ también cabe mencionar la reciente publicación póstuma de *Viaje al sur* (2020) de Juan Marsé,

⁶³ Piénsese en fototextos literarios *ante litteram* como *Brujas, la Muerta* (1892) del escritor belga Georges Rodenbach y *Nadja* (1928) del francés André Breton, como hitos fundamentales de la fototextualidad en el género novelístico. Sobre las pervivencias de técnicas y actitudes vanguardistas en la literatura del siglo XXI, véase Noguero Jiméñez (2020; 2022a: 13-16).

⁶⁴ En efecto, Celma Valero señala cómo «ruptura de fronteras genéricas, literatura dentro de la literatura, metanovela, continuo diálogo con el lector, ficcionalización del autor y opciones diversas para un mismo episodio, multilingüismo, juego tipográfico e incorporación del lenguaje visual..., resultan ser [...] importantes aportaciones de Jardiel Poncela al ámbito narrativo, en un momento de renovación del género, en el que se sientan los cimientos sobre los que se construirá la novela experimental varias décadas después» (2010: XXVI. Cursiva añadida).

⁶⁵ Con respecto a las interacciones verbovisuales en su obra, Pagès destaca cómo la «esta relación de copresencia no deja de constituir [...] un eje esencial de toda su poética hasta el punto de que [...] Julián Ríos manifestaba que *todos* sus libros mantenían una relación con la imagen» (2011: 106).

⁶⁶ Recientemente, la editorial La Fábrica ha recuperado algunos de los títulos de esta colección, como —por ejemplo— la edición ilustrada de *Viejas historias de Castilla la Vieja* (2010) de Miguel Delibes con fotografías de Ramón Masats.

⁶⁷ Un ejemplo actual de este tipo de colaboraciones son los artefactos fololiterarios del escritor Óscar Esquivias y el fotógrafo Asís G. Ayerbe: *Secretos XXS* (2008), *En el secreto Alcázar* (2008) y *Calle Vitoria* (2015).

inédito diario de un viaje realizado en los sesenta en Andalucía por el escritor, junto con su amigo Antonio Pérez y el fotógrafo Albert Ripoll Guspi, autor de las imágenes incluidas a lo largo de la obra.

Más allá de estos primeros intentos de conjugar diferentes medios, la fototextualidad propiamente dicha tiene un claro e ineludible precedente en España —aunque más tardío— que no puede obviarse. Se trata del escritor madrileño Javier Marías quien, en 1989, introduce por primera vez en su célebre novela *Todas las almas* dos fotografías, convirtiéndose de esta manera en el precursor de una tendencia destinada a perpetuarse a lo largo de toda su producción posterior e influyendo asimismo en la de otros numerosos escritores, especialmente a raíz de la publicación en 1998 de *Negra espalda del tiempo*, obra imprescindible de cara al tema a analizar, debido al papel que en ella juegan las fotos familiares.

En el contexto editorial español actual, entre los incontables y variados ejemplos de narrativas que se sirven de recursos iconotextuales no exclusivamente fotográficos,⁶⁸ puede detectarse un filón bastante cotizado de la fototextualidad, cuyo rasgo distintivo consiste en la procedencia de las imágenes reproducidas: el álbum familiar. Debido a la naturaleza íntima y personal de la fuente, estas obras tienen un carácter total o parcialmente autobiográfico y siempre ven implicado al autor empírico como narrador en primera persona de su propia historia, la de su familia o de uno o varios de sus miembros. Como ya se ha apuntado, la fotografía suele intensificar el componente factual de la narración, lo cual problematiza la adscripción genérica de la mayoría de estos fototextos, que, al plantear pactos de lectura muchas veces ambiguos, difícilmente pueden encasillarse, aun publicándose en colecciones de narrativa.

No pudiendo valorarse, pese a la presencia de documentos auténticos reproducidos y la identificación entre autor y narrador, hasta dónde llega la realidad y dónde comienza la ficción, por lo tanto, se

⁶⁸ Véase la lista de autores y obras que, sin ánimo de exhaustividad, propone Guijarro Lasheras en su trabajo sobre la «novela multimodal» (2019: 757). Nótese cómo el estudioso, retomando a Hallett, habla de «multimodalidad» y no de «intermedialidad» o «multimedialidad».

seguirá hablando en algunas ocasiones de novela, entendida como cauce subjetivo de una narrativa de tipo autorreferencial. En cambio, sí se excluye el término autobiografía, así como la referencia concreta a otras modalidades memorialísticas, por tratarse de géneros con características formales y estructurales específicas que las obras escogidas no reúnen o a las que no se ajustan. Por lo tanto, el corpus trabajado no contempla autobiografías ni memorias o crónicas al uso. Sin embargo, cabe señalar que muchas de ellas acostumbran a incluir anexos fotográficos —generalmente en el medio o a modo de apéndice— que contienen precisamente fotos del álbum familiar.⁶⁹

Al margen de la terminología, a continuación, se trazará una constelación de autores españoles que —desde finales del siglo XX hasta lo que va del XXI— han recurrido en algunas de sus creaciones a la fototextualidad autobiográfica inspirándose en el álbum de familia. Posteriormente, se abordará de manera general y panorámica cómo estos escritores modulan la inserción de lo visual dentro de la narración, a nivel temático y estético, de acuerdo con propósitos o funciones variables que implican la presencia de discrepancias en la relación siempre variable entre palabra e imagen. Así, previamente al análisis del corpus, se expondrá el creciente grado de difusión de dicho procedimiento, así como su versatilidad para amplificar la transmisión del relato de la experiencia personal y la historia familiar.

3.1.1. El caso de Javier Marías

A la hora de rastrear los antecedentes de la fototextualidad en las letras españolas, debe insistirse en que fue Javier Marías con la publicación de *Todas las almas* (1989)⁷⁰ su precursor a finales del siglo

⁶⁹ Piénsese en *Automoribundia* (1948) de Ramón Gómez de la Serna, de cuyos textos autobiográficos en su dimensión fotográfica se ha ocupado Fernández Romero (2011; 2013), *Espejo de sombras* (1977) de Felicidad Blanc o la más reciente *Mira por dónde* (2003) de Fernando Savater, por citar tan solo algunos ejemplos pertenecientes a épocas diferentes.

⁷⁰ Casi todas las novelas de Marías posteriores a *Todas las almas* contienen —en mayor o menor medida— fotografías o imágenes. Con respecto al uso de la imagen

XX, tal y como han señalado tanto Gómez Trueba y Morán Rodríguez (2017: 278) como Guijarro Lasheras (2019: 756). Sin embargo, es imprescindible remarcar que el autor madrileño llevó la delantera en este sentido no solo en el contexto literario peninsular, sino también a nivel internacional, adelantándose incluso a quien supuestamente más ha contribuido a la canonización de esta práctica: W. G. Sebald.⁷¹ Lo señala con extrema claridad Elide Pittarello:

Antes de que lo hicieran escritores como Max Sebald, Javier Marías incrustó en esa novela suya [*Todas las almas*] dos fotos de Gawsworth, contaminando así la ficción con documentos que, en vez de leerse, se miran. Una foto retrata a Gawsworth joven, con el uniforme militar de la RAF, otra reproduce su máscara mortuoria. (2009: 98)

Por su parte, en más de una ocasión, el mismo Marías reivindica con orgullo la originalidad de su planteamiento frente a presuntas insinuaciones de haberse inspirado en las obras de Sebald:

The first time I did that was in *All Souls*, in 1989. It's funny because some people when I did that again to a wider extent in *Dark Back of Time*, said it was Sebald-like. I liked Sebald very much, we exchanged a few letters in the last two years of his life. I liked his work and apparently he liked mine. But «Sebald-like»? I did it in 1989 [...] with two photos of John Gawsworth and I remember the surprise of my publisher then – photographs in a novel? Yeah, why not. It was a really strange thing to do then, now it's not strange any more of course. (Marías en Hazzard, 2013)⁷²

y la fotografía en la obra de Marías, véase Pittarello (2009; 2014: 271-275; 2017; 2022) y Candeloro (2008: 58-65; 2012; 2021a: 22-24) y Gustaffson (2018b).

⁷¹ Horstkotte y Pedri señalan —ignorando el caso de Marías— cómo «the development toward ever more integrative forms of photo-text has culminated in a virtual omnipresence of photographic images in (post-)postmodern fiction by writers such as W. G. Sebald or Jonathan Safran Foer» (2008: 11).

⁷² En una entrevista reciente, Marías insiste en ello: «se ha dicho que imité a Sebald, pero no es cierto. Sebald publicó su primer libro en 1990 y *Todas las almas* apareció en el 89» (en Narbona, 2022). El libro de Sebald al que se refiere es *Vértigo* (1990), que, a diferencia de *Del natural* (1988), sí contiene fotos.

Por otro lado, volviendo al tema del autobiografismo, pese a los paralelismos que pueden establecerse entre el autor y el narrador, *Todas las almas* no ha de considerarse una novela autobiográfica. El mismo escritor zanja la cuestión y cualquier posible ambigüedad en las primeras páginas de *Negra espalda del tiempo*:

esa novela titulada *Todas las almas* se prestó también a la casi absoluta identificación entre su narrador sin nombre y su autor con nombre, Javier Marías, el mismo de este relato, en el que autor y narrador sí coincidimos. (1998: 16)⁷³

Es precisamente en *Negra espalda del tiempo* (1998), «falsa novela» con un trasfondo personal declarado, donde Marías inaugura también la vertiente autobiográfica de la fototextualidad, al incluir tres documentos procedentes de su archivo familiar: los retratos de su hermano Julianín y su madre Lolita Franco [Imagen 1 y 2], además de una antigua fotografía infantil de sí mismo [Imagen 3].



Imágenes 1, 2 y 3. Marías (1998: 265, 272 y 274)

Los rostros de los difuntos, reproducciones en color de un óleo y una acuarela pintados a partir de sendas instantáneas, y el del autor de niño se configuran como una tríada visual cuya observación desencadena recuerdos, conjeturas e imaginaciones. En el fragmento en cuestión, tras relatar la prematura muerte de Julianín y las

⁷³ A este respecto, véase su artículo «Quién escribe» (Marías, 1993: 92-99).

consecuencias del duelo para la familia, Marías se figura con nihilismo la posibilidad de no haber nacido, al tiempo que medita sobre la vanidad de la existencia, para reconciliarse finalmente consigo mismo y con sus seres queridos gracias a la imagen de la madre.⁷⁴

Al margen de su novelística, recuérdese que, en 1997, Marías incluye en *Miramientos*, conjunto de semblanzas literarias realizadas a partir de retratos de escritores españoles e hispanoamericanos, una especie de fotoautobiografía⁷⁵ donde traza brevemente su recorrido vital desde los veintitrés hasta los cuarenta y cinco años a partir de media docena de fotos acompañadas de un relato en tercera persona que las engarza (1997: 117-125). Dicho autorretrato *sui generis* también está incluido en *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás* (2008), un volumen recopilatorio de los artículos más personales de Marías, donde —además— aparece un anexo fotográfico cuyas imágenes inéditas muestran momentos significativos relacionados con la vida familiar, social y literaria del autor. Todo ello denota cierto interés y cierta afinidad por parte de Marías hacia el medio fotográfico, que seguirá combinando con la narración —aunque sin fines autorrepresentativos o autobiográficos— hasta su última novela.

3.2. Difusión en la España del siglo XXI

Tal y como observa Antonio Candeloro, «la presencia de las imágenes [...] se ha convertido en una técnica recurrente en las obras de algunos autores contemporáneos» (2021a: 20). En la España del siglo XXI, además de Javier Marías, son básicamente dos los escritores que recurren a la fotografía como «ingrediente esencial de su proyecto estético» (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 278) de manera

⁷⁴ Sobre las fotografías familiares en *Negra espalda del tiempo*, resulta imprescindible y esclarecedor el trabajo de Pittarello (2017).

⁷⁵ Se trata de una práctica que otros escritores españoles llevan a cabo en la red: piénsese, por ejemplo, en la página web de Enrique Vila-Matas, donde aparece una «fotobiografía». Véase: <http://www.enriquevilamatas.com/fotobio10.html>. En este sentido, también resultan interesantes otros fenómenos que se gestan en las redes sociales, como el caso de José Luis García Martín en Facebook, estudiado por Morán Rodríguez (2018a); véase también Morán Rodríguez (2018b).

asidua: Manuel Vilas y Agustín Fernández Mallo, en cuya producción narrativa —a partir de la publicación de *España* (2008) y *Nocilla Lab* (2009) respectivamente— no dejan de aparecer imágenes muy variadas. En este sentido, tal y como subraya Teresa Gómez Trueba, el *modus operandi* de ambos parece ajustarse a un propósito metafuncional y meterreferencial de carácter irónico:

a medida que vamos leyendo percibimos que esos certificados de veracidad están cargados de ironía. Vilas juega a crear una relación inestable y desconcertante entre el referente textual y el fotográfico. Fernández Mallo, a través de sus copias de copias o cambios de escala, contrapone diferentes fotografías de un mismo referente, hasta hacernos dudar también de la estabilidad y veracidad del mismo. (2017: 95)

Con respecto al tema analizado, el caso de Vilas se presta a observaciones más pertinentes, pues curiosamente ya en sus primeras obras se detectan rasgos propios de la fototextualidad autobiográfica. Al cabo de una década desde la publicación de *Negra espalda del tiempo*, otra ausencia se hace visible cuando una antigua foto del padre del autor aparece primero en *España* (2008: 139) y se repite después idéntica —hasta en dos ocasiones— en *Aire nuestro* (2009: 194 y 250). En contra de la tónica de sendos libros y a diferencia de las otras imágenes, el retrato paterno evoca el sentimiento auténtico de un duelo aún por resolver, que Vilas desarrolla posteriormente en *Ordessa* (2018), una de sus novelas más mediáticas y aclamadas, como se verá más adelante.

En cambio, aunque pueda resultar paradójico, no encajan en el paradigma de la fototextualidad autobiográfica las fotografías de sí mismo que Vilas introduce irónicamente en sus novelas con el objetivo de provocar en el lector cierta extrañeza mediante el cuestionamiento del papel autorial. El autor «no practica una escritura autorreferencial canónica, sino que aboga más bien por [...] los juegos autoficcionales» (Gómez, 2015: 156). E incluso cuando da la cara —literal pero no figuradamente— prefiere la ficcionalización a la autorreferencialidad. La cumbre de este procedimiento es la inclusión, en

Setecientos millones de rinocerontes, de una foto inequívoca de Vilas [Imagen 4] en el relato «Los rinocerontes iluminados», donde el escritor encarna —contra toda evidencia— a Mario Fernández, ficticio jefe de la unidad del grupo de homicidios de los *Mossos d'Esquadra*, reciclando los atributos de su propia imagen descontextualizada para aplicarla a la ficción.



Imagen 4. Vilas (2015: 97)

Así pues, la introducción de fotografías de Vilas en sus textos narrativos busca la extrañeza mediante el cuestionamiento del papel autorial en clave irónica. Tal efecto se logra, por un lado, gracias al reconocimiento del escritor en fotos supeditadas a la ficción y, por el otro, mediante la correspondencia arbitraria entre unos entes novelescos y la imagen real del autor, cuyo alcance se extiende a la manipulación del rostro, que se presta a desempeñar roles no necesariamente vinculados a la biografía del autor.

Por lo tanto, el mismo criterio de exclusión deberá aplicarse a otro caso en el que se da la *mise en abyme* de una fotografía del escritor dentro de la ficción. Se trata de *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo, donde se le ve en un bar de Madrid junto a unos compañeros de la carrera, entre los que aparece también de espaldas el protagonista Arturo Cifuentes [Imagen 5].⁷⁶ La presencia de esta imagen en la novela «supone otra ruptura de esa lógica

⁷⁶ Según Luis Villamía, «la propia posición de Cifuentes —de espaldas a la cámara— subraya, parafraseando a Roland Barthes, su naturaleza de “espectro” que confiesa historias (ficciones) dentro de la novela, en ese aire ambiguo de distintos grados de autenticidad que permite la autoficción» (2015: 52).

ficcional y un elemento más de autoficción al aparecer el autor empírico en una fotografía perteneciente a un personaje ficcional como Cifuentes» (Rodríguez Santos, 2019: 40). De modo que, lejos de contribuir a enriquecer la historia dialogando con el relato de experiencias personales, lo que pretende Orejudo es jugar con la ambigüedad del pacto de lectura introduciendo una foto de sí mismo asociada a un personaje ficticio.



Imagen 5. Orejudo (2011: 109)

3.2.1. Panorama de la fototextualidad autobiográfica en la narrativa española actual

Si se acota el rastreo de fototextos al ámbito de una narrativa genuinamente autobiográfica —es decir, libre de las connotaciones a menudo irónicas que entraña cierto tipo de autoficción—, puede apreciarse que el panorama de la literatura española actual ofrece numerosas muestras de este fenómeno, aunque aisladas. Frente a la sistematización de otras prácticas intermedias reiteradas dentro de la obra de un mismo autor —como en los casos de Marías, Vilas y Fernández Mallo—, y pese al auge del memorialismo y de la autorreferencialidad en la literatura contemporánea, tanto el autobiografismo como la autorrepresentación —ya sea en sentido individual o familiar— se configura normalmente como recurso más bien puntual o a lo sumo ocasional a lo largo de la trayectoria de un escritor.

Así pues, desde el punto de vista metodológico, a la hora de abordar el fenómeno de manera global, se han sistematizado sus manifestaciones según la función que la fotografía específicamente extraída del álbum familiar del autor desempeña dentro de las obras

contempladas en el corpus, con el objetivo de valorar cómo cada uno de los escritores maneja este recurso a partir de circunstancias personales diversas.⁷⁷ No obstante, debe advertirse que no se trata de compartimentos estancos, pues muchas veces la heterogeneidad de los materiales visuales dentro de una misma obra da lugar a interpretaciones diferentes que pueden exceder las categorías temáticas propuestas. Aun así, la sistematización de las obras respeta el papel que —en términos globales— la imagen mayormente desempeña dentro de cada uno de los fototextos analizados.

3.2.1.1. Duelo

En la narrativa autobiográfica española del siglo XXI, un tema que se ha abordado con asombrosa frecuencia es la experiencia de la pérdida de un ser querido. De hecho, estudios recientes, como el de Victoria Eugenia Díaz Facio Lince (2019) y Anthony Nuckols (2020),⁷⁸ han subrayado cómo el duelo se ha convertido en materia literaria, encontrando en la escritura un cauce expresivo catártico.⁷⁹ Dentro de este

⁷⁷ Por otra parte, es importante señalar que existen fototextos autobiográficos que no necesariamente incluyen fotografías procedentes del álbum familiar, sino que recurren a otro tipo de materiales bastante heterogéneos, como *Hermano de hielo* (2016) de Alicia Kopf, *Clavícula* (2017) de Marta Sanz, *El dolor de los demás* (2018) de Miguel Ángel Hernández —véase Candelero (2021b)— o *Hijos del carbón* (2020) de Noemí Sabugal, por poner algunos de los ejemplos recientes de mayor interés. Además, últimamente, bajo el influjo de las redes sociales, la fototextualidad se ha aplicado al género diarístico y a una narrativa de tipo anecdótico incluyendo fotos sacadas por sus propias autoras: *Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York* (2015) de Elvira Lindo, *Parte de mí* (2021) de Marta Sanz, *Madrid me mata. Diario de mi despertar en una gran ciudad* (2022) de Elvira Sastre y *Cocido y violonchelo* (2022) de Mercedes Cebrián.

⁷⁸ Díaz Facio Lince habla de «memorias de duelo» entendiéndolas como «narraciones autobiográficas en las que los escritores relatan la historia de la pérdida de un ser amado y dan cuenta de la intimidad de su dolor y de los caminos recorridos para la reconstrucción de la vida» (2019: 17-18). Por su parte, Nuckols se refiere más concretamente a «narrativas postraumáticas de duelo» (2020: 60), relacionándolas con el tema de la posmemoria y la memoria histórica.

⁷⁹ En la última década, se han publicado en España varias novelas con esta temática: por ejemplo, *Tiempo de vida* (2010) de Marcos Giralt Torrente, *Ama* (2019) de José Ignacio Carnero y *No entres dócilmente en esta noche quieta* (2020) de Ricardo Menéndez Salmón, que tratan de la muerte de los padres, o *La hora violeta* (2013)

subgénero narrativo del duelo, tienen cabida ejemplos de fototextualidad en los que las imágenes sirven como soporte en el proceso de elaboración de la pérdida, pues, según explica Montse Morcate:

la fotografía se convierte en el elemento estrella para evocar a nuestros difuntos, porque cumple a la perfección con un doble cometido: por un lado preserva la memoria [...]; por otro lado, consigue construir una sensación de inmortalidad a través de su carácter de reliquia [...]. (2019b: 147-148)

Ya sea por su naturaleza ontológica, carácter material o poder metonímico, la fotografía conforma con la escritura del duelo un binomio que, al escenificar la interacción del sujeto con una representación del objeto de amor perdido, permite explicar algunos mecanismos que subyacen en la superación del trauma, entendido en su acepción psicoanalítica, teorizada por Freud (1981a) y reelaborada posteriormente por Leader (2014) y Recalcati (2016; 2022). De modo que, en este marco teórico, «photographs, as traces of the dead and so reminders of our loss, may then delay, sustain, and even encourage mourning» (Creekmur, 1996: 74), tal y como se verá en los ejemplos seleccionados.

Un primer acercamiento fototextual al duelo se encuentra en *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos* (2010) de Luis Mateo Díez, brevísimas obras que el autor leonés escribe a raíz del fallecimiento de su sobrina Sonia y su cuñada Charo, mezclando una reflexión sobre la pérdida de tintes filosóficos y líricos con retazos de historias que relatan la desaparición de otros familiares. En *Azul serenidad*, junto a la meditación acerca de la asimilación cognitiva y emocional de la muerte, destaca la figura de Sonia, un afecto especial truncado por su prematura e inesperada muerte. Al protagonismo de la sobrina contribuye su dedicación artística como fotógrafa, lo cual explica la decisión de incluir una selección de fotos realizadas por ella. Empezando por la naturaleza muerta que ocupa la cubierta, las

de Sergio del Molino y *Lo que no tiene nombre* (2013) de Piedad Bonnett, que abordan la experiencia de la pérdida de un hijo.

ocho imágenes que aparecen en el libro son de su autoría. Como parte del paratexto, dos autorretratos de Sonia enmarcan el texto a modo de dedicatoria y epílogo. Las otras fotos están recogidas en un apéndice, donde se reproduce y reinterpreta un inusual intercambio epistolar entre tío y sobrina basado en el envío de fotografías a las que el escritor contestaba por escrito. Todas ellas retratan alternativamente un grupo de niños asomándose al estudio de Sonia desde una ventana. Así, además de materializar su labor creativa como fotógrafa y plasmar su perspectiva, estas instantáneas permiten descifrar mediante la mirada de los niños el enigma de su estado anímico.

Otro título imprescindible a la hora de adentrarse en la comprensión del duelo propio y ajeno a través de la palabra mediada por la imagen es *La ridícula idea de no volver a verte* (2013) de la escritora y periodista madrileña Rosa Montero. Se trata de una obra sobre cuya naturaleza híbrida la crítica ya se ha expresado ampliamente, aunque lo mismo no pueda decirse de su marcado carácter intermedial. El libro, que reconstruye desde una óptica subjetiva la biografía de Marie Curie a partir del diario que escribió tras la muerte de su marido Pierre, contiene más de cuarenta imágenes relacionadas tanto con la pareja de científicos como con la propia Montero. En este sentido, gracias a la mediación del doloroso relato plasmado por la científica polaca en su diario, la autora habla con pudor y discreción del fallecimiento de su cónyuge a causa de una enfermedad terminal, así como de su reacción ante la pérdida. Coherentemente con este enfoque, puede observarse que la mayoría de las fotos familiares retratan a los Curie, mientras que las que están relacionadas con la vida personal de la autora son más bien escasas. Así, por un lado, Montero parece observar las fotos de Marie intentando interpretar su semblante austero y su expresión dolida basándose en los conocimientos previos acerca de ella; mientras que, por el otro, al contemplar una serie de imágenes de lugares relacionados con Pablo, experimenta la fuerza arrebatadora de una memoria involuntaria.

Como se ha apuntado con anterioridad, es en *Ordesa* (2018) donde Manuel Vilas se enfrenta real y literariamente al duelo por la muerte del padre, al que se suma el fallecimiento de la madre, suceso

que le insta a abordar mediante la escritura el trauma de aquella primera pérdida. La novela, que el autor barbastrense define así aun sin negar la importancia del componente factual, resulta formalmente de la confluencia de fragmentarismo, hibridación e intermedialidad, al plantear la fusión de géneros y la mezcla de medios. En efecto, el autobiografismo se expresa mediante una arquitectura novelesca de naturaleza lírica, reforzada por un epílogo que recoge una selección de poemas del mismo autor relacionados con el contenido del libro. Por otra parte, la elaboración todavía en ciernes del trauma por la pérdida de los padres influye asimismo en la conformación de la novela, articulada, de acuerdo con el funcionamiento de una memoria también involuntaria, a partir de episodios desordenados que subvierten la unidad y la linealidad del relato. Las ocho fotografías diseminadas a lo largo del texto proceden del lagunoso álbum familiar del autor, quien las venera como si de auténticas reliquias se tratara. Por otro lado, la observación de dichas fotos, lejos de proporcionar consuelo pese a su valor de documentos materiales fehacientes, suscitan en el escritor multitud de dudas acerca del pasado de los progenitores ya sin aclaración posible, provocando como consecuencia ulterior inquietud y desamparo existencial.

3.2.1.2. Infancia

En lo que concierne al autobiografismo, la infancia es un terreno resbaladizo, caracterizado por la lejanía y la incertidumbre. Sin embargo, no por ello está menos explorado literariamente, puesto que se trata asimismo de un suelo fértil, donde se fragua la personalidad del individuo. Por esta razón se configura como un motivo recurrente en la narrativa de muchos escritores españoles actuales, tal y como apunta Carmen Morán Rodríguez: «la presencia de la infancia como tema en la literatura se desarrolla en paralelo al género autobiográfico» y, de hecho, «buena parte de los relatos de infancia y adolescencia que encontramos en las letras españolas de los últimos veinte años [...] se adscriben a la autobiografía o la autoficción, o transitan la gama de grises entre una y otra» (2019: 10 y 11). Por otra parte, de recuerdos infantiles, debido al afán de los padres por retratar a sus

hijos, rebosa cualquier álbum familiar, siendo este una fuente inagotable de imágenes que trasladan al sujeto hacia momentos congelados en el tiempo y el espacio, puesto que «the most ardent makers of family pictures are parents of young children» (Holland, 1991: 9). Además, de acuerdo con Gustavo Puerta Leisse, «el álbum familiar de fotografías constituye uno de esos objetos capaces de revelar las sutiles manifestaciones cotidianas que expresan la transformación del concepto de la niñez, su consideración social, la relación entre el niño y el adulto» (2013: 84). Por lo tanto, no ha de extrañar que este tipo de documentos visuales sirvan de aliciente para la memoria y se conviertan en cómplices de la propia narración.⁸⁰

En el marco de este tipo de rememoración se sitúa *Como un libro cerrado* (2005) de Paloma Díaz-Mas, quizás el primer fototexto autobiográfico que se publica en España a principios del siglo XXI. El libro se articula en una sucesión de recuerdos infantiles y de juventud que, con carácter episódico, giran alrededor de la temprana vocación literaria de la escritora y académica madrileña. Tras volver al lugar que la vio nacer, la autora rescata aquellos recuerdos y detalles que, pese a su aparente intrascendencia, determinaron los derroteros de su actividad artística y profesional. Así, el desplazamiento físico se corresponde con un regreso al pasado vehiculado por el ejercicio de la memoria, estimulada en parte por imágenes del álbum familiar que se muestran. La dimensión fototextual de la obra está anticipada por la cubierta, donde aparece una mujer con un bebé en brazos mientras una niña las observa, así como por el doble retrato de Díaz-Mas —de niña y de adulta— en la solapa, sugiriendo desde el paratexto el propósito de relatar una etapa de la vida determinada y la importancia de lo fotográfico. A lo largo del libro aparecen dieciséis fotografías realizadas por el padre de la autora, en las que aparece de niña.

El fenómeno de la fototextualidad autobiográfica no es ajeno al contexto de la literatura gallega actual, que cuenta con una de las

⁸⁰ La relación privilegiada entre infancia y fotografía ya se ha explotado a nivel paratextual en diversas obras que abordan esta temática desde la escritura del yo. Recuérdese la colección *Los libros de la Candamia* de Edilesa, que reúne las memorias infantiles de una serie de escritores leoneses, en cuyas cubiertas aparecen fotos suyas de primera juventud.

muestras más sugestivas del fenómeno: *As voces baixas* (Xerais, 2012) de Manuel Rivas, autotraducido al español por el mismo autor como *Las voces bajas* (Alfaguara, 2012). Esta novela inclasificable está ensamblada a partir de las columnas aparecidas en el suplemento cultural *Luces de Galicia* de la edición gallega de *El País*, por lo que su traslación novelística carece de urdimbre y trabazón, y apela ya desde el título a la libertad digresiva propia de la oralidad. Así es como el autor se aproxima por escrito al vaivén de una memoria zigzagante para rescatar los «murmillos» de las personas humildes que, en el entorno rural de la provincia de A Coruña, poblaron su infancia y lo acompañaron hasta la adultez. De nuevo, la cubierta de la edición gallega preludia, al retratar al escritor de niño junto a su hermana María, el punto de vista retrospectivo e infantil de la narración, así como el ingrediente visual de la misma. Sin embargo, a diferencia de otros fototextos, en *As voces baixas*, la relación entre lo narrado y la imagen resulta menos transparente, pues las fotos no establecen una correspondencia directa con el texto, sino que su conexión con la palabra funciona más bien por asociación libre dentro del marco familiar y el entorno social de Rivas. En particular, cabe destacar que, exceptuando algunas decisiones menores relativas al formato de las fotografías, la edición gallega (2012a) difiere de la española por la presencia de pies de foto que facilitan la comprensión global por parte del lector; mientras que, al no incluirlos, la de Alfaguara (2012b) plantea un reto interpretativo mayor.

Inevitablemente, la infancia de todo ser humano está determinada por la figura de los padres, cuya influencia determina el posterior desarrollo del sujeto. Este aspecto queda patente, tanto a nivel narrativo como visual, en *La casa de los pintores* (2019) de Rodrigo Muñoz Avia, donde el hijo menor de Lucio Muñoz y Amalia Avia, lleva a cabo un retrato sentimental y artístico de los progenitores basándose en sus recuerdos infantiles y acudiendo, asimismo, a un archivo familiar al mismo tiempo íntimo y pictórico. De este modo, a la vez que realiza una semblanza afectiva y profesional de los pintores, Muñoz Avia traza las coordenadas de su propia vida con ellos. Como cabe esperar, en la obra abundan las imágenes, que pueden

agruparse en dos categorías: por un lado, las fotos de familia y, por el otro, las que documentan las fases del proceso creativo de Lucio y Amalia, así como el anexo central que reproduce algunas de las obras pictóricas mencionadas, descritas o incluso mostradas como *work in progress* a lo largo de la narración. Estos dos factores van de la mano, puesto que en la casa del escritor la pintura formaba parte integrante de lo cotidiano. De ahí que la mayoría de las fotografías reproducidas no sean fotos familiares al uso, pues están protagonizadas sí por miembros de la familia, pero siempre en contextos relacionados con el mundo del arte.

3.2.1.3. Posmemoria

Otra de las fecundas posibilidades proporcionadas por el álbum familiar de cara a la creación de fototextos autobiográficos es la recuperación de historias relativas a algunos o varios miembros de la familia que aparecen en él y, por lo tanto, al menos parcialmente previas al nacimiento del autor, quien las hereda o indaga. A partir de materiales de tipo visual que suelen incluir fotos de personas, objetos, lugares y reproducciones de documentos oficiales preexistentes o encontrados, el escritor ahonda mediante estas narraciones en acontecimientos pasados significativos para la concepción, el desarrollo o incluso el cuestionamiento de su propia identidad, pues «telling stories about the past, our past, is a key moment in the making of our selves» (Kuhn, 1995: 2). Así, el relato familiar, a menudo fruto de una pesquisa intencionada y activa, adquiere gracias a testimonios orales y escritos, y —sobre todo— a las imágenes insertadas en el texto, cierto valor testimonial o documental que contribuye a afianzar la verosimilitud de lo narrado. Retrotraerse a un pasado anterior a la propia memoria, especialmente a la hora de transmitir experiencias familiares traumáticas previas a las de uno mismo, implica ejercicios diferentes de lo que Marianne Hirsch define la «posmemoria»:

El término «posmemoria» describe la relación de la «generación de después» con el trauma personal, colectivo y cultural de la generación anterior, es decir, su relación con las experiencias que

recuerdan a través de relatos, imágenes, comportamientos en medio de los que crecieron. (2021b: 19)

De este modo, hijos y nietos recuperan determinadas narrativas familiares, pero no de manera aséptica e incuestionable, sino siempre desde cierta implicación emocional. Así pues, el componente afectivo los empuja a rescatar a través de la literatura un pasado que no han vivido, pero que de manera inconsciente e intergeneracional los ha determinado como individuos.

De manera similar, *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018) de la escritora y periodista Cristina Fallarás también surge del impulso de la autora por revisar la historia de sus antepasados y recuperar un eslabón de su propia identidad. El objetivo es, en este caso, luchar contra el silencio que rodea sucesos traumáticos que se remontan a la Guerra Civil, así como denunciar su encubrimiento por parte de la familia. Concretamente, el tabú familiar atañe a la figura de los abuelos, uno de los cuales —Félix Fallarás— moriría fusilado en 1936 en la tapia del Cementerio de Torrero por el pelotón al que pertenecía el otro —Pablo Sánchez—, cuyos respectivos hijos se acabarían casando años más tarde. La verdad oculta detrás de la misteriosa desaparición del abuelo paterno sale finalmente a la luz gracias a la valiente y tenaz investigación de la escritora, empeñada en rescatar del olvido las misteriosas circunstancias de aquel asesinato. Escrita oscilando entre la primera y tercera persona —esto es, entre el recuerdo personal y la reconstrucción histórica, lo subjetivo y lo objetivo—, la novela interrumpe la perpetuación de una actitud inaceptable. Las trece fotografías incluidas en el libro, cuyos referentes están explicados con rigor en un anexo final, ponen cara a sus protagonistas y dan fe de acontecimientos y lugares mencionados.

En 2021, el gallego Xesús Fraga gana el Premio Nacional de Narrativa con *Virtudes (y misterios)* (Xordica, 2020) —autotraducción de *Virtudes (e misterios)* (Galaxia, 2020)—, novela en la que, aun adoptando un enfoque personal, reconstruye con rigor los hitos de la travesía migratoria de su abuela Virtudes. A partir de recuerdos propios y testimonios ajenos, el autor narra la historia de esta humilde mujer de Betanzos. Tras el abandono del marido, Virtudes se marcha

a Londres para sustentar a la familia, ciudad en la que trabaja durante más de treinta años antes de regresar a Galicia. Aunque a lo largo de la narración aparecen episodios autobiográficos, estos siempre están relacionados con la abuela y funcionan como pretexto para ensalzar su travesía en cuanto emblema femenino de la emigración gallega, así como pilar afectivo y económico de la institución familiar. Con respecto a su carácter fototextual, el rescate de esta experiencia se nutre de hasta treinta y dos imágenes procedentes del álbum de familia, que incluye asimismo reproducciones de documentos oficiales. De modo que el uso de la fotografía en la obra tiene una función más bien testimonial,⁸¹ puesto que suele ratificar lo narrado estableciendo con el texto correspondencias directas. Por otra parte, en algunos casos, la imagen se presta asimismo a suposiciones no concluyentes, por lo menos hasta que se desvelan algunos misterios.

3.2.1.4. Álbumes ajenos

Dentro de esta panorámica sobre los usos intermediales del álbum familiar, parece oportuno referirse también a la narrativa de Paco Gómez, una modalidad muy particular de la fototextualidad autobiográfica. En primera instancia, la excepcionalidad de su inclusión en el corpus reside en que el autor es un fotógrafo aficionado a la literatura y no un escritor que recurre a la fotografía. En segundo lugar, se trata de un coleccionista que, a partir de hallazgos singulares, investiga la procedencia de antiguas fotografías e intenta reconstruir por escrito su historia y la de sus referentes, por lo que los textos no pueden decirse propiamente autobiográficos. Así pues, lo que justifica su insólita presencia aquí es, por un lado, el objeto de las narraciones y, por el otro, el nivel de implicación personal a lo largo del proceso de investigación y escritura: en las dos obras escogidas, Gómez trabaja con álbumes familiares ajenos que le fascinan⁸² y, al mismo tiempo,

⁸¹ A ello contribuye la presencia de pies de foto, que, contrariamente a lo que pasaba en el caso de Rivas, aparecen en la versión española, pero no en la gallega.

⁸² En este sentido, recuérdense las palabras de Pedro Vicente: «la tensión entre usar y leer, entre conocer e imaginar, entre estas dos posiciones ante una foto de familia,

relata en primera persona la experiencia que suponen aquellos descubrimientos en su vida. Por lo tanto, en la escritura del fotógrafo convergen, de una forma inédita, cierta dosis de autobiografismo y la reproducción de numerosas fotos de familia, además de algunas propias realizadas por él mismo.

En este sentido, sus dos obras más representativas son *Los Modlin* (2013) y *Wattebled o el rastro de las cosas* (2020), donde, a partir de una serie de antiguas fotos encontradas por azar, Gómez rescata la historia de una excéntrica familia de artistas estadounidenses afincada en Madrid —Margaret, Elmer y Nelson Modlin— y reconstruye el árbol genealógico del maestro y fotógrafo francés Joseph Wattebled respectivamente. Al ser la fotografía la gran protagonista de estas novelas, la presencia de la imagen es abundante y necesaria —más de un centenar para cada novela—, ya que permite compartir visualmente con el lector los materiales primigenios que han provocado la obsesión del autor por las personas retratadas y su origen, así como documentar mediante nuevas tomas realizadas expofeso las fases de la búsqueda. Esta voluntad testimonial no excluye la subjetividad a la hora de mirar o narrar. El afán documental no le impide a Gómez establecer vínculos póstumos con los personajes a los que investiga, sino que las biografías de los Modlin y los Wattebled acaban fusionándose con la suya mediante sendos álbumes familiares. Tanto es así que, en ambos casos, el autor —ahora en calidad de operador— siente la necesidad de recuperar el aura de algunas de aquellas antiguas fotografías reproduciéndola desde el presente en los mismos escenarios donde antaño se realizaron por primera vez.

3.2.2. Balance provisional y proyección

Promovida en España a finales del siglo XX gracias a la audacia de Javier Marías respecto a la innovación del género novelístico, la fototextualidad se configura en el panorama hodierno de las letras

es uno de los elementos que generan la fascinación que muchas personas sienten por las fotografías de familias ajenas (e incluso propias)» (2013b: 15).

españolas como una práctica que ya goza de la difusión necesaria para poder hablar de un nuevo paradigma literario de tipo intermedial. Con el objetivo de empezar a sistematizar sus diversas manifestaciones, el análisis del corpus que se expondrá a continuación pretender delimitar una modalidad específica del fenómeno practicada transversalmente por varios autores: la fototextualidad autobiográfica. Esta consiste, fundamentalmente, en diferentes combinaciones de una narrativa autorreferencial en primera persona con la inclusión de fotografías procedentes de un álbum familiar heredado, ya sea propio o ajeno. A partir de dicha característica común, se observarán y valorarán más de cerca las conjugaciones y modulaciones de la relación entre palabra e imagen, marcadas por la preponderancia del tipo de experiencia relatada.

En general, la contemplación del álbum familiar, por su propia naturaleza, obliga al sujeto que lo hojea a un ejercicio de introspección y, a la vez, de retrospección. De ahí que, en casi todos los ejemplos mencionados, el gran protagonista tanto del relato como de la imagen sea un pasado más o menos lejano, evocado desde el presente en busca de algo perdido. En el proceso de elaboración del duelo, la fotografía interviene en algunas de las fases de la superación del trauma, al funcionar como huella material del difunto e impulsor metonímico de la memoria. Por otra parte, rescatar antiguas instantáneas puede ser asimismo un pretexto menos doloroso para recuperar el paraíso perdido de la infancia a través de recuerdos fundacionales que en su momento determinaron la formación del individuo. En este sentido, igual de provechosa para la conciencia identitaria de uno mismo es la búsqueda de las raíces a través de una reconstrucción activa del pasado familiar y sus secretos o eventos traumáticos, tarea para la cual los documentos visuales adquieren un valor testimonial.

Así pues, al conectar intersemióticamente el texto con imágenes, está claro que las obras presentadas en esta introducción previa al análisis del corpus tienen en común la voluntad inherente de mostrar a la vez que cuentan, dinamitando el modelo tradicional de narración en pos de formas expresivas más acordes con la percepción de determinadas experiencias íntimas y las dinámicas del mundo

contemporáneo. Por lo tanto, la innegable proliferación en la producción de fototextos autobiográficos durante las últimas dos décadas, en formatos tan variados y por parte de escritores tan diversos, parece indicar a primera vista que esta formulación es lo suficientemente dúctil como para esperar de ella futuras modulaciones que sobrepasen el alcance de las actuales.

CAPÍTULO 4. USOS DEL ÁLBUM FAMILIAR

4.1. Elaboración del duelo

4.1.1. La mirada y sus reflejos: *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos* de Luis Mateo Díez

4.1.1.1. Aceptación, comprensión y entendimiento

Entre 2007 y 2008, dos muertes en el lapso de unos pocos meses sacuden a Luis Mateo Díez: por un lado, su sobrina Sonia —la hija de su hermano Antón— se quita la vida a raíz de una prolongada enfermedad mental y, por el otro, su cuñada Charo —la mujer de su otro hermano Fernando— muere rápidamente a causa de un cáncer metastásico recién diagnosticado. Estos dramáticos sucesos mueven al autor leonés a publicar un par de años más tardes, en 2010, una breve obra titulada *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos*, que constituye una anomalía dentro de su trayectoria narrativa tanto por su contenido como por su formato. Esta diferencia respecto de su producción anterior es señalada por Montetes-Mairal:

cuando acomete la redacción de *Azul serenidad* decide escribir algo distinto, un libro distinto, en un género distinto. De alguna manera se siente urgido por la historia de Sonia, y esta vivencia le reclama, no solo que toma la pluma para escribir, sino que lo haga de la forma y manera que finalmente acabó llevándolo a cabo: partirá de la realidad, pero no para crear ficción, sino que decidirá escribir sobre su experiencia de vida unos hechos de muerte. (2017: 286-287)

En efecto, Díez es conocido sobre todo por ser un excelente escritor de ficciones, cuya única incursión en la esfera autobiográfica se había limitado hasta entonces a *Días del desván* (1997), unas memorias infantiles en forma de relatos publicadas por Edilesa para la colección

Los libros de la Candamia.⁸³ Aun así, si la infancia propicia una reelaboración del pasado más afín a la creación de una historia ficcional —por su lejanía en el tiempo o su idealización—, en este caso se produce un relato introspectivo, escrito en primera persona y anclado en lo factual, donde aparecen nombres y apellidos, fechas y lugares, así como documentos visuales que lo convierten en el testimonio particular de una experiencia universal. Lo explica el propio Díez en una entrevista: «yo soy un escritor de ficciones, pero en este caso afrontaba un relato comprometido directamente con mi persona y con mi entorno familiar. Me parecía que no tenía que buscar los disfraces de la ficción, sino imponer el sentido de la verdad» (en Lorenzana, 2010: 37).⁸⁴

A la hora de comprender el alcance de *Azul serenidad* dentro de la obra de Díez, parece oportuno remitir al «Recordatorio» que el autor incluye al final del libro para insistir en su carácter verídico, así como para manifestar sus intenciones de cara al público. En este breve espacio dedicado a la reflexión metaliteraria, el autor compara la muerte imaginaria y simbólica que abunda en su novelística con la experiencia de la pérdida en su vida real, subrayando que se trata de un relato «escrito desde la inmediatez de unas muertes familiares», algo de «lo más lejano a la ficción» donde «nada se inventa» y en el que, acostumbrado a la práctica de la ficción, «el novelista asume la huella imborrable de la muerte verdadera» (Díez, 2010: 129-130). Junto con esta declaración de fidelidad y adherencia a acontecimientos verídicos, fidedignos y comprobables, Díez comparte también el

⁸³ Señala Loureiro que, en *Días del desván*, Luis Mateo Díez «había abandonado el laberinto de la ficción para adentrarse, con la memoria como única impedimenta, en la cripta de la infancia» (2003: 381).

⁸⁴ En otra entrevista, Díez insiste en ello: «yo hasta ahora he escrito ficción y casi es la primera vez que escribo algo donde los componentes de mi escritura derivan directamente de la experiencia de mi vida, en este caso de unos hechos de muerte, que se compaginan con unos hechos de vida, con las circunstancias de unas personas que son las que forman el arco de mis seres queridos» (en Ical, 2010).

móvil rememorativo de la escritura, así como su poder terapéutico y su propósito consolatorio.⁸⁵

En efecto, si, por un lado, la escritura responde a la necesidad íntima de recordar y homenajear a los muertos familiares que integran desde la ausencia el día a día del autor; por el otro, conecta con la voluntad de compartir públicamente una concepción del duelo en la que todo ser humano pueda identificarse. En este sentido, en *Azul serenidad*, el autor afirma contar «lo más próximo a esos hechos y circunstancias que cualquiera puede recordar en paralela compaginación a mi recuerdo, ya que los seres queridos tienden una red de emociones y débitos que a todos nos conciernen en igual medida», al tiempo que pretende «suscitar el rumor de la ausencia que, en su benigna murmuración, ayude a pacificar lo que el tiempo alivia y el recuerdo reclama» (Díez, 2010: 129-130). De este modo, el duelo adquiere abiertamente la dimensión social que Leader (2014: 72) considera fundamental de cara a su puesta en marcha y posterior superación. Es precisamente lo que Díez, aunque en diferido y a través de la palabra escrita, proporciona a los lectores: «*Azul serenidad* no es un desahogo, pero sí busca una reflexión que conduzca al consuelo. Mi esperanza es que pueda tener un sentido expansivo, que su lectura ayude a otros» (Díez en Lorenzana, 2010: 37).

A partir de los prematuros e inesperados fallecimientos de Sonia y Charo, Díez desarrolla un relato peculiar e híbrido⁸⁶ que combina secuencias de naturaleza reflexivo-filosófica sobre la muerte y sus consecuencias emotivas con pasajes más propiamente narrativos donde se centra en el ámbito familiar y autobiográfico, no solo deteniéndose en las dos tragedias más recientes, sino también contando historias de seres queridos desaparecidos con anterioridad. Además de la forma sumamente fragmentaria del libro, que tiende a

⁸⁵ Con respecto a esto último, el escritor declara en una entrevista que *Azul serenidad* es «un libro de reconciliación, una *consolatio* que decían los latinos» (Díez en Sanz Villanueva, 2015: 303).

⁸⁶ Al destacar este aspecto de la obra, Montetes-Mairal sostiene que, en *Azul serenidad*, Díez «fusiona los géneros poético, narrativo, ensayístico, epistolar, confesional, elegíaco, autobiográfico, el epitafio» (2017: 287); sin embargo, curiosamente, no menciona su componente intermedial ni alude a las fotos.

yuxtaponer mónadas textuales separadas por espacios en blanco y a menudo compuestas por una sola frase, *Azul serenidad* se caracteriza por el tono lírico adoptado por el autor, que —junto con la brevedad y la discontinuidad del texto— se acerca a la prosa poética. En efecto, con respecto al tema tratado, para Díez, la lírica se adecúa mucho mejor que la narrativa —medio privilegiado para la ficción— a la introspección y a la transmisión de la experiencia auténtica del individuo:

La palabra narrativa ilumina los mundos de la imaginación y la memoria, es decir, pertenece al ámbito de la fantasía. La palabra poética, sin embargo, y según parece, sirve a la reflexión, a la revelación de uno mismo, y se circunscribe al ámbito de lo real y de lo personal, rozando en algunos momentos los límites de lo confesional. (Díez en Casas Baró, 1999: 86)

De ahí que, de acuerdo con Montetes-Mairal, el autor opte por «la expresión poética para plasmar sus dolorosos laberintos interiores» (2017: 288). El lirismo de esta obra, pues, parece estar vinculado a una realidad evidentemente muy difícil de asumir, pero no desde el desgarramiento o el *pathos*, sino de una manera sobria y mesurada que concilia una meditación profunda y lúcida acerca de la muerte, como si el raciocinio pudiera aprehender su sentido. No obstante, el recurso al fragmento revela una ruptura en la lógica del pensamiento racional, dejando clara la condición aún perturbada del escritor, cuyo discurso no se articula según los eslabones del *logos*.

En el primer capítulo, que es asimismo el más abstracto desde el punto de vista conceptual, se abarca el tema de la muerte desde la constatación objetiva de su inminencia en la vida del hombre hasta la dificultad subjetiva de su asimilación por parte de los dolientes. Así, si bien es verdad que «una muerte entra en el cálculo de lo que la vida nos depara», también es cierto que, en general, «las muertes, sean las que sean, no se entienden» (Díez, 2010: 11 y 12). Y no se entienden porque, según explica más adelante, «la vida es lo único que tenemos, no existe otra propiedad de la naturaleza de lo que somos» (Díez, 2010: 15). De modo que, al margen de la emotividad, el discurso de

Díez pivota alrededor de los procesos mentales y cognitivos implicados en la elaboración del duelo tras el impacto traumático de la pérdida. En primer lugar, el autor destaca la importancia de la comprensión como elemento apaciguador de las emociones para después poder aproximarse al entendimiento de la muerte:

La comprensión establece, con la inteligencia, un remanso de conocimiento, en el que podemos percibir, o por cuyo conducto podemos adueñarnos, de una cierta indulgencia que necesitamos para entender la muerte. Lo que no se puede entender, podría comprenderse y, con la ayuda habitualmente redentora del tiempo, esa comprensión rozaría el entendimiento que coadyuvase a la lucidez de una conformidad, tampoco pidamos más, en la que el dolor no fuese un valor radical y absoluto, sino más cercano a la paciencia y la tolerancia. (Díez, 2010: 13)⁸⁷

Nótese que Díez no concibe la superación del duelo como alcanzamiento de la paz, sino —según lo describe acto seguido— como «un dolor tolerable, un sufrimiento apacible que detalla en su fluido cierto rumor de la ausencia, la música de un vacío silencioso que estiliza las imágenes del recuerdo» (2010: 13). Es decir, que la muerte de algún ser querido siempre dejará una huella o una cicatriz visible y perceptible. A este respecto, Recalcati arguye que «il lavoro del lutto non può mai essere privo di resti», puesto que «l'esperienza dei nostri innumerevoli morti mostra che ogni volta che c'è separazione [...] c'è una parte di noi che muore e una parte dell'oggetto perduto che resta con noi» (2022: 85). Lo cual queda patente en el relato de Díez, que demuestra cómo sus seres queridos le acompañan aun sin estar presentes: «los muertos que pertenecen a nuestra vida, a la cercanía más afectiva y comprometida de lo que somos» (Díez, 2010: 129).

⁸⁷ La comprensión se configura aquí como «actividad cognoscitiva específica, diferente del conocimiento racional y de sus técnicas explicativas», mientras que el entendimiento remite —más en general— a la «facultad de pensar» (Abbagnano, 1966: 182 y 408). Así pues, según Díez, concebir cognitivamente la muerte permite una posterior conceptualización que contribuye a sobrellevarla.

En el caso de Díez, el proceso de simbolización que es clave en la elaboración del duelo —y que consiste en la realización del «transito [...] tra la scomparsa irreversibile dell’oggetto e la separazione dall’oggetto» (Recalcati, 2022: 69)— se lleva a cabo gracias a la escritura, cuyo poder catártico se configura como «una vía en la cual intentaba aplacar el estruendo del recuerdo» (Díez en Ical, 2010). En efecto, el mayor y más inmediato desafío ante la pérdida es su dificultosa aceptación, que —una vez alcanzada— proporciona asimismo el acceso a la comprensión. Sin embargo, la tarea se complica cuanto más sobrecogedoras son las circunstancias de la desaparición:

La inmediatez de estas muertes, entre el dramatismo de la de Charo y la tragedia de la de Sonia, desarmó cualquier posibilidad, no ya de entendimiento y comprensión, sino de pensamiento y memoria, hasta que la radicalidad de los sucesos, en ambos casos entrelazados en la sorpresa, [...] se fue paliando con el sentimiento de su aceptación. Aceptar lo sucedido es la parte del trance que abre un primer movimiento de comprensión. (Díez, 2010: 15)

Con todo, la reacción inicial ante tan terribles noticias es de rechazo inmediato, especialmente en lo que al suicidio de la sobrina se refiere: «no podía aceptar la muerte de Sonia, era excesivo el vuelco con que la realidad quedaba rota aquella mañana del doce de diciembre», confiesa Díez (2010: 16). En cambio, aun cargado de dramatismo, el fallecimiento de la cuñada resulta menos abrupto, a lo cual contribuye la prudencia de la misma Charo a la hora de anunciar la detección de un tumor que finalmente resultaría terminal. El autor relata así su rápido declive:

la llamada contenía, sin que nadie pudiera predecirlo, un aviso de fatalidad. La muerte que viene se convirtió en seguida, sin que Charo abandonara ya el Hospital desde los trámites de la revisión, en la muerte que se espera, pues la enfermedad encaminaba esa llegada con una dramática precipitación que fue haciendo vertiginosas las semanas y los días y finalmente las horas. (Díez, 2010: 23)

De forma más o menos inesperada, ambos acontecimientos suponen para el autor y su familia una interrupción o suspensión en el curso regular de la vida, de tal manera que «las muertes de Charo y Sonia rompieron, al menos en su inmediatez, la costumbre de vivir de quienes más cerca estaban de ellas» (Díez, 2010: 65). Así pues, las consecuencias de la muerte recaen inevitablemente en aquellos que sobreviven provocando una sensación parecida a la de la orfandad que dificulta con creces la vuelta a la normalidad. Y, efectivamente, la constatación de la impotencia ante la muerte, junto con la percepción del vacío que los difuntos solían ocupar, provoca un cambio radical en la percepción de la realidad por parte del individuo: «il mondo si svuota di senso perché è venuto meno ciò che dava senso al mondo» (Recalcati, 2022: 44), esto es, la presencia de los seres queridos. Por lo tanto, la costumbre de vivir queda descolocada porque se le sustrae algo consustancial transformando la existencia diaria en un lugar donde predomina el desconcierto por ausencias imposibles colmar.

En *Azul serenidad*, estimulado por estos acontecimientos recientes, el autor recuerda asimismo a otros seres queridos que espontáneamente acuden a su memoria para acompañarle «en el camino de la comprensión de las muertes de Sonia y Charo» (Díez, 2010: 69). Hacia el final de la obra, Díez se remonta primero a su infancia y adolescencia detallando las circunstancias del fallecimiento de sus abuelos paternos y maternos, figuras ligadas a un pasado que aún resuena en los lugares que habitaron. Posteriormente, trasladándose a la época de la edad adulta, el escritor relata —desde una mayor cercanía emotiva y temporal— la agonía de su madre Milagros, así como los últimos años de su padre Florentino, transcurridos en una viudedad tan inconsolable como rutinaria. Por último, a modo de cierre, perpetúa incluso el cuento de un «muerto de leyenda» (Díez, 2010: 93), un pariente lejano y desconocido cuya historia tan solo conoce de oídas por habérsela escuchado a su padre en varias ocasiones, pero que justamente por eso se integra en el acervo familiar y queda inscrita en la memoria. Así, a partir de un entendimiento que otrora pasara por la aceptación y la comprensión, Díez parece querer demostrar con este desenlace que la muerte no deja de ser un aprendizaje

susceptible de convertirse algún día en un relato dictado por la serenidad.

4.1.1.2. Con otros ojos

Como se ha podido comprobar, *Azul serenidad* plantea una reflexión de carácter general con finalidad consolatoria sobre la experiencia universal de la pérdida de los allegados a través de ejemplos reales extraídos de la biografía del autor. Sin embargo, es asimismo innegable que la obra establece un vínculo fortísimo y evidente — en el sentido de ‘visible’— con la figura de Sonia,⁸⁸ puesto que su muerte es la que causa mayor sufrimiento en el escritor y su familia:

Lo que el vacío de una muerte tan trágica como la de Sonia acarrea intensifica el exilio de seguir viviendo, tal vez porque el entendimiento es imposible, más allá del esfuerzo de comprensión y hasta de la resignación consoladora que remite al sufrimiento de la enferma, lo que aquel sufrimiento te hacía sufrir. (Díez, 2010: 68)⁸⁹

En esta predominancia influye, además de lo que entraña una decisión tan radical como el suicidio, la calidad del afecto mutuo que tío y sobrina se profesaban, y que Díez describe así: «con ella yo nunca necesité demasiadas palabras, pero sí sentí la intensidad de una complicidad en la que lo poco era casi demasiado. La complicidad de una peculiar profundidad en la navegación» (2010: 39). Por eso, Sonia adquiere un relieve que la convierte, por razones icónicas y textuales, en la dedicataria de la obra e incluso en una coautora o colaboradora

⁸⁸ Haciendo un cálculo meramente cuantitativo en lo que se refiere a lo textual, seis capítulos de diecisiete hablan casi exclusivamente de Sonia frente a los tres dedicados a Charo y los capítulos individuales que relatan las otras muertes —las parejas de abuelos, la madre, el padre y el «muerto de leyenda»—.

⁸⁹ En general, Sonia goza por parte de todos de un cariño especial, hasta el punto de que «nada supera el recuerdo de Sonia, la niña de la casa, la niña de la familia, por tanto tiempo la única niña que era el regalo que todos habíamos recibido y que intensificó el cariño con el hallazgo, como si tenerla entre nosotros fuese como encontrar lo que tanto necesitábamos» (Díez, 2010: 33).

póstuma, de la cual se recoge parte de una herencia artística y sentimental que permea el libro desde el principio hasta el final.

Antes de referirse a la dimensión fototextual de la obra, es imprescindible detenerse en algunos elementos paratextuales de naturaleza también fotográfica determinantes para una interpretación cabal del texto. En *Azul serenidad*, el papel de la fotografía no se limita al de recurso intermedial, sino que está cargada de un valor añadido fundamental, puesto que Sonia era fotógrafa; y, de no haberse dedicado a este arte, la obra hubiera tenido una configuración distinta, pues todos los elementos visuales que aparecen en ella son de su autoría.⁹⁰ Empezando por la cubierta, el lector ya ha entrado en contacto con una creación suya, algo visto, elegido y fotografiado por ella: un bodegón que consiste en una mesa de madera encima de la que están un cuenco con manzanas y un vaso que a modo de florero contiene un ramillete de narcisos, tal vez aludiendo al carácter percedero de las flores, algunas de las cuales ya se ven algo mustias [Imagen 6].



Imagen 6. Díez (2010)

Análogamente, la primera parte del título, además de remitir al sentido de la vista asociando de forma sinestésica el color azul al sentimiento de la serenidad anhelada tanto por Sonia en vida⁹¹ como por los dolientes tras su muerte, hace referencia a un poema mencionado

⁹⁰ Véase la página de créditos (Díez, 2010: 6).

⁹¹ A este respecto, cuenta Díez que «el azul era el color del sosiego para una niña enferma como era ella y el sosiego daba la serenidad» (en Ical, 2010).

en una carta de cumpleaños dirigida a su padre Antón⁹² unos pocos meses antes de suicidarse:

Hace muchos años un amante me regaló un poema de Traquel [*sic*]. Solo recuerdo que decía: Azul serenidad... Ahora el cielo ha dejado de llorar y la anciana mujer a la que Traquel escribió de esa manera espera al final de un paisaje de nubes, tras las montañas que, con tenues pinceladas, se pierden en la profundidad. (Díez, 2010: 62)

El texto tan solo cita dos palabras del poema «Sonja» del poeta austríaco Georg Trakl,⁹³ también connotado por la presencia del azul, donde el sintagma alemán «blaue Stille» del original está traducido en español como «azul serenidad» (2003: 69) o «azul calma» (2006: 79). Es evidente que la sobrina de Díez leyó la primera versión, pero cabe señalar que la sensación de calma también tiene mucho que ver en este contexto, ya que al final de la carta, como felicitación, escribe: «solo tengo fuerzas para regalarte mi más profundo deseo de esa madurez azul que otorga la calma» (Díez, 2010: 63). Y tampoco parece casualidad que, al principio del libro, Díez reproduzca las palabras de su hermano y su cuñada, que describen la muerte de Sonia como un «trágico vuelo hacia la calma» (2010: 11).

Volviendo a los elementos icónicos dentro del paratexto, en el interior del libro aparece, al centro de una página colocada entre la portada y el primer capítulo, el autorretrato de una joven Sonia. La elección de este género fotográfico implica, según explica Ferrari, que «chi si pone, da solo, davanti a un obbiettivo e sceglie la sua posa, inevitabilmente si vede attraverso gli occhi degli altri; o, se si

⁹² En dicha carta, Sonia alude asimismo al grupo de pintores expresionistas «El Jinete Azul» —en alemán, «Der Blaue Reiter»—, cuyo nombre deriva de un célebre cuadro de Kandinsky.

⁹³ La versión que leyó Sonia es la siguiente: «Vuelve el anochecer al viejo jardín: la vida / de Sonia, azul serenidad. Migración de aves silvestres en otoño; / árbol desnudo y serenidad. / Un girasol se inclina suavemente / sobre la vida blanca de Sonia. / Llega roja nunca revelada, en oscuras estancias / recluye la vida, / donde tañen azules campanas; el paso de Sonia / y la dulce serenidad. / Despedida de un animal moribundo / en otoño árbol desnudo y serenidad» (2003: 69).

preferisce, si vede come vorrebbe che gli altri lo vedessero» (2002: 142). El primer plano del hermoso rostro femenino ligeramente inclinado, cuya intensa mirada —oscurecida por la sombra del flequillo— se dirige con dulzura hacia la cámara e interpela en realidad al otro vehiculando un deseo de reconocimiento [Imagen 7].



Imagen 7. Díez (2010: 9)

Sin embargo, al no estar incrustada en el texto y al no mantener *a priori* ninguna relación explícita con el mismo, la imagen tan solo deja intuir —a falta de palabras— que se está ante uno de aquellos seres queridos a los que alude el título. Por otra parte, su elocuente posicionamiento en el espacio normalmente destinado a la dedicatoria ya apunta a que, independientemente de la identidad de la chica, esa joven no puede sino ser la destinataria de la obra.

No obstante, el significado de este insólito homenaje visual no se entiende hasta que Díez describe los ojos de su sobrina transportando al lector de vuelta a aquella sugestiva y penetrante mirada inicial: «[los ojos de Sonia] siempre conservaron su fulgor de esmeralda infantil, el brillo y la transparencia del óxido de cromo que enciende las pupilas como piedras preciosas» (2010: 33). Además del color, el autor destaca su inmutabilidad frente al posterior y progresivo empeoramiento del malestar que la afectaba, «como si el cuerpo huyese en la velocidad de la enfermedad y el consiguiente deterioro y, sin embargo, los ojos retuvieran la resistencia de un tiempo primordial» (33). Por otra parte, la enfermedad mental y anímica de Sonia iría dejando huella en su semblante, hasta el punto de que, con el paso del tiempo, su mirada «había ganado una distancia escindida de su

natural dulzura», denotando «la ausencia más profunda, [...] la de la huida» (Díez, 2010: 34). Así pues, si «el rostro siempre es percibido como un lugar de emisión de signos» (Tisseron, 2000: 85), Díez proporciona las claves para comprender la presencia de aquella mirada que inaugura su relato.

En el caso de Sonia, la mirada, más allá de configurarse como un rasgo facial que permite asomarse a su mundo interior con una finalidad introspectiva, se manifiesta activamente como efecto de su pasión por la fotografía, es decir, «una mirada reveladora que ella, en algún momento de su vida, supo encauzar hacia donde la creatividad pudiera satisfacerla o, al menos, compensarla» (Díez, 2010: 36); tanto es así que, adentrándose ya en lo que supone para él la fotografía en la dinámica del duelo, Díez afirma: «algo de lo que Sonia vio es el resultado de lo que nos queda de ella» (37). Esto significa que las fotografías tomadas por la sobrina del escritor cobran importancia no solo por lo que representan, sino en cuanto decisiones artísticas de la misma Sonia basadas en su visión subjetiva y personal del mundo:

La realidad tiene su representación en lo que Sonia fotografía, y eso es lo que quiere contar. Una realidad representada por la intermediación de lo que ve, de lo que observa, no solo de lo que llama su atención sino de lo que su atención supone, el hallazgo de la rastreadora que es el efecto de su búsqueda. (Díez, 2010: 43)

En *Azul serenidad*, además de su autorretrato, perdura especialmente la perspectiva de Sonia, entendida como manera de mirar el mundo y plasmarlo a través de la cámara, ya que «toda fotografía impone, en efecto, un “punto de vista” a la escena representada en ella» (Tisseron, 2000: 95); de ahí que el legado visual que deja resulte doblemente valioso: por un lado, como autorrepresentación y, por el otro, como representación de un punto de vista particular.

No debe olvidarse que para Sonia la fotografía supone una actividad de gran importancia e impacto en su vida, siendo —por encima de lo profesional— un cauce expresivo que al mismo tiempo se configura como aliciente vital y forma de resistencia contra el mal que la acecha. Por otra parte, su aprendizaje, aun avalado por una

intuición y una creatividad inusitadas, se mezcla con sus problemas psíquicos y los retroalimenta, desembocando en un deseo obsesivo de perfección cuyo nivel de autoexigencia provoca en ella una insatisfacción que convierte la creación en un «reto enfermizo, disolutivo» (Díez, 2010: 46).⁹⁴ Aun así, la fotografía debe considerarse «el auténtico compromiso creativo en la vida de Sonia, y a la que dedica el mayor tiempo o, al menos, el tiempo de más decidida voluntad, un trabajo intenso y la notable indagación que apoya y justifica ese trabajo» (49), lo que la lleva hasta Swansea para cursar el Bachelor of Arts in Photojournalism del Institute of Higher Education y finalmente dar prueba de su talento al participar en varios proyectos y exposiciones (Díez, 2010: 52-53), tras haberse dedicado durante años al fotoperiodismo.

Que la fotografía supusiera para Sonia una forma de expresión, queda manifiesto en la sección titulada «Los niños del Patio (una correspondencia)», que a modo de apéndice o anexo recoge un insólito intercambio epistolar en el que se establece entre el tío y la sobrina un código de comunicación exclusivo. Periódicamente, Díez recibe de ella tan solo fotos a las que contesta por escrito:

Ye te dije que me encantaba esta idea de mantener una correspondencia contigo en la que no recibo otra cosa que la fotografía de los niños que viven al otro lado de tu estudio, tras la reja, y con los que ni siquiera compartes el Patio porque no sales con ellos, solo los ves y los atiendes cuando te llaman, aguantas sus bromas y confidencias, el bullicio a veces excesivo. (Díez, 2010: 105)

La traslación de esta dinámica se realiza dentro del libro desde el punto de vista del autor, pues la foto tomada y enviada por Sonia siempre ocupa el centro de la página que precede la respuesta escrita. Al igual que Díez en su momento, es como si el lector también acabara de sacarla del sobre y se interrogara sobre el significado de

⁹⁴ En un artículo del *Diario de Ibiza* donde se recuerda a Sonia Díez y su labor fotoperiodística, el padre declara cómo la hija superaba algunas de sus crisis gracias a la fotografía, pero también cómo su afán de perfección alteraba su frágil estado anímico (Romero, 2016).

aquellos niños asomando de un modo cada vez diferente por la reja de una ventana, por lo menos antes de leer el texto del escritor que procura interpretarla. De entrada, lo que más parece llamarle la atención es una decisión estética anunciada previamente estipulada por su sobrina: «No sé lo que supone la reja, que ya me dijiste que sería el *leit motiv* de tus envíos. ¿Son ellas [las niñas] las que no pueden entrar o eres tú la que no puede salir?» (2010: 106). Aunque lo más inmediato sería interpretarla como una barrera que separa a Sonia de la despreocupación de la infancia atrapándola en un mundo interior poblado de fantasmas, el misterio se queda sin resolver.

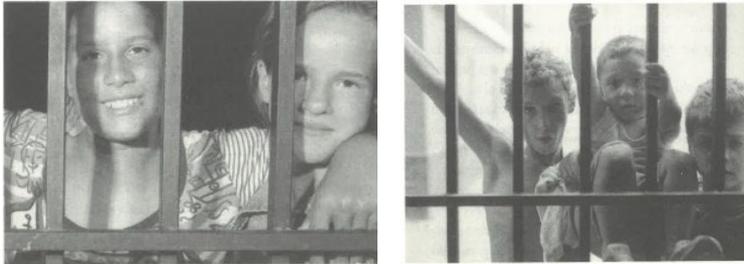
Las seis fotos que conforman esta breve correspondencia fototextual⁹⁵ retratan desde un mismo ángulo al mismo grupo de niños del vecindario en diferentes combinaciones, por lo que podrían parecer muy similares entre sí; de ahí que el reto de entenderlas resida en desentrañar matices mínimos, tarea llevada a cabo por Díez con gran perspicacia. Según Recalde Delgado, el autor logra ver la vida «a través de los ojos de Sonia focalizados en el objetivo de la cámara y a su vez reflejados en la mirada de los niños» (2014: 324). De modo que, una vez más, el detalle ha de buscarse en miradas que, sin embargo, ya no son directamente la de Sonia, sino su proyección en la de los niños, convertidos en espejos. Con respecto a esta cuestión, Tisseron aclara que «el rostro de cada ser humano solamente existe, desde el punto de vista de la visión, para otro rostro. [...] Por esta razón es imposible, frente a la fotografía de un rostro humano, dejar de proyectar en ella una intencionalidad» (2000: 92). Al ver la primera instantánea [Imagen 8], donde dos chicas miran hacia la cámara, Díez afirma:

Retienen tu mirada, les gusta que las fotografíes. Me hago a la idea, ahora que tengo la fotografía en las manos y me dispongo a contestarte según lo convenido, de que son dos personajes tuyos,

⁹⁵ Aquí se indica con guion a propósito, ya que —aun tratándose de un conjunto de materiales interrelacionados— la correspondencia es fotográfica por un lado y textual por el otro. Solo su transfiguración para adaptarla al formato libro la convierte en un ejemplo de fototextualidad, ya que imágenes y palabras dialogan en el mismo soporte con la intención de recordar y homenajear a Sonia.

de que al retratarlos los inventas. Es algo equivalente a lo que yo hago en mis ficciones. Dos chicas de Sonia, me digo. (2010: 105)

A raíz de este comentario, puede inferirse que la fotografía pierde su valor indicial y se asocia incluso a la práctica de la ficción. Su contemplación trasciende la objetividad del mero retrato de las dos niñas para significar o representar a través de ellas algo que se sitúa precisamente al otro lado de la lente: el ánimo de Sonia. Por eso, el escritor se pregunta al final de la primera carta: «¿Te veo en ellas, te veo con ellas, son algo de ti misma...?» (Díez, 2010: 106).



Imágenes 8 y 9. Díez (2010: 103 y 111)

Las entregas posteriores confirman esta suposición, ya que la sobrina, aun sin aparecer en las fotos, siempre está muy presente en ellas, pues la actitud de los niños ante la cámara se configura como el reflejo de su estado anímico en el momento de la toma. El vaivén de las miradas permite identificar la percepción de emociones diferentes —supeditadas al humor de la fotógrafa— por parte de los fotografiados que quedan impresas en sus caras. Así es cómo el escritor se alarma al notar en una de las fotos [Imagen 9] un cambio anómalo en la expresión de los muchachos:

Lo que más me ha inquietado en la mirada de los niños eres tú. En el lado en el que estás y te descubren hay algo que les conmueve o llama la atención de una manera distinta a la habitual. Lo que advirtieron, supongo sin entender del todo, llenó su curiosidad de una seriedad que no es con la que los pájaros revolotean. Se han quedado quietos y estoy seguro de que en el Patio no hay

ruidos, apenas el eco de un silencio extraño. (Díez, 2010: 113-114)

La formulación del autor indica claramente que algo de Sonia está en la mirada de los niños y que esa mirada ya no es tan entrañable como las anteriores, sino que roza lo inquietante. Entonces, en vez de un nuevo estímulo, Díez le pide una contestación visual, a lo cual la sobrina responde con otra instantánea [Imagen 10] donde vuelven «las chicas de Sonia» para sosegar al tío con respecto a su supuesto mal estar: «Me quedo más tranquilo mirándolas, gracias por la contestación» (Díez, 2010: 117).



Imagen 10. Díez (2010: 115)

Por otro lado, las imágenes de los niños remiten por analogía tanto a la infancia del propio autor como a la de la sobrina, mediada precisamente por la evocación de antiguas fotografías que, sin embargo, no se muestran, pero sí se mencionan como un hito ineludible en el proceso de rememoración:

Recuerdo tus fotos infantiles, Sonia. Puedo buscar algunas de las mías, casi siempre, en mi caso de niño llorón que, a veces, expresaba un llanto relamido. Ahora, ante estos niños sosegados de la reja de tu Patio, hago un limitado viaje al lado de la felicidad inconsciente de esa edad, y repongo el recuerdo más intenso de la niña que fuiste. (Díez, 2010: 121-122)

El recuerdo de Sonia siendo una niña enlaza, al final del libro, con la descripción que el autor ya había brindado de ella y de sus ojos verdes en capítulos anteriores, manifestando cierta nostalgia por aquella

etapa de su vida todavía sin corromper. A este respecto, la elección de la sobrina de retratar a los niños del patio como mensaje encriptado para el tío resulta sintomática, ya que denota la intención de volver a acercarse de algún modo a un paraíso cuya pérdida o alejamiento irremediable está simbolizado por la reja, pero que quizás aún pueda alcanzarse a través de una réplica fotográfica de carácter metafórico de lo que la infancia supone para ella:

Si esta correspondencia durase, si los niños que te visitan continuaran suscitando la curiosidad de retratarlos, estoy convencido de que llegaría a comprender lo que significa este encuentro en ese diminuto más allá de la reja, lo que el Patio me puede recordar del desván de mi infancia,⁹⁶ el propio sentido de la mirada que tiene algo de consuelo en tu curiosidad e imaginación de artista que los fotografía porque, como ya te dije días atrás, los niños me parecen personajes tuyos, es como si los inventaras, van y vienen, revolotean. (Díez, 2010: 125)

Debe insistirse en que las fotografías de esta correspondencia no son relevantes por lo que representan en sí mismas o —al menos— no a primera vista, sino por el trasfondo emocional y el esfuerzo creativo que subyace en su realización, cuya finalidad es entablar un diálogo basado en mensajes visuales y respuestas textuales que no coinciden en el tiempo y el espacio. Podría incluso afirmarse que tío y sobrina se sirven de idiomas diferentes o tan solo parcialmente compartidos, pues el reto interpretativo al que está sometido el autor parece a veces costoso.

La aparente elocuencia de la imagen —de la que se espera la claridad que suele caracterizar la visión— se convierte aquí en un lenguaje cifrado cuya precaria y nunca definitiva comprensión puede realizarse por parte del lector únicamente gracias a la presencia

⁹⁶ Recuérdese que *Días del desván* (1997) es el título de las memorias infantiles que Díez escribe para la colección de escritores *Los libros de la Candamia*, publicado por Edilesa, en cuya cubierta e interior aparece una foto del autor de niño al lado de su hermano Antón, el padre de Sonia, quien —por cierto— está al cuidado del diseño y las ilustraciones de dicha colección.

simultánea de palabra e imagen. Dicho de otro modo, la reproducción de las fotos y la transcripción de las cartas como conjunto permiten resignificar imágenes y palabras que por sí solas carecerían de sentido para alguien ajeno a la dinámica epistolar. Así, aunque el elemento visual quede separado por una página en blanco del componente textual, solo una relación de tipo fototextual puede favorecer su contextualización dentro de la obra como una experiencia compartida entre Díez y Sonia que, además de entrañar un vínculo familiar y afectivo, es el fruto de sendas pasiones y reanuda una comunicación interrumpida.

Por último, antes del «Recordatorio» final, el libro se cierra de manera circular con otro autorretrato de Sonia, donde se la ve mayor que en el del principio, colocada delante de un espejo mientras sostiene firme su Nikon entre las manos y mira fijamente hacia su propio reflejo [Imagen 11]. Si el autorretratarse constituye para el sujeto «una modalità privilegiata di introspezione e autoanalisi», la observación del resultado por parte del espectador adquiere «il valore di un documento psicologico [che] rispecchia il suo animo, il suo carattere, la sua personalità» (Ferrari, 2002: 171). En el caso de Sonia, esta apreciación puede hacerse extensible a toda la producción fotográfica incluida en el libro como elemento conmemorativo de su persona y homenaje póstumo a su labor.



Imagen 11. Díez (2010: 127)

A diferencia del primer autorretrato, este sí se menciona en el texto por ser la foto que Antón y Luz —los padres de Sonia—, a raíz de la muerte de esta, comparten con familiares y amigos como

complemento a la última carta de su hija, la misma en donde se cita el «azul serenidad» del poema de Trakl. De acuerdo con las palabras de Díez, en él se ven «el hermoso rostro de una mujer que sostiene la derrota de una edad que la enfermedad no respeta y el contraste de los ojos, que ahora tamizan el verdor por la salpicadura de la tristeza y el esfuerzo de seguir mirando» (2010: 61). Con respecto a su primera aparición, la mirada tierna y acogedora de Sonia transmite ahora —al cabo de los años que pasarían entre las dos tomas— una rigidez pétrea que presagia la rendición, pero cuyo brillo aún no se ha apagado. Por lo tanto, los dos autorretratos, que —a modo de epígrafe y epílogo— enmarcan el contenido de la obra, determinan visualmente los extremos del recorrido vital de Sonia hacia su serenidad azul.

4.1.2. Diálogo de duelos: *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero

4.1.2.1. Lo propio en lo ajeno

En 2013, Rosa Montero publica una obra singular, personalísima e inclasificable titulada *La ridícula idea de no volver a verte*, cuyo carácter híbrido la sitúa entre el ensayo narrativo, la biografía novelada y la autobiografía, géneros de los que participa sin ajustarse realmente a ninguno de ellos.⁹⁷ Por su configuración, pues, recuerda tanto al anterior *La loca de la casa* (2003) como al más reciente *El peligro de estar cuerda* (2022).⁹⁸ Pero si estos ahondan de forma metaliteraria en el funcionamiento del proceso creativo y en la psicología del artista, proporcionando una serie de ejemplos reales e intercalando episodios autoficcionales de la vida de la autora, aquella aborda

⁹⁷ Por su parte, Kelly adscribe el libro a la «life writing» y, concretamente, al subgénero «grief memoir» (2018: 19). Con respecto al hibridismo de la obra, véase también Coppola (2022: 238-239).

⁹⁸ Al reseñar *El peligro de estar cuerda*, Belli recuerda: «no es la primera vez que Rosa Montero parte de su experiencia personal para conducirnos por los sinuosos senderos de la condición humana: lo hizo en *La loca de la casa*, en *La ridícula idea de no volver a verte* y lo ha vuelto a hacer en este libro» (2022: 46).

sobre todo la experiencia íntima del duelo: concretamente, el dolor por el fallecimiento del cónyuge. En efecto, sobre *La loca de la casa*, Grohmann sostiene:

la incertidumbre genérica de *La loca* se debe no solo al hecho de que Montero combina la escritura ensayística con la biográfica y autobiográfica, sino además a que introduce considerables dosis de ficción, a menudo bajo el manto de la autobiografía, que así acaba siendo más bien pseudoautobiografía. (2011: 217)

Lo mismo puede decirse de *El peligro de estar cuerda*, pero no de *La ridícula idea*, donde los episodios que se refieren a la vida de la autora son verosímilmente autobiográficos, tal y como lo revela la propia Montero: «in *La loca*, the voice is partly fictional and in *La ridícula idea*, I wanted to create a voice as if I were with a close friend in a little corner of the house talking about intimacies» (en Kelly, 2021: 282).

Así, Montero reescribe, filtrados por su propia subjetividad, los hitos de la biografía de Marie Curie y reivindica, con actitud feminista,⁹⁹ la trayectoria de la científica centrándose, además de en sus incuestionables logros académicos, en el acontecimiento más dramático de su vida: la trágica muerte del marido, el físico francés Pierre Curie. Para ello, se dirige desde la primera persona del singular al ‘tú’ genérico del lector implícito, inscribiéndose, según Hernández Marzal, en «la tradición de los ensayos de Montaigne, con quien comparte ese aspecto de diálogo con el lector, que aparece aquí como el narratorio o enunciatario al que va dirigido el libro» (2017: 139). Por otra parte, si por la misma razón Di Benedetto cree que «la forma [del libro] le debe mucho a la columna» (2014: 149), la autora aclara: «in

⁹⁹ En esta línea se sitúa *Historias de mujeres* (1995), donde Montero pretende «reflexionar sobre el papel de la mujer en la cultura occidental» (Candelero, 2014: 211). Por su parte, Torres Rivas también detecta un «enfoque reivindicativo» (2004: 22) de carácter feminista en las obras de la autora. Análogamente, aunque evitando calificarla de ‘feminista’, Escudero Rodríguez afirma que «la lectura de sus novelas, de sus artículos periodísticos y de algunos de sus ensayos biográficos, revela su constante preocupación por cuestiones relacionadas con la situación social, cultural y humana de la mujer» (2005: 14).

the columns, I use the ‘you’ form of address, sometimes in the singular and sometimes in the plural. I address the reader directly. However, in *La ridícula idea*, that voice only speaks to you, it doesn’t speak to anyone else. It’s a different kind of voice» (Montero en Kelly, 2021: 282).

Con respecto a la génesis de la obra, conviene aclarar que esta no se concibe como independiente desde el principio, sino que su publicación resulta de las derivas de una escritura imponderable,¹⁰⁰ las cuales radican a su vez en la sorpresa de un encargo tan inesperado como oportuno. En el primer capítulo, «El arte de fingir dolor», donde se contextualiza la gestación del libro, Montero cuenta cómo surge de una propuesta que, de manera providencial, en 2011, la rescata del bloqueo creativo durante la redacción de una oscura novela, ideada con anterioridad durante la enfermedad terminal de su marido, pero con la que ya no sentía afinidad:

En esas estaba cuando llegó un mail de Elena Ramírez, editora de Seix Barral. Me proponía que hiciera un prólogo para *Únicos*, una colección de libritos muy breves. El texto del que quería que hablara era el diario de Marie Curie, poco más de una veintena de páginas redactadas a lo largo de doce meses después de la muerte de su marido, que falleció a los cuarenta y siete años atropellado por un coche de caballos. Y la sabía, bruja, maga Elena Ramírez decía: «He pensado en ti porque refleja con una crudeza descarnada el duelo por la pérdida de su marido. Creo que si te gusta la pieza podrías hacer algo estupendo, sobre ella o sobre la superación (si puede llamarse así) del duelo en general. Creo, además, que según hagas la inmersión en el libro y según te sientas al escribir, podría ser un prólogo o el cuerpo central, y el diario de Curie un complemento... ahí lo dejo abierto a cualquier sorpresa». (Montero, 2013: 17)

¹⁰⁰ Montero reflexiona ulteriormente al respecto: «no sé bien qué es, o qué será. [...] Los libros nacen de un germen ínfimo, un huevecillo minúsculo, una frase, una imagen, una intuición; y crecen como cigotos, orgánicamente, célula a célula, diferenciándose en tejidos y estructura cada vez más complejas, hasta llegar a convertirse en una criatura completa y a menudo inesperada. Te confieso que tengo una idea de lo que quiero hacer con este texto, pero ¿se mantendrá al proyecto hasta el final o aparecerá cualquier otra cosa?» (2013: 10).

La clarividencia de la editora acierta al intuir el potencial de semejante proyecto, que, según su sugerencia premonitória, queda plasmado en un producto sin precedentes. El que iba a ser un prólogo se convierte en el contenido principal del libro, mientras que el texto en cuestión aparece como apéndice (Montero, 2013: 213-233).

Sin embargo, este desplazamiento no implica usurpación alguna; muy al contrario, sirve para amplificar el alcance del diario de Curie, cuyo protagonismo no decae pese a las incursiones autobiográficas de la autora.¹⁰¹ Su lectura en diferido resulta así incluso más enriquecedora. En efecto, desde el punto de vista narratológico, a la luz de una intertextualidad intencionada que se manifiesta en forma de citas directas, el trabajo de Montero se configura como metatexto *sui generis* que establece con las palabras de Curie una «relación crítica» (Genette, 1989: 13. Cursiva en el original) de tipo dialógico. Además de reconstruir ‘a su manera’ la historia de la polaca —no sin cierta labor previa de documentación—, su discurso adquiere el tono del comentario, de la conjetura y la digresión: «Monteros’s personal interpretation of Marie’s life points to heretofore unfamiliar aspects of the scientist’s personality and provides a unique perspective on her socio-cultural background» (Kelly, 2018: 23).

A pesar de que la escritora advierta de manera algo contradictoria que no se trata de «un libro sobre la muerte» ni «sobre el duelo. O no solo» (Montero, 2013: 10 y 17), sino de una obra que pretende «desentrañar cuál es el #LugarDeLaMujer en esta sociedad en la que los lugares tradicionales se han borrado» y «reflexionar sobre una serie de #Palabras que [le] despiertan ecos» (Montero, 2013: 18),¹⁰² está claro que *La ridícula idea* participa amplia e intrínsecamente tanto de la muerte como del duelo. Debido a la fuente —es decir, el

¹⁰¹ Coppola propone una distinción genérica de los capítulos del libro entre parcialmente autobiográficos, donde la autora «se centra en el duelo compartido», y no-autobiográficos, en los que «la narración se aleja del curso directo de la vida de Montero para relatar exclusivamente la de Curie» (2022: 240).

¹⁰² Nótese el empleo de *hashtags*, que, según Hernández Marzal, «añade una dimensión pragmática y sitúa el texto en un contexto comunicacional. El *tú* se vuelve *nosotros*» (2017: 140. Cursiva en el original).

diario de Curie—, la pérdida y sus consecuencias emotivas constituyen los ejes alrededor de los cuales se articula la mayoría de las consideraciones de la autora más allá de la reconstrucción biográfica de la científica.

Por otra parte, es cierto que el tratamiento de estos temas se aleja de lo elegíaco y lo patético, siendo su actitud más bien vitalista: «quería hablar de la muerte de los seres queridos, pero sobre todo de la vida, de la bella vida, de la vida plena que puede vivirse cuando aprendes a sobrellevar la idea de la muerte», con la cual «es necesario llegar a algún acuerdo» (Montero en Eusebio, 2013: 108 y 110). La importancia de la finitud del ser humano queda patente, asimismo, en el incipit del libro, donde se aprecia la grandeza latente en los umbrales de la existencia:

Como no he tenido hijos, lo más importante que me ha sucedido en la vida son mis muertos, y con ello me refiero a la muerte de mis seres queridos. [...] Solo en los nacimientos y en las muertes se sale uno del tiempo [...]. Cuando un niño nace o una persona muere, el presente se parte por la mitad y te deja atisbar por un instante la grieta de lo verdadero: monumental, ardiente e impasible. Nunca se siente uno tan auténtico como bordeando esas fronteras biológicas: tienes una clara conciencia de estar viviendo algo muy grande. (Montero, 2013: 9)

En la magnitud de esa brecha coinciden literariamente Montero y Curie, cuyas palabras suscitan en la escritora las «ganas de usar su vida como vara de medir» (Montero, 2013: 18) para entender la suya. De este modo, Coppola apunta que «a través de Madame Curie la autora intenta llevar a cabo una búsqueda privada: abordar un dolor individual para plasmar un manifiesto de la muerte en favor de la vida» (2022: 239). Lo mismo opina Kelly, al sostener que «Montero employs this biographic portrait of Marie Curie for its strong symbolic force, as it provides her with a heuristic model which helps her to reflect on and learn about herself and to clarify a number of issues which are important to her» (2018: 24). Tal dinámica encaja en una modalidad de elaboración de la pérdida que consiste en identificarse

en una representación ajena del dolor y que el psicoanalista Darian Leader denomina «duelo prestado» o «diálogo de duelos»:

Un diálogo de duelos puede tener muchos efectos. Puede permitir a una persona iniciar el proceso de duelo adecuado, y puede proveer el material necesario para representar su pérdida. Como leemos en *Ricardo III* de Shakespeare, «Si la tristeza puede admitir compañía, / Cuenta tus penas de nuevo al ver las mías». Este proceso de «visualizar» puede arrojar luz sobre otro fenómeno, ya que nos alerta de los efectos activos de la comparación. (2014: 75)

En el caso de Montero, el trabajo del duelo no necesita iniciarse, puesto que —desde el punto de vista psicoanalítico— parece haberse llevado a cabo de forma satisfactoria a través de su simbolización, es decir, sin el enquistamiento melancólico del duelo irresuelto ni la negación propia de la manía. Por lo tanto, el cotejo, la «comparación» o la complementación de su experiencia con la de Curie le proporciona una valiosa herramienta para exteriorizar, reinterpretar y compartir dicho proceso convirtiéndolo en algo público. En efecto, «el trabajo de escritores, artistas, poetas y músicos es muy importante para ayudar a sacar a la luz la naturaleza universal de lo que siente una persona en duelo, pero no en el sentido de que todos sentirán lo mismo» (Leader, 2014: 82). Así lo expresa también Montero: «when I wrote *La ridícula idea*, it was two years after Pablo had died, so I had already passed that stage of mourning. It's not a book of mourning, in fact. When I wrote about Pablo in that book, I was able to turn my mourning into everyone's mourning» (en Kelly, 2021: 279).¹⁰³

¹⁰³ En este sentido, resulta significativo lo que le pasa a la autora a raíz de la publicación del libro: «estoy recibiendo montones de cartas de lectores que me cuentan historias tuyas de duelo; pero lo sorprendente y maravilloso es que no son historias tristes, sino bellas, conmovedoras, son relatos que celebran la vida y el amor... De manera que tengo la sensación de que mi libro ha proporcionado un espacio favorable para que la gente sea capaz de ver la belleza que también existió en sus momentos de máximo dolor» (Montero en Eusebio, 2013: 108-109). A su vez, pues, el duelo de Montero dialoga con otros duelos.

Debido a este deseo de universalización de la experiencia, la enfermedad terminal del marido, el periodista madrileño Pablo Lizcano, y su fallecimiento en 2009 se relatan con extremo pudor, evitando casi en todo momento entrar en detalles. Tanto es así que una de las observaciones que le hace el escritor Alejandro Gándara tras leer el manuscrito aún inédito del libro es precisamente la omisión a lo largo del relato de la figura de Pablo, a quien tan solo menciona en ocasiones contadas. Ante la dificultad de escribir sobre lo más íntimo y manifestar cierto recelo con respecto a la escritura autobiográfica,¹⁰⁴ Montero argumenta:

No es fácil saber dónde pararse, hasta dónde es lícito contar y hasta dónde no, cómo manejar la sustancia siempre radiactiva de lo real. [...] Te confieso que he cortado dos párrafos que había incluido en la primerísima versión de este libro; dos fragmentos que contaban algo de Pablo. Esto es, me he censurado. Es un conflicto irresoluble; por un lado, esas dos escenas hablaban de los demás. Del dolor de todos. [...] Pero, por otro lado, eran *sobre todo* mías y de Pablo. Y no pude romper esa nuez de perfecta y callada intimidad entre él y yo. (2013: 194-195)

La elipsis se configura así como estrategia narrativa para proteger su intimidad, a la vez que desde el silencio alimenta el recuerdo del compañero: «Pablo está presente en todo el libro, él es el libro, en fin. Solo que no hace falta hacer un texto testimonial (mi libro no lo es) para rememorar a alguien» (Montero en Eusebio, 2013: 109).

En vez de ofrecer a los lectores un pormenorizado testimonio personal, Montero se centra en desentrañar algunas de las fases del

¹⁰⁴ Anteriormente, Montero ya había manifestado sus perplejidades acerca del autobiografismo: «durante muchos años, consideré que era una indecencia hacer un uso artístico del propio dolor. [...] Pero luego, con el tiempo, he ido cambiando de opinión; de hecho, he llegado a la conclusión de que es algo que hacemos todos: aunque en mis novelas yo huya con especial ahínco de lo autobiográfico, simbólicamente siempre me estoy lamiendo mis más profundas heridas» (2013: 31). Del mismo modo, pese a haberla practicado, se muestra crítica con respecto a la autoficción y su abuso en las letras hispánicas actuales, al considerarla «un síntoma de fatiga, de menor capacidad de hacer grandes ficciones» (Montero en Martín Rodríguez, 2017: 67).

duelo tomando como punto de partida y término de comparación las circunstancias vitales y el diario de Curie, dando lugar precisamente a «la construcción de un diálogo del que emerge una simetría biográfica» (Coppola, 2022: 238) o a «un modo oblicuo de autorreferencia» (Lenquette, 2014: 70). Partiendo de la constatación de la inefabilidad del auténtico dolor, la autora aborda la reacción más inmediata ante la pérdida de un ser querido:

Eso es lo que hizo Marie Curie cuando le trajeron el cadáver de Pierre: encerrarse en el mutismo, en el silencio, en una aparente, pétrea frialdad. [...] Eso es lo primero que te golpea en un duelo: la incapacidad de pensarlo y de admitirlo. Simplemente la idea no te cabe en la cabeza. ¿Pero cómo es posible que *no esté*? Esa persona que tanto espacio ocupaba en el mundo, ¿dónde se ha metido? El cerebro no puede comprender que haya desaparecido para siempre. ¿Y qué demonios es *siempre*? Es un concepto inhumano. Quiero decir que está fuera de nuestra posibilidad de entendimiento. (Montero, 2013: 24-25)

La negación o rechazo súbito de la defunción está vinculada con la ausencia física, del lugar vacío que el ser amado deja en el mundo al desaparecer su cuerpo, pues «la morte di chi abbiamo profondamente amato è innanzitutto la morte di una presenza che ha *la forma singolare e insostituibile di un corpo*. Il primo luogo che si perde, quando l'Altro scompare, è infatti il luogo del suo corpo. Questo corpo non c'è più, *non è più visibile*, [...] è andato via per sempre» (Recalcati, 2022: 28. *Cursiva del autor*). De ahí que el título, al reformular la frase de Curie «a veces [tengo] la idea ridícula de que todo esto es una ilusión y que vas a volver» (en Montero, 2013: 25), insista en la paradójica imposibilidad del reencuentro. Lo mismo le ocurre a Montero: «después de la muerte de Pablo, yo también me descubrí durante unas semanas pensando: “A ver si deja ya de hacer el tonto y regresa de una vez”, como si su ausencia fuera una broma que me estuviera gastando para fastidiarme» (2013: 25).

Así que, si, por un lado, las dos mujeres coinciden de pronto en la incredulidad, por el otro, sus respectivas reacciones ante la

evidencia de la desaparición son esencialmente antitéticas. Mientras que Curie conserva incluso «el gurrúño de las ropas de Pierre, con coágulos de sangre y grumos de cerebro pegoteados» y, antes de quemar esos restos, empieza «a besarlos y a acariciarlos ante el horror de la hermana» (Montero, 2013: 27-28); Montero toma una decisión mucho más comedida:

Yo nunca llegué a eso, desde luego; al contrario, quise «portarme bien» en mi duelo y agarré el hacha: me deshice inmediatamente de toda su ropa, guardé bajo llave sus pertenencias, mandé tapizar su sillón preferido, aquel en el que siempre se sentaba. Me pasé de tajante. Cuando llegó el tapicero para llevarse su sillón, me senté en él desesperada. Quería disfrutar del sudor adherido a la tela, de la antigua huella de su cuerpo. [...] Se llevó el sillón. Aquí lo tengo ahora, recubierto de un alegre y banal tejido a rayas. Jamás he vuelto a usarlo. (2013: 28)

Psicoanalíticamente, el apego morboso de Curie a las pertenencias de Pierre denota un incipiente y potencial estado melancólico; por su parte, Montero se decanta por una forma defensiva de desprendimiento, empujada por las expectativas sociales de una súbita recuperación, por lo menos antes de tomar consciencia de que del duelo «uno no se recupera, uno se reinventa» (Montero, 2013: 30). En efecto, según Leader: «somos tan a menudo incitados a “superar” una pérdida, y sin embargo la gente en duelo y aquellos que han experimentado pérdidas trágicas saben muy bien que es menos cuestión de recuperarse [...] que de encontrar un camino para hacer que esa pérdida sea parte de la vida» (2014: 92).

En este mismo sentido, Recalcati explica que «l'angoscia melanconica e la negazione maniacale sono [...] due modi differenti, apparentemente alternativi, di rigettare la difficile esperienza del lutto» (2022: 63). Sin embargo, pese a las resistencias iniciales, ambas mujeres consiguen finalmente realizar el trabajo del duelo plasmando su malestar en la escritura diarística y en la creación literaria. A este respecto sostiene la autora: «probablemente Marie Curie se salvó de la aniquilación gracias a redactar estas páginas» (2013: 31)

y, en cuanto a sí misma, declara escribir «para intentar otorgarle al Mal y al Dolor un sentido que en realidad sé que no tienen» (32), reafirmando en su idea de que «la literatura, precisamente, consiste en dar vueltas en torno a ese centro de silencio. Consiste en merodear el hueco oscuro y poner palabras en el borde» (Montero en Eusebio, 2013: 110). La escritura es terapéutica por partida doble: para quien escribe del dolor y para quien en el dolor ajeno reconoce el propio.

4.1.2.2. El rostro dolido

Al hablar del hibridismo de *La ridícula idea*, no puede obviarse su marcado carácter intermedial, que, debido a la presencia de alrededor de cuarenta fotografías reproducidas en el interior del libro,¹⁰⁵ permite calificarlo de fototexto.¹⁰⁶ No obstante, aun proporcionando una valiosa manifestación de este fenómeno, la multitud de los materiales insertados en el libro complica con creces la tarea de determinar cabalmente sus funciones, ya que se presentan diversos entre sí tanto en cuanto a tipología como respecto de su relación con el componente verbal. Este fluctúa entre géneros que se prestan a patrones fototextuales diferentes: algunas tienen una mera función ilustrativa, más propia del ensayo o del formato periodístico, y su aparición es anecdótica, pues no establecen con el texto ninguna conexión realmente significativa. En cambio, no puede decirse lo mismo de las fotos de los Curie —no de todas— ni mucho menos de las de Montero. Por lo tanto, el análisis de lo visual se ceñirá aquí exclusivamente a la dimensión bio- y autobiográfica, que en esta obra se entrelazan de manera indisoluble. En otras palabras, se estudiarán específicamente las fotos de Curie seleccionadas por la autora para mostrar desde una

¹⁰⁵ Tanto Lenquette (2014: 65) como Kelly (2018: 31) cuentan cuarenta y una. En realidad, habría que hablar de cuarenta y dos ‘imágenes’ en total: treinta y nueve fotografías propiamente dichas —una de las cuales se repite dos veces—, además de las reproducciones de un grabado, un cuadro de Paula Rego y una viñeta de Forges (Montero, 2013: 57, 77 y 159).

¹⁰⁶ La última publicación de Montero, *El peligro de estar cuerda*, comparte con *La ridícula idea* la dimensión fototextual, siendo los dos únicos libros de la autora que —hasta la fecha— incluyen fotos.

mirada subjetiva su personalidad, así como las que proceden del archivo personal de la propia Montero.

Con todo, podría objetarse que, perteneciendo la mayoría de las fotografías al álbum familiar de los Curie, su uso queda supeditado a un propósito biográfico que no se ajusta del todo a la vertiente autobiográfica de la fototextualidad.¹⁰⁷ En este sentido, después de hacer un exhaustivo recuento en términos cuantitativos de los elementos visuales presentes en la obra, Lenquette argumenta:

todas las imágenes presentes se justifican por su vínculo, incluso tenue, con la vida propia y ajena, de ahí la cantidad importante de fotografías de la familia Curie en diferentes épocas. Es de notar que, de las 41 fotos,¹⁰⁸ tan solo diez pertenecen a la imaginería personal de la autora. [...] si abundan las fotos de Marie, de Pierre Curie o de sus hijos, paradójicamente tan solo encontramos una foto de Rosa Montero joven y otra de su marido niño junto con una pandilla. [...] A pesar de los numerosos paralelismos entre Rosa y Marie o entre Pierre y Pablo, se produce un extraño desequilibrio entre la excesiva presencia material de los Curie mediante una cantidad ingente de fotografías y la casi ausencia de huellas fotográficas de la pareja Rosa/Pablo. Por lo tanto, se vislumbra una especie de contradicción en el propósito autorreflexivo y la ocultación de la propia imagen. (2014: 65)

Pese a esta objetiva desproporción, resulta inapropiado tachar la asimetría de paradójica o contradictoria, sobre todo si la conclusión de la misma estudiosa se resume en que la finalidad de la imagen fotográfica en la obra es «hablar del Yo a través del Otro» (Lenquette, 2014: 66). Además, como ya se ha señalado, la autora rehúye a propósito cualquier afán testimonial o egocéntrico y protege su espacio

¹⁰⁷ Por su parte, para referirse al libro de Montero, Kelly habla de «photobiography» (2018: 22), que ha de entenderse, de acuerdo con la definición de Arribert-Narce, como una obra «characterised by an autobiographical design and in which photograph play a major role» (2008: 49).

¹⁰⁸ A partir del recuento de Lenquette, Kelly especifica que catorce —en realidad, rozan la veintena— de las fotografías «are related to Marie Curie's life and family» (2018: 31).

íntimo, a nivel textual y visual, sin incurrir por ello en incoherencia alguna. Al contrario, las fotografías de Curie también participan, junto a las palabras y las percepciones de Montero, de la «comprensión a partir de representaciones ajenas del dolor» (Leader, 2014: 74) en la que precisamente se basa el diálogo de duelos.

Si bien es innegable que algunas de ellas se emplean en el libro como documentos útiles para atestiguar y apuntalar momentos o aspectos de la vida familiar¹⁰⁹ y la carrera profesional de los Curie,¹¹⁰ son las escenas cotidianas presididas por Marie las que mejor se prestan al desarrollo de observaciones específicas, a veces incluso extensas, dentro del texto. En este sentido, es interesante notar cómo la mayoría de las digresiones realizadas por la autora son de tipo fisiognómico: a partir de las facciones de la polaca, Montero esboza desde las primeras páginas, con una cuota de idealización que roza lo sagrado,¹¹¹ los rasgos de su hosco temperamento. La admiración de la escritora por la científica, rayana en la idolatría, pero justificada por un recorrido repleto de dificultades sorteadas con esfuerzo y determinación, origina consideraciones que se proyectan sobre imágenes cuyo poder consiste en devolver antiguas miradas, ahora interpretables desde el presente:

Marie Curie [...] fue la primera en tantos frentes que resulta imposible enumerarlos. Una pionera absoluta. Un ser distinto. [...] Fue una mujer nueva. Una guerrera. Una #Mutante. ¿Por eso estaba siempre *tan seria, tan triste*? ¿Por eso tenía esa expresión *tan trágica* en todas sus fotos? *Incluso en instantáneas que, como la*

¹⁰⁹ Algunos de los personajes que habitan la biografía de Curie desfilan ante los ojos del lector: el retrato ovalado de la madre (Montero, 2013: 40), el de la propia Manya al lado de su hermana Bronya (51), así como el de su primer pretendiente Casimir Zorawski (59) y la foto de su amante tras la muerte de Pierre, el físico francés Paul Langevin (151 y 153).

¹¹⁰ En lo académico, baste pensar en la célebre fotografía del primer Congreso Solvay, en la que Curie aparece como parte integrante de la elite científica de la época, todo un hito visual en la historia de la ciencia, que —aun así— da lugar a ciertas conjeturas por parte de la escritora (Montero, 2013: 163).

¹¹¹ Al comienzo, Montero afirma: «la santa de este libro es Marie Curie» (2013: 10). Y, en un momento dado, para referirse al relato de la historia de su vida habla de «hagiografía» (99).

siguiente,¹¹² *son anteriores a su viudez*. (Montero, 2013: 21. Cursiva añadida)

El valor de esta ambiciosa mujer, acostumbrada a la lucha constante por subsistir y triunfar en un mundo regido por la hegemonía masculina, se traduce en un rictus severo independientemente de las circunstancias. A raíz de los datos biográficos recopilados, Montero valora que «Marie tuvo una vida muy difícil desde siempre», por lo que «no es de extrañar su ceño y su expresión quebrada» (2013: 17). Así pues, su expresión facial, que la autora califica *in crescendo* de «seria», «triste» y «trágica» o «dramática», constituye el *punctum* que acomuna todas las instantáneas de Marie. Desde el conocimiento de sus vicisitudes, es como si el rostro de la científica, incapaz por su propia índole de exteriorizar sentimientos positivos, albergara un mapa de los sufrimientos pasados y venideros:

en las fotos antiguas la seriedad era una expresión habitual [...]. Pero una cosa es estar serios y otra tener *aspecto trágico*. A Pierre Curie, por ejemplo, se le ve con frecuencia muy risueño. Todo lo contrario que Marie. Su retrato menos ceñudo y áspero es el de una instantánea que llaman «la foto del matrimonio»¹¹³ y que está sacada en 1895. [...] Todos los demás retratos son tremendos; cuando no está tiesa y seca como un sepulturero, muestra *una expresión definitivamente triste, incluso dramática*. Es algo tan llamativo que llegué a sospechar que Marie Curie tenía mala dentadura y que por eso no quería sonreír [...]. En general, lo que predomina en sus retratos es un entrecejo voluntarioso, una frente embestidora, una boca apretada del esfuerzo. *Es el rostro de alguien enfadado con el mundo, o más bien el de alguien en plena batalla contra todo*. Incluso en la foto en la que probablemente

¹¹² Nótese que, en este caso, la foto que aparece a continuación en la página tiene un llamamiento anafórico directo en el texto que la precede.

¹¹³ Aquí, en cambio, el título reaparece en la página siguiente como pie de foto debajo de la reproducción de la misma (Montero, 2013: 34).

ella se gustaba más [...] aparece con *una expresión enfurruñada*.¹¹⁴ (Montero, 2013: 33-35. Cursiva añadida)

La clave interpretativa que Montero elige a la hora de descifrar la mirada de Curie es la fortaleza obstinada con la que esta perseveró para alcanzar sus metas, pero que a largo plazo hizo mella no solo en su expresión, sino también en su cuerpo. Si, en un primer momento, al contemplar un primer plano del rostro de Curie (Montero, 2013: 47), la escritora afirma «¡tiene una expresión tan poderosa! La mirada de quien está dispuesta a llegar a donde sea necesario para conseguir sus objetivos» (45-46), después se percata de que la ambición desmedida de la científica y su falta de cuidados en el manejo del radio provocaron en ella un desgaste físico considerable: «hay una foto tremenda de esa época en la que se la ve consumida y con los dedos achicharrados» (125) u otra «de 1931, a los sesenta y cuatro años de edad, la muestra como una anciana marchita» (190).

En todo caso, la fortaleza de Curie no ha de confundirse con frialdad, dureza o tosquedad anímica, puesto que, en contra de las apariencias, «la pasión se ocultaba en los altibajos de su temperamento, en sus crisis melancólicas, en su sensibilidad de nervio en carne viva» (Montero, 2013: 63), tal y como prueba la vehemencia de sus escritos. Estos se configuran como el contrapunto emocional de la contención expresiva de su gesto y permiten nombrar estados de ánimo que la fotografía por sí misma no restituye. Así, el duelo por la muerte de Pierre, que permea las páginas del diario alrededor del cual pivota el libro, está reflejado —o quizá proyectado— de manera específica en tan solo una imagen [Imagen 12]:

Hay *una foto tremenda* de Marie con sus hijas en el jardín de su casa. *Parece un retrato trágico de un duelo muy reciente*, se diría que acaban de regresar del cementerio, pero está tomada dos años después de la muerte de Pierre. Las niñas tienen la misma expresión de dolor contenido, sobre todo Irène, que abraza a su madre

¹¹⁴ La foto, en forma ovalada, se reproduce debajo de una cita del diario de Marie donde cuenta cómo, antes de enterrarlo, había dejado dentro del ataúd de Pierre «el pequeño retrato [suyo] de “joven estudiante aplicada”» (Montero, 2013: 35).

conmoveramente, no sé si intentando protegerla. Debió de ser una infancia dura para las dos huérfanas. (2013: 72-73. Cursiva añadida)

La autora vislumbra en la expresión de las tres una mirada o expresión luctuosa que la induce a pensar en un trauma mucho más reciente de lo que indica un pie de foto que reza: «Marie con Ève e Irène en 1908» (73). Por lo tanto, ya han pasado dos años desde el fallecimiento de Pierre, lo cual podría sugerir una deriva melancólica del duelo o bien indicar simplemente que, como recuerda Recalcati, «il tempo è necessario perché il lavoro del lutto è un'alternativa alla reazione istantanea della mania» (2022: 23).¹¹⁵

En esta ocasión, el impacto que dicha imagen provoca en la autora es el punto de partida para examinar las consecuencias de la pérdida sobre las hijas de los Curie, así como para valorar a Marie en su papel de madre viuda. En este aspecto de la vida de la científica el mito de su grandeza se derrumba parcialmente: «Marie Curie, la gran Marie, fue una madre terrible para su hija mayor. Una madre que [...] entregó a la niña en ofrenda a la memoria sagrada del marido. [...] Irène recibió el mandato de sustituir a su padre» (Montero, 2013: 73). A diferencia de Ève, quien optó por una carrera artística,¹¹⁶ Irène se entregó en cuerpo y alma a la ciencia, logrando ganar el Nobel de Química en 1935 e incurriendo también en las consecuencias nefastas

¹¹⁵ La misma Montero critica esta actitud propia de la mentalidad actual: «la pena también sigue su curso. Y eso es lo que nuestra sociedad no maneja bien: enseguida escondemos o prohibimos tácitamente el sufrimiento» (2013: 30). Por su parte, Recalcati achaca este comportamiento al sistema consumista hipermoderno: «il ricambio incessante degli oggetti agisce come un analgesico di fronte al dolore di esistere e al trauma della perdita» (2022: 59).

¹¹⁶ Las hermanas Curie aparecen confrontadas en sendas fotografías, colocadas la una al lado de la otra en la misma página, con el objetivo de mostrar la coquetería de Ève frente al desaliño de Irène: «comparar los retratos de las dos hermanas, de Irène, la hija obediente con el mandato materno, y de Ève la díscola, equivale a un tratado de varias páginas sobre lo que es o no es lo femenino» (Montero, 2013: 42). A colación, la autora aprovecha para establecer un paralelismo consigo misma y la época que le tocó vivir. Es entonces cuando se la ve con aproximadamente veinte años en una foto de la época «en la que había que ser “uno más de los muchachos”» al lado de una de Patti Smith, cuya leyenda aclara que se trata de «uno de los más claros símbolos de esa generación de mujeres» (Montero, 2013: 44).

por el uso desconsiderado de elementos que hoy se saben letales.¹¹⁷ Su destino, pues, parece haber estado determinado por las exigencias de Marie, quien, en una especie de identificación fantasmática, proyectó sobre la hija mayor la sombra de Pierre, convirtiéndola inconscientemente en su sustituta.



Imagen 12. Montero (2013: 88)

4.1.2.3. Los lugares del recuerdo

Que la mayoría de las fotos reproducidas en *La ridícula idea* pertenezcan al álbum familiar de los Curie no implica que aquellas relacionadas con Montero, incluso siendo menos y de otro tipo, tengan menor relevancia. Aun así, lo que más ha llamado la atención de quienes se han ocupado de lo visual en la obra parece ser la ya mencionada y aparentemente anómala ausencia de Pablo frente a la abundancia de retratos de la pareja de científicos. A este respecto, Kelly observa:

Of the nine photos associated with Montero's life, none of them portray Montero and Pablo in their twenty-one years together.

¹¹⁷ Efectivamente, murió a una edad incluso más temprana que la de su madre — cincuenta y nueve años vs. sesenta y cuatro— a causa de la excesiva exposición a las radiaciones. En este sentido, resulta muy llamativa una fotografía de Irène aspirando radio o polonio con la boca mediante una pipeta para pasarlo de un recipiente a otro (Montero, 2013: 122).

Indeed, most of the photographs are of places that they visited together and two are of Montero's body (her hand and her arm). Whereas images of Marie Curie and generations of her family abound, there is only one photograph of Pablo, taken when he was a ten-year-old boy on a fishing trip and one of Montero in her twenties. (2018: 31)

Más allá del diálogo de duelos, toda explicación de esta disparidad debería basarse en el hecho de que no es la cantidad de las imágenes ni la naturaleza del referente fotográfico lo que determina sus cualidades y efectos, sino el vínculo afectivo que estas permiten reanudar al ser vistas. Aunque en un proceso de duelo cabría esperar que primaran las representaciones del cuerpo del difunto, de su rostro, como sucedáneo melancólico para paliar de manera ilusoria su ausencia,¹¹⁸ en el caso de Montero este sentimiento se manifiesta mostrándose de un modo tal vez menos convencional, pero no por ello menos auténtico o desligado del dolor que acompaña la pérdida de un ser querido.

Es verdad que la aparición de Montero a los veinte años (Montero, 2013: 44) o de los dedos de su mano (133), aun siendo fotos autorreferenciales, nada tienen que ver con la experiencia de la pérdida. En cambio, el brazo tatuado con una salamandra (185) representa para la autora un desafío o una revancha voluntaria contra el carácter perecedero del cuerpo. De ahí que en ese contexto alude con cierto rencor a las muertes de Pablo y Pierre respectivamente, insistiendo en la fragilidad física del ser humano: «ese maldito cuerpo traidor [...] que hace crecer insidiosamente, en el laborioso silencio de las células, *un tumor maligno* que te va a torturar antes de asesinarte; o que resbala y se rompe tan fácilmente [...] cuando *un carro te embiste*» (184. Cursiva del autor). El trauma se aborda a partir de la imagen de manera indirecta.

Tanto es así que la única imagen de Pablo [Imagen 13], siendo todavía niño, se remonta a una época muy anterior a su relación con la escritora, por lo que la escena no puede asimilarse al bagaje de

¹¹⁸ Es justamente lo que pasa en *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas, como se verá a continuación.

recuerdos compartidos de la pareja. Se trata de una foto familiar que el primo de Pablo le regala a la autora tras su muerte:

Pablo es el más pequeño, el que asoma al fondo con la cabeza ladeada. Tenía diez años recién cumplidos. Y el caso es que *ya estaba todo él ahí*, pero con la inocencia y la ignorancia de lo que después le llegaría en la vida. Es extraño: desde que murió no solo echo de menos su presencia, seguir viviendo con él y verle envejecer, sino que *también añoro su pasado*. Las muchas vivencias que no conocí. Esta niñez. Esta tarde de verano en un barquito. (Montero, 2013: 68-69. Cursiva añadida)

Al margen de la fisionomía, en la expresión de aquel niño que llegaría a conocer tan solo muchos años después, Montero encuentra retroactivamente el germen de todos los atributos de su compañero de vida. La añoranza experimentada por la escritora se traduce en la hermosa declaración de amor póstuma de quien sigue deseando al otro, puesto que «amiamo l'Altro [...] per tutto il suo essere, per la sua particolarità più particolare», de modo que «conoscere “tutto” della vita dell'altro» implica «la spinta a entrare nel [suo] mondo» (Recalcati, 2014: 45). Pero, en este caso, el deseo de poseer al otro o de fusionarse con él a través del conocimiento integral de su ser coincide, debido a la separación irremediable infligida por la muerte, con el ideal de perpetuar la existencia y el recuerdo de la persona fallecida: «si consiguiera saberlo todo, absolutamente todo [sobre Pablo], sería como si no hubiera fallecido. Acarreamos a nuestros muertos subidos a nuestra espalda [...]. O más bien somos relicarios de nuestra gente querida. Los llevamos dentro, somos su memoria», afirma Montero (2013: 71).



Imagen 13. Montero (2013: 68)

El tema de la memoria es un elemento fundacional en cualquier proceso de duelo, ya que «il lavoro del lutto si configura in primo luogo come un lavoro della memoria» (Recalcati, 2022: 71). Sin embargo, hay que distinguir entre la evocación forzosa desde la propia voluntad y el surgir inopinado de su recuerdo a partir de detalles aleatorios. Siguiendo esta distinción, ya establecida por Benjamin (2008) al reflexionar sobre la *Recherche* de Proust, Recalcati recuerda que «la memoria mossa dalla nostra volontà di ricordare non è mai in grado [...] di restituirci il nostro passato ma può solo riprodurlo in una forma sbiadita» (2022: 197). En esta misma línea, Montero denuncia la fragilidad de la memoria visual, «que se desintegra como una tela podrida a poco que la uses» (2013: 87). Esta apreciación surge de un comentario de Curie en su diario, donde, a los pocos días de fallecer Pierre, escribe: «me ofrecías la cabeza con un movimiento familiar que recuerdo hoy y que veré difuminarse en mi memoria; ya el recuerdo es confuso e incierto» (en Montero, 2013: 87). El dolor de la pérdida se enfrenta con el miedo al olvido, que se exorciza mediante la retención intencionada del recuerdo, cuyo objetivo consistiría en la prolongación fantasmal de la existencia del difunto en la vida psíquica del sujeto.

Por otra parte, como es sabido, la así llamada *mémoire involontaire* se pone en marcha gracias a estímulos externos —piénsese en la magdalena proustiana— que inesperadamente imponen la reactivación de recuerdos subyacentes, provocando en el sujeto de luto un dolor punzante relacionado con la constatación la ausencia

irreversible y definitiva del ser querido. A la autora no se le escapan los efectos de esta otra vertiente cruel y sorpresiva de la memoria:

Claro que luego está la *memoria involuntaria*. Me refiero a la *memoria proustiana* [...]. Es extraordinario, porque, cuando se te muere alguien [...] no solo quedas tú tocado de manera indeleble, sino que también el mundo entero queda teñido, manchado, marcado por un mapa de lugares y costumbres que sirven de disparadero para la evocación, a menudo con resultados tan devastadores como el estallido de una bomba. (Montero, 2013: 87. Cursiva añadida)

Esto le sucede a Montero cuando, mientras hojea una revista, se topa de repente con la foto de la *stavkirke* de Borgund [Imagen 14],¹¹⁹ la más emblemática de las iglesias medievales de madera noruegas, que la traslada al viaje que en su día hizo allí con Pablo. Por metonimia, sin que tenga que mediar retrato del marido, el escenario de aquella localidad se configura para ella como detonante de una nostalgia incontenible, ya que en juego no está solo la ausencia de la persona amada, sino todo lo que esa ausencia precluye. Por lo tanto, la visualización desencadena aquí una reacción literalmente explosiva: «estalla la bomba del recuerdo en tu cabeza, o quizá en tu corazón, o en tu garganta. Puro terrorismo emocional» (Montero, 2013: 88).



Imagen 14. Montero (2013: 88)

¹¹⁹ Según se indica en la página de créditos, esta imagen no pertenece al archivo de Rosa Montero; sin embargo, su valor es incuestionable, puesto que se trata del estímulo visual que permite el acceso a un recuerdo clave de cara a la reflexión que la escritora está desarrollando.

En la estela del recuerdo, se sitúa otro sentimiento que suele acompañar el del duelo. Se trata de la culpa, que a menudo se presenta en forma de arrepentimiento o autorreproche tras haber magnificado los momentos previos a la desaparición del ser querido. En estos casos, lejos de alimentar un recuerdo grato del difunto, la memoria se torna oscura y se pone «al servizio dell'autorimprovero incessante inflitto dal senso di colpa» (Recalcati, 2022: 49). Tanto Curie como Montero experimentan esta misma sensación; pero la escritora lo hace a raíz de un estímulo visual [Imagen 15] que comparte con los lectores:

La Muerte mancha también nuestros recuerdos: no soportamos recordar nuestra ignorancia, nuestra inocencia. Esos días que pasé con Pablo en Nueva York, apenas un mes antes de que le diagnosticaran el cáncer, son ahora una memoria incandescente: él estaba malo y yo no lo sabía, estaba tan enfermo y yo no lo sabía, le quedaba un año de vida y yo no lo sabía; ese desconocimiento abrasa, ese pensamiento es persecutorio, esa inocencia de ambos ante el dolor resulta insoportable. *Ahora veo la preciosa foto que hice desde la ventana de nuestro hotel en Manhattan y siento cómo se me hiela el corazón.* Con una muerte así, como la de Pierre; con un diagnóstico así, como el de Pablo, el mundo se derrumba. Y, desde las ruinas, tú te obsesionas en darle vueltas y vueltas al instante anterior al terremoto. (Montero, 2013: 110-111. Cursiva añadida)

Nuevamente, un lugar figurado es el móvil de la reflexión de Montero, que ahora versa sobre la imprevisibilidad de la desgracia frente a la inconsciencia del ser humano de su propia finitud. En efecto, ya sea repentina —como la de Pierre— o lenta y agónica —como la de Pablo—, la muerte no deja de ser el destino insoslayable de todo ser vivo. Así pues, el tormento de estas dos mujeres no consiste únicamente en enfrentarse a la pérdida *per se* y a sus implicaciones, sino también en lamentar que las cosas en vida podrían haber sido diferentes, mejores.

Del mismo modo que Curie deplora las últimas palabras dirigidas a Pierre,¹²⁰ Montero condena su ceguera ante el inminente diagnóstico de una enfermedad terminal. Una referencia espaciotemporal concreta la transporta a un momento del pasado cuya felicidad reside en la ignorancia del porvenir. Esto provoca un efecto siniestro: esa «preciosa foto», que la autora sacaría como amable recuerdo de los rascacielos neoyorquinos, se convierte en un retrospectivo e inquietante aviso de peligro. En ambos casos, se lleva a cabo una especie de «deconstrucción» que se caracteriza por «reelaborar y/o dotar de nuevos significados algunas de las imágenes existentes del archivo doméstico» (Morcate, 2019a: 18).



Imagen 15. Montero (2013: 111)

No todos los lugares del recuerdo provocan reacciones tan perturbadoras como las descritas, al igual que la memoria no siempre conlleva dolor. Coherentemente con el tono esperanzador y vitalista de la autora a lo largo de la narración, la última fotografía [Imagen 16], que a modo de broche visual ocupa entera la última página, transmite aquella ligereza a la que Montero aspiraba al comienzo del libro refiriéndose a la escritura y, por consiguiente, al estado de ánimo que

¹²⁰ Refiriéndose al encuentro anterior a la muerte de Pierre, Marie escribe en su diario: «la última frase que te dirigí no fue una frase de amor y de ternura. Luego, ya solo te vi muerto» (en Montero, 2013: 113).

esta vehicula.¹²¹ Tras compartir su añoranza por lo desconocido de la vida de Pablo y los matices que *a posteriori* adquieren dos de sus viajes juntos, Montero relata ahora un recuerdo de niñez del marido, ambientado en un pueblo de Ávila en el que sus padres tenían una casa y donde la pareja estuvo hace años al principio de su relación. Es la historia de una niña que, a finales de agosto, solía cantar durante horas debajo de una higuera para espantar a los pájaros, evitando así que picotearan los higos maduros. Reconocer otra higuera mientras pasea a sus perras una mañana de verano provoca una concatenación de pensamientos:

Se me ha venido todo esto a la cabeza hace unas horas, cuando he visto la higuera reventando de frutos, en la cansada plenitud de este verano que se acaba. Breve es nuestro día y la noche es inmensa. A veces me pregunto en qué pensará uno antes de morir; qué recuerdos escogerá como resumen para narrarse. Y estoy casi segura de que esa niña cantando fue una escena luminosa y crucial en la imaginería de Pablo. En su representación de la existencia. He heredado de él ese recuerdo fundacional y se lo agradezco. (Montero, 2013: 202-203)

En este sentido, de acuerdo con Kelly, la imagen de la higuera seguramente sea «the most important photograph», pero no porque «portrays the emotional intensity of Montero's feelings for Pablo» (2018: 31 y 32) —como sostiene la estudiosa—, sino debido a su valor simbólico, que la convierte en el emblema de una «representación de la existencia» particular. Por otra parte, no se especifica de qué higuera se trata¹²² ni se alude en el texto a la foto en cuanto objeto. A diferencia de las anteriores imágenes, cuya reproducción en el libro está justificada por haber sido su visualización el impulsor del funcionamiento de la memoria, aquí es el hallazgo casual del arbusto en la

¹²¹ Recuérdese que, en el primer capítulo del libro, la autora expresa con cierto énfasis sus «ganas de escribir como quien respira. Con naturalidad, con #Ligereza» (Montero, 2013: 18).

¹²² Podría ser la susodicha higuera del pueblo, ya que en segundo plano aparece un paisaje rural.

realidad —y no en su representación fotográfica— la razón por la cual la autora recupera la fotografía, que remite metonímicamente al «recuerdo fundacional» de Pablo.



Imagen 16. Montero (2013: 207)

En este último capítulo, que se titula precisamente «El canto de una niña», la melancolía queda desplazada por un sentimiento inédito, una nostalgia gracias a la cual el pasado deja de ser una condena reiterada y se traduce en una forma de gratitud: «una sorta di *nostalgia-gratitudine*, contrapposta alla *nostalgia-rimpianto*, ringrazia per questa visitazione inattesa del passato che, venendo da altrove, ha interrotto il mio rapporto ordinario con il mondo» (Recalcati, 2022: 115. Cursiva del autor). El recuerdo, al invadir lo cotidiano, ya no tiene efectos devastadores o siniestros, sino que se configura como un legado, algo que queda inscrito dentro del sujeto y —en vez de perseguirle— le acompaña. Este gratificante optimismo de Montero acaba extendiéndose también a la reescritura de la vida de Curie, cuyo semblante Montero reinterpreta finalmente como sedimentación tan solo exterior del dolor, poniendo en duda algunas de sus impresiones precedentes:

Siempre tan seria. Tan triste. ¿O quizá no? Su gesto permanentemente adusto, ¿no sería una máscara defensiva que ya se había

petrificado después de tantos años? Ese ceño embestidor propio de una mujer que, en efecto, tuvo que derribar muchos muros a cabezazos, ¿no habría terminado por convertirse en una costumbre facial, en una mueca? Por no hablar de la fatiga constante de su cuerpo debilitado por la radiación. Debe de costar sonreír cuando siempre te encuentras cansada. (Montero, 2013: 203)

Sin que esta serie de preguntas invalide las consideraciones derivadas de la observación del álbum familiar de Curie, al realizar un balance de su tortuosa biografía, la escritora atisba en la científica el rastro de aquella ligereza que ella misma anhelaba. Para ello aduce el contenido de una felicitación navideña, donde Marie confiesa que «cuanto más se envejece, más se siente que saber gozar del presente es un don precioso, comparable a un estado de gracia» (en Montero, 2013: 204). Parece que, con el tiempo, el pasado ya deja de ejercer su esclavitud, o así lo expresa Montero a modo de conclusión: «supongo que hace falta vivir mucho, y lograr aprender de lo vivido, para llegar a comprender que no hay nada tan importante ni tan espléndido como el canto de una niña bajo una higuera» (2013: 206).

A lo largo del diálogo que Montero entabla entre su propio duelo y el de Madame Curie, en definitiva, aunque bajo el común denominador de la pérdida, la imagen juega papeles diferentes dependiendo de si procede del álbum familiar de la científica o bien del archivo personal de la escritora. En efecto, la interpretación de las fotos ajenas no proporciona más que valoraciones basadas en conjeturas que a su vez se fundamentan en un conocimiento objetivo de la vida de Marie por parte de Montero; pero, al ser este conocimiento indirecto, lo que priman son las intuiciones empáticas de la autora aplicadas a los retratos de la polaca y su familia. Por otro lado, a diferencia de lo que puede sugerir una expresión facial, cuyas variables son universalmente interpretables, la representación de lugares resulta a simple vista mucho más enigmática. Para comprender su alcance hace falta un relato esclarecedor, como ocurre con las fotos de la autora, aparentemente desligadas de los afectos por no retratar a personas —salvo la de Pablo en el barquito—, pero igualmente cargadas de intimidad, en tanto en cuanto su visualización suscita

reacciones emocionales intensas. Por lo tanto, las fotos reproducidas en *La ridícula idea de no volver a verte* no facilitan, según afirma Candeloro, «una toma de distancia lúdica e irónica hacia el dolor innarrable» (2021a: 24), sino que muy al contrario se configuran como vía de acceso alternativa e incluso privilegiada a la comprensión de ese mismo dolor.

4.1.3. Reliquias enigmáticas: *Ordesa* de Manuel Vilas¹²³

4.1.3.1. Caos hereditario

Desde las páginas iniciales de *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas, destaca una estructura sumamente fragmentaria que consiste en la sucesión azarosa de capítulos de distinta naturaleza argumental y extensión variable. La aparente arbitrariedad de semejante planteamiento no ha de sorprender en una obra cuyo íncipit remite a la incapacidad del lenguaje para referir con precisión un tipo de experiencia caracterizada por la inconsistencia ontológica: «Ojalá pudiera medirse el dolor humano con números claros y no con palabras inciertas. Ojalá hubiera una forma de saber cuánto hemos sufrido, y que el dolor tuviera materia y medición. Todo hombre acaba un día u otro enfrenándose a la ingravidez de su paso por el mundo» (Vilas, 2018: 9). He aquí el reto apremiante de acercarse a la expresión aproximada de lo imponderable, cuyo resultado destaca por su discontinuidad e indeterminación.

Si bien la palabra no puede aprehender de forma rigurosa el sufrimiento, su práctica resulta sanadora, catártica (Ferrari, 2012: 6). Por eso Vilas opta por la escritura y apuesta por el poder catalizador de la verbalización. Pero, de acuerdo con su carga emotiva, el discurso que conforma *Ordesa* no se configura como producto del *logos*, sino que participa en una tortuosa elaboración del duelo vehiculando

¹²³ A partir de una reformulación de este apartado, el doctorando ha publicado el artículo «Un precario álbum familiar: la fotografía en *Ordesa* de Manuel Vilas» (Venzon, 2021), así como el capítulo de libro «Una forma de belleza: duelo y memoria en *Ordesa* de Manuel Vilas» (Venzon, 2022).

la rememoración de los difuntos y otros eventos traumáticos relacionados con el abandono, la soledad y la orfandad. Víctima de la sintomática inhibición del sujeto privado del objeto amoroso (Freud, 1981: 2092), el autor vuelve a los orígenes reanudando una comunicación familiar interrumpida y descuidada, pero propiciada ahora por el impacto de un dramático suceso que evoca antiguos pesares latentes: «todo mi pasado se hundió cuando mi madre hizo lo mismo que mi padre: morir» (Vilas, 2018: 21).¹²⁴ Tal y como señala Leader, «cada pérdida revive pérdidas anteriores», de tal manera que «es como si una pérdida anterior debiera ser trabajada antes de comenzar a hablar sobre la pérdida más reciente» (2014: 66).¹²⁵

La pérdida de los seres queridos transforma radicalmente la vida y pone en tela de juicio la identidad misma, al provocar un desbarajuste que obliga a la reinterpretación del sentido del mundo por parte del individuo, ya que «il dolore psichico che è legato allá reazione luttuosa è un dolore che riguarda [...] la perdita del censo che la presenza di questo oggetto attribuiva al mondo» (Recalcati, 2022: 43). En este caso, el fallecimiento del padre en 2005 da comienzo a una larga crisis subterránea marcada por el desamparo existencial que desemboca en alcoholismo y depresión, pues, según afirma el autor, «quien sabía quién era yo y a la postre se podía responsabilizar de mi presencia y de mi existencia ya no estaba» (Vilas, 2018: 31). El progenitor encarna, tras su póstuma idealización, la razón de ser del hijo. Pero resulta significativo notar cómo tan solo con la desaparición de la madre en 2014 se abre una vorágine de nihilismo: «cuando tu pasado se borra de la faz de la tierra, se borra el universo, y todo es indignidad» (Vilas, 2018: 30). Por lo tanto, la única salvación reside en el intento de recuperar desde la escritura ese pasado huidizo, sin ya apenas testigos.

¹²⁴ Lo explica Fernando del Val en la introducción a una entrevista con Vilas: «Fallece su madre. Nueve años antes había perdido a su padre, pero no se enteró. “Más que morir, se convirtió en un Monte Perdido”. Escribió sobre la muerte del padre sin enterarse de que estaba muerto. Llega 2014, deja de beber y se separa. “Vaya, mamá, no sabía que te quería tanto. / Tú sí que lo sabías porque siempre lo supiste todo”. Se entera de que no tiene padre» (2018: 343-344).

¹²⁵ Esta teoría podría explicar, en parte, por qué en *Ordesa* predomina la figura del padre del escritor.

La obra se configura como manifestación del duelo, un largo proceso que implica prolongar mentalmente la existencia del difunto mediante su evocación constante. Esto es posible gracias al trabajo libre de la memoria, de tal manera que los recuerdos no se subsiguen de forma lineal, sino que afloran según un vaivén impredecible: «nell'esperienza del lutto i ricordi appaiono soprattutto come dei lampi istantanei, rigurgiti del tempo, apparizioni che non governiamo» (Recalcati, 2022: 72). En este sentido, *Ordesa* surge de un magma emocional que, pese al carácter ordenador y finito de la escritura alfabética occidental (Ong, 2006: 144), se refleja en una forma de contar digresiva que apunta miméticamente a la oralidad. Se trata de un paradigma comunicativo adquirido por vía materna, ajeno a la conceptualización, la exhaustividad y carente de planificación: «Mi madre era una narradora caótica. Yo también lo soy. De mi madre heredé el caos narrativo. [...] En mi familia nunca se narró con precisión lo que estaba ocurriendo. De ahí viene la dificultad que yo tengo para verbalizar las cosas que me pasan» (Vilas, 2018: 22). A falta de argumento, la novela consta de un conjunto de fragmentos que no se rigen por el principio de causalidad: su relación no es racional ni cronológica, la duración es abierta (Eco, 1965: 44-45).

Tanto es así que, atendiendo al desorden inherente a este tipo de rememoración, el propio narrador comenta que ignora «cómo estructurar el tiempo, cómo definirlo» (Vilas, 2018: 20). En *Ordesa*, al igual que en la física cuántica, la variable temporal desaparece. Ya no importa la disposición ordenada de los eventos, sino los sucesos en sí mismos y la relación que se establece entre ellos dentro de «un mundo donde el cambio es ubicuo sin que lo ordene el Padre Tiempo: sin que los innumerables acontecimientos se dispongan necesariamente en buen orden, ni a lo largo de la sola línea del tiempo newtoniano, ni según las elegantes geometrías einsteinianas» (Rovelli, 2020: 76). En el relato, se mantienen, no obstante, fechas significativas como anclajes a la realidad, pero sin que ello implique la reconstrucción de una cronología. Así, la alteración de la temporalidad, que se desliga asimismo de la coherencia espacial y rechaza las conexiones lógicas, produce oscilaciones reiteradas e irregulares entre el

presente de la escritura —2015— y varios momentos del pasado. Nótese cómo, además, se dibuja un recorrido zigzagueante y cíclico: la muerte de la madre determina el comienzo de un relato que se remonta a la concepción del hijo en su vientre (Vilas, 2018: 356), solapando el fin y el principio de la vida.

Este fenómeno se concreta, a nivel textual, en la yuxtaposición de una serie de episodios, divagaciones o comentarios que giran alrededor de la vida del protagonista, pero que siempre están relacionados de manera más o menos directa con la figura de los padres. La combinación aleatoria de estos elementos permite, por lo tanto, apreciar el funcionamiento espontáneo de la *mémoire involontaire* de raigambre proustiana frente al ejercicio forzoso del recuerdo (Benjamin, 2008). A diferencia de este, la memoria involuntaria se activa a partir de imágenes dialécticas, en la acepción de Benjamin, es decir, «aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación» (2009: 464). Son imágenes que desde el pasado irrumpen de forma súbita en el presente quebrando el *continuum* temporal y cristalizan en unidades narrativas autónomas (Niedermaier, 2019: 109). El autor redacta la novela almacenando estas visiones imprevistas, a veces literalmente fantasmales, para rescatar la autenticidad de vivencias que, de otro modo, estarían abocadas al olvido.

Con respecto a la diferencia que plantean desde el punto de vista estético, las partes que conforman *Ordesa* se prestan a la distinción propuesta por Calabrese (2012: 84-105) entre «detalle» y «fragmento». En efecto, algunas de ellas, al encapsular vivencias personales o ajenas, pueden definirse como fragmentos desordenados que emergen de un confuso relato familiar, pendiente de ser reconstruido mediante la colocación de dichas piezas en una estructura narrativa, aunque caótica, incompleta y provisional. Otras, en cambio, representan más bien detalles en los cuales el autor se focaliza, deteniéndose a conciencia en algunas peculiaridades de la personalidad de los padres que, a ojos del hijo, muestran su excepcionalidad.¹²⁶ La

¹²⁶ Asimilándolo al *punctum* barthesiano, Recalcati aclara que «il dettaglio, pur radicandosi anch'esso nella nostra memoria, eccede la ricostruzione storica. [...] Il

apreciación de estos dos procedimientos, que se alternan e incluso se fusionan a lo largo de la novela, permite subrayar, por un lado, la percepción rota *a priori* de la historia del individuo y su reproducción como tal, y, por el otro, la intervención consciente del sujeto a la hora de acercarse al objeto de amor perdido y resaltar sus cualidades.

Desde el punto de vista de la voz narrativa, *Ordessa* remite al recuerdo de vivencias y reflexiones de un individuo que escribe en primera persona. La identidad del narrador, cuyo nombre nunca aparece de forma explícita, puede, sin embargo, inferirse por una serie de datos esparcidos en el texto que lo vinculan inequívocamente al autor empírico: el nacimiento en Barbastro en 1962 (Vilas, 2018: 62), los estudios en Filología Hispánica por la Universidad de Zaragoza (56), la profesión de exprofesor de secundaria y escritor (47), el nombre Manuel (124) o el segundo apellido Vidal (266), entre otros indicios. Este conjunto de rasgos distintivos, más allá de la posible identificación nominal, se refiere a coordenadas vitales que revelan el trasfondo autobiográfico del relato. Por lo tanto, lejos de poder considerarse una autobiografía al uso ni tan siquiera una novela autobiográfica, la obra encaja en la concepción originaria del término ‘autoficción’ acuñado por Serge Doubrovsky en 1977,¹²⁷ es decir, que ha de entenderse, de acuerdo con la fragmentariedad del discurso, como una forma de subversión de la narratividad y la unidad del yo (Pozuelo Yvancos, 2012: 153).

En este ámbito, cabe recordar que los así llamados «juegos autoficcionales» no son una novedad en la producción vilasiana, sino que caracterizan su sello y se han empleado en novelas anteriores — desde *España* (2008) hasta *El luminoso regalo* (2013)— como estrategia al servicio de una práctica lúdica que con finalidad irónica privilegiaba la ficcionalización a la autorreferencialidad (Gómez,

dettaglio non è il frammento vincolato al ricordo, ma ciò che condensa misteriosamente un intero mondo in un singolo tratto» (2022: 116).

¹²⁷ El escritor francés define así la autoficción: «al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo» (en Pozuelo Yvancos, 2012: 152).

2015: 159).¹²⁸ En cambio, *Ordesa* invierte esta tendencia imprimiendo un giro inesperado en la narrativa de Vilas, puesto que, pese a la claudicante ocultación de su identidad y la prudente sustitución de los nombres de sus familiares por los de grandes músicos (Vilas, 2018: 108), entraña la elaboración de material genuinamente autobiográfico. Este cambio sustancial, que lo acerca a una dimensión más intimista de la literatura,¹²⁹ se realiza dentro de un marco novelesco redefiniendo tanto la novela como la autobiografía. A la vez que mina los supuestos ficcionales de la primera con injertos de realidad, pone en duda, a través de un formato propio de la ficción, los principios de fiabilidad de la segunda fundados en el pacto con el lector (Lejeune, 1994: 49-87).

Por su parte, si es preguntado acerca de la ficción en *Ordesa*, Vilas se muestra reacio al encasillamiento. Aunque relaciona con naturalidad el contenido del libro con su propia vida y la de sus padres,¹³⁰ no siente la necesidad de justificar elección genérica alguna,¹³¹ ni de establecer la verdad empírica de lo narrado. Para él, tal y como afirma en una entrevista, ambas son consecuencias imprevisibles de una escritura espontánea:

¹²⁸ Ante su extensión generalizada en los estudios literarios, cabe insistir en que el término «autoficción» se usa aquí para calificar *Ordesa* en su acepción primigenia y no solo atendiendo a su definición más común, basada en la identificación nominal entre autor y narrador (Alberca, 2007: 158). A la hora de describir supuestas prácticas autoficcionales en obras anteriores del mismo Vilas, sería preferible, por lo tanto, emplear el concepto de «figuración del yo», entendida como la conversión irónica de «la voz personal en una voz fantaseada, figurada, intrínsecamente ficcionalizada» (Pozuelo Yvancos, 2012: 168).

¹²⁹ Viñuales Sánchez clasifica la producción de Vilas en dos etapas, señalando como punto de inflexión *América* (2017), y explica: «la primera etapa es una apuesta por el humorismo, mientras la segunda es el encumbramiento del hermetismo ensimismado», de modo que «mientras los objetos interpelan a la simpatía del lector, los sujetos, más potentes, apelan a su empatía» (2021: 231 y 232).

¹³⁰ En una entrevista con el escritor Fernando Aramburu (2018), Vilas confiesa: «la muerte de mis padres se me impuso como una forma de verdad que no podía ser dicha sin esa apelación a lo verídico, a lo confesional, a los hechos físicos. Yo escribí *Ordesa* como una carta de amor a mis padres, tenían que ser ellos. Era como un compromiso con sus vidas reales». Aramburu, por su parte, también es autor de una novela de carácter autobiográfico, estudiada por Frattale (2021b).

¹³¹ Sí se desliga de la etiqueta que catalogaría *Ordesa* como «memorias» (Vilas en Eusebio, 2019: 88), siendo la novela, más bien, un 'libro de la memoria'.

Mi pasión es contar la vida. El tipo de escritor que yo soy no se pone a meditar el formato en que va a escribir un libro. Lo que hago es ponerme a escribir, y para mí escribir es representar la vida, verla en sus procesos dramáticos, pasionales. Averiguar la trama de la vida, eso es lo que quise hacer. Claro que no hay grandes tramas en las vidas que yo he visto. Se funda una familia, te dedicas a trabajar y un buen día todo desaparece. Y aun así todo está lleno de hermosura. En realidad, no eliges nada. Vas tanteando en la oscuridad. No estoy de acuerdo con la afirmación de que la ficción es inexistente. Hay ficción en *Ordesa*, pero lo que más hay es amor. Puede que el amor también sea una ficción. Una verdad subjetiva, eso puede ser el libro. Mi manera de recordar el pasado es pura subjetividad. El libro se ha movido, pensé que había escrito una cosa, y luego resultó ser otra. (Vilas en Eusebio, 2019: 86)

A partir de esta orgullosa declaración de incertidumbre, se desprende que la autenticidad de la obra no reside en la supuesta veracidad de los hechos, sino, según el mismo Vilas sostiene a continuación, en la conversión de la «subjetividad» en «trama narrativa» a la manera cervantina (en Eusebio, 2019: 89).

Al hilo de esta actitud ajena a una poética de los géneros y sus normas, la naturaleza espuria de *Ordesa* se reafirma máximamente en el epílogo titulado «La familia y la Historia», dos ejes temáticos fundamentales que, en general, atraviesan toda la literatura de Vilas. En él, se recopilan de forma inusual once poemas del autor extraídos de su obra poética previa.¹³² Al estar contextualizados, los poemas cobran nuevos significados a la vez que arrojan luz sobre la narración. Todos ellos, aun siendo temporalmente anteriores a la redacción de la novela, se hacen aquí eco del texto que los precede en el espacio, integrando el cuerpo narrativo sin aspirar a la completitud de la obra cerrada; si acaso, su presencia reclama una postrera reivindicación

¹³² La mayoría están recogidos en los poemarios *Calor* (2008), *Gran Vilas* (2012) y *El hundimiento* (2015). También se incluyen algunos inéditos que aparecen por primera vez en *Poesía completa (1980-2018)*: «Historia de España» (2019b: 484), «Huesca, 1969» (645), «Coca-Cola» (641) y «Daniel» (487).

del derecho a la incoherencia. La prosa se concentra en el orden semánticamente contenido y formalmente más complejo de la poesía, y reincide en su insuficiencia.

Con respecto a su función, estos poemas, que establecen una correspondencia más o menos directa con el contenido del libro, se encargan de expresar el clímax de la intimidad. De este modo, el autor logra transmitir experiencias que, por traumáticas, tienden a lo inexplicable y que cuesta verbalizar:

If traumatic experience, as Freud indicates suggestively, is an experience that is not fully assimilated as it occurs, then these texts, each in its turn, asks what it means to transmit and to theorize around a crisis that is marked, not by a simple knowledge, but by the ways it simultaneously defies and demands our witness. Such a question, I will argue, whether it occurs within a strictly literary text or in a more deliberately theoretical one, can never be asked in a straightforward way, but must, indeed, also be spoken in a language that is always somehow literary: a language that defies, even as it claims, our understanding. (Caruth, 1996: 5)

Heridas profundas como la pérdida o el desamor, no del todo asimiladas o elaboradas racionalmente, precisan de otro tipo de lenguaje —más opaco— para aflorar. A lo largo de la narración, por ejemplo, el protagonista reitera su arrepentimiento por haber incinerado al padre (Vilas, 2018: 19, 32, 75 y 326), pero tan solo en «El crematorio» (361-364) se atreve a referir los detalles de dicho episodio. La poesía, gracias a su discreto poder evocador, interviene como vehículo para revelar la faceta más dolorosa de la experiencia. En este sentido, la figura paterna protagoniza, además de gran parte del relato en prosa, también el epílogo, cuyo último poema titulado «974310439», sin embargo, vuelve de nuevo al origen celebrando el amor inconfesado por la madre a través de su contradictoria relación con las llamadas telefónicas (Vilas, 2018: 383-387).

El alcance de este tipo de hibridación, por otra parte, no se limita a la inclusión de la pequeña antología final, sino que a menudo encuentra cierta correlación en una prosa cargada de lirismo, así

como en un tipo de poesía que por su carácter anecdótico tiende a lo narrativo. En *Ordesa*, se intuye la presencia de un procedimiento creativo que, al funcionar por imágenes sobre todo metafóricas — esto es, visuales—, se acerca a la figuración poética. Baste pensar en que el propio título de la novela remite a una concatenación de elementos relacionados con la vista y adquiere múltiples significados: «el estado de mi alma era un lugar del norte de España llamado Ordesa, un lugar lleno de montañas, y era un recuerdo amarillo, el color amarillo invadía el nombre de Ordesa, y tras Ordesa se dibujaba la figura de mi padre en un verano de 1969» (Vilas, 2018: 11). En última instancia, según observa Pozuelo Yvancos (2018) con respecto a la visión poética del autor, «su mirada sobre todo lo que cuenta no es la del realismo de lo evidente, sino la de quien busca el lado paradójico».

En *Ordesa*, además de decirse, la imagen se materializa junto a la palabra, se vuelve visible gracias a la reproducción documental. El autor, compaginando medios diferentes, reproduce sobre el papel una serie de fotos. Lo hace, de acuerdo con la discontinuidad de una obra desarticulada, mediante la técnica del montaje, esto es, ensamblando a la manera del *collage* piezas heterogéneas intercaladas por espacios en blanco según una disposición nada azarosa. Así, por un lado, la inclusión de fotografías dentro de la novela acentúa la ambigüedad factual relativa al carácter autobiográfico del relato, ya que comparte documentos indudablemente reales. Por el otro, la presencia de la imagen, al quebrantar la naturaleza textual del género, convierte la representación en mostración, de tal manera que la experiencia de la lectura se transforma a su vez en un espectáculo susceptible de ser interpretado.

4.1.3.2. Manuel Vilas padre

El manejo de material visual es una práctica consolidada que ha de considerarse un rasgo distintivo de la narrativa de Vilas, quien destaca por ser uno de los autores españoles actuales que mayormente aprovechan este recurso intermedial empleándolo de forma

sistemática. Desde *España* (2008), sus novelas están repletas de imágenes que, hasta la publicación de *Ordesa* (2018), comparten un patrón fototextual de uso análogo. Por lo general, como ya se ha mencionado, estas funcionan como refuerzo irónico del juego metarreferencial propio de la narrativa vilasiana a modo de dudoso certificado de existencia, cuyo objetivo es «incrementar el desconcierto en el lector a la hora de valorar la relación entre texto e imagen y, a la postre, de situar los límites entre lo real y lo ficticio» (Gómez Trueba, 2017: 88). No obstante, en este panorama, no faltan contados precedentes de fotografías personales o familiares, precursoras de las que poblarán *Ordesa* y que se desligan de este mecanismo anticipando una nueva estética.

De hecho, la intención, el modo y el efecto cambian cuando el personaje retratado ya no es Vilas, sino su padre —que también se llama Manuel Vilas—, figura merecedora de respeto y amor incondicional. La actitud que da lugar al cambio de paradigma con respecto al tratamiento de la fotografía depende en este caso de la relación paternofilial y se encuentra de forma embrionaria en *España* y *Aire nuestro*. El punto de partida es una misma imagen que se repite casi idéntica en las dos novelas: la antigua foto en blanco y negro de un joven apuesto andando por la calle de un pueblo [Imagen 17]. Es entonces cuando el escritor empieza a introducir referencias concretas a su vida familiar documentándolas visualmente. Si bien es verdad que el lector no tiene por qué conocer el aspecto del padre y, acostumbrado a las tretas del escritor, tiene derecho a dudar tanto de lo que ve como de lo que lee, es asimismo cierto que la semejanza física del hombre con Vilas —de cuyo semblante sí está al tanto— legitima un atisbo de veracidad o autenticidad. Por lo tanto, aunque la inclusión de esta foto familiar «se suma al “pacto ambiguo” y permanente juego autoficcional que nos propone Vilas» (Gómez Trueba, 2017: 90), su proceder del contexto íntimo de un duelo en ciernes le otorga un valor sentimental que se refleja también en el tono de la narración. La evocación de la figura paterna y su aparición, que pone cara al sujeto y le confiere un halo de realidad, se cargan de nostalgia y amplifican la sensación de pérdida, invirtiendo las expectativas que

caracterizan la visión y anticipando los efectos de la imagen-síntoma: «ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder» (Didi-Huberman, 1997: 17).



Imagen 17. Vilas (2008: 139)

Tanto la desaparición como la pérdida son primordiales en «<http://manuelvilas.blogspot.com>»,¹³³ capítulo que relata una equivocación telefónica marcada por cierta ironía trágica: Esmeralda, comercial de Endesa, llama a Manuel Vilas hijo, pero a quien busca es al padre, «al de la foto» (Vilas, 2008: 139). La respuesta elude cualquier mención explícita sobre su muerte, pero, ante la insistencia de la mujer, alude a ello con un eufemismo amargo: «El próximo mes de diciembre hará dos años que no le veo. [...] Está por ahí» (Vilas, 2008: 140). Parecida es la inquietud que el narrador de «*The Father*» transmite, aun sin remitirse a la foto, cuando cuenta un sueño de Vilas en el que este contempla «el rostro joven de su padre, caminando por la calle, sabiendo que ya no volverá a verlo nunca jamás» (Vilas, 2009: 194). En ambos casos, al margen del componente

¹³³ El título remite al blog de Manuel Vilas, donde –en una entrada del 4 de octubre de 2007 titulada «Foto de M.V.»– aparecen el mismo texto y la misma foto del padre, pero más nítida y sin recortar. Se trata de una reproducción de la original, de la cual pueden apreciarse hasta los bordes desgastados, dobleces y manchas. Véase: <https://manuelvilas.blogspot.com/2007/10/foto-de-mv.html> (10/09/2021). De paso, es interesante anotar una vez más cómo, en la literatura española actual, «los blogs eclosionan como un espacio de expresión individual» que consiste en una «versión tecnofílica de la narración privada que abraza la espectacularización de lo íntimo» (Escandell Montiel, 2015: 28).

metaficcional, prima la ausencia. Las apariciones del padre, relacionadas con la idea de una privación irremediable, pueden considerarse un homenaje literario, así como el intento postrero del escritor de acercársele. Clarificador al respecto resulta el texto de *Aire nuestro* «Carta al hijo», un mensaje ficticio del padre escrito para Vilas desde el más allá, donde primero le reprocha el haber publicado su fotografía en *España* para luego volverse comprensivo y amoroso. Gracias a la mediación ilusoria de un fantasmal Juan Benet, el padre entiende y acepta las razones del hijo, así como su vocación literaria:

Él me dijo que lo que habías escrito sobre mí en tu novela *España* no era nada malo, sino al contrario, era bueno. Benet me dijo que era tu forma de recordarme y de tenerme presente. [...] Benet insistió en que tus páginas sobre mí eran entrañables, y al final me ha convencido. De modo que tu capítulo de *España* en el que simulabas que te llamaba una tal Esmeralda preguntando por mí, que soy «el de la foto», según tú, estaba inspirado por el amor, ahora según Benet. (Vilas, 2009: 250)

Aun así, el pasado sigue siendo inaccesible y el hombre de la foto, un misterio sin resolver. La carta intenta colmar un vacío compensando la antigua falta de comunicación y cariño mediante la recuperación imaginaria de lo no dicho en forma de una confesión afectuosa a la vez que dolida. En este ejercicio de introspección, al hacerse portador de la voz del otro, Vilas procura sanar sus heridas a través de la escritura, profetizando con diez años de antelación los nuevos derroteros latentes de su narrativa. Por lo tanto, esta fotografía se diferencia del resto por el tratamiento que recibe y el alcance de los efectos emotivos que su visión provoca, más pertinente en el ámbito de lo emocional que propio de una dinámica metaficcional de carácter lúdico. De esta forma, Vilas anticipa inadvertidamente la modalidad que subyace en el empleo de las fotos en *Ordessa* y preludia, asimismo, tanto el tono como la temática de una novela cuya escritura catártica, conjuntamente al poder de las imágenes, participa en el trabajo de un duelo aún irresuelto.

4.1.3.3. Ontología, materialidad y disposición

En *Ordesa*, la fotografía está tematizada dentro de la narración como móvil, puesto que le proporciona al narrador un instrumento potencialmente eficaz para rescatar el pasado mediante pruebas visuales, siendo esta «una idea que genera el relato o un dispositivo que lo organiza» (Perkowska, 2013: 41). Fascinado por las posibilidades de captar la realidad que la práctica fotográfica entraña, así como por las propiedades intrínsecas de la foto a la hora de evocar lo pretérito, el narrador aborda la complejidad del fenómeno ahondando en su vertiente material y ontológica. Así, la tortuosa búsqueda y los hallazgos fortuitos que le conducen a la recolección de un álbum familiar incompleto y parcial le permiten desarrollar una serie de reflexiones de carácter barthesiano útiles para valorar el efecto que las imágenes ejercen sobre él.

Las fotos que el autor maneja forman parte integrante de la historia. Al principio de la novela, se alude a su existencia cuando, en el piso al que se muda tras divorciarse, el narrador almacena en un cajón objetos sentimentalmente connotados: «hemos puesto allí también fotos de mi padre y una cartera de mi madre. Una especie de cementerio de la memoria. No he querido, o no he podido, detener la mirada ante esos objetos. Los he tocado con amor, y con dolor» (Vilas, 2018: 14). Las pertenencias de los muertos merecen un respeto religioso, casi sagrado, y despiertan a la vista y al tacto sensaciones contradictorias. Después de la desaparición de los seres queridos, estas se cargan de nuevas «investiduras afectivas y cognitivas» (Bodei, 2013: 41) y sirven para conmemorar a los difuntos, puesto que «negli oggetti si può concentrare la poesia dell'evocazione dell'assenza» (Recalcati, 2016: 27).

Posteriormente, presa de una sensación de vacío y desamparo existencial, el protagonista tapiza obsesivamente el apartamento de la avenida Ranillas en Zaragoza con una serie de fotografías para otorgarle a ese espacio yermo la categoría de hogar. Es su manera ilusoria de paliar una soledad demoledora:

En una especie de exaltación de mi desesperación, me dio por comprar marcos baratos en Fotoprix y colgarlos por las paredes de la casa con fotos de mis padres y mías y de Bra y Valdi. [...] Como tenía más fotos que marcos, simplemente fijé las fotos a la pared con cinta adhesiva de colores: no quedaba mal. Estaba en plena construcción de mi nuevo hogar. Al divorciarme, perdí mi hogar. Al morir mis padres, perdí mi hogar. Ahora reconstruyo hogares a través de la fotografía caótica, a través del empeño de empapelar Ranillas con fotos, y a veces fotos reproducidas con la impresora en blanco y negro. (Vilas, 2018: 278)

De este modo, la vivienda del escritor se convierte en una especie de sagrario o en una «capilla» (Vilas, 2018: 330) donde desfilan las imágenes de los muertos, cuya presencia visual contradice su ausencia efectiva (Dubois, 1986: 89; Belting, 2007: 177). Aun así, el poder consolatorio de la fotografía deriva de su materialidad, una cualidad que, en una circunstancia vital determinada por la pérdida, el autor ensalza en detrimento de cualquier idealismo. Frente a la inestabilidad de la experiencia almacenada por el individuo como saber precario e insustancial, la materia garantizaría, según él, la conservación de un conocimiento atávico, duradero y tangible:

La conexión lleva aparejada la melancolía y la incertidumbre; esta última procede de la comprobación de que no has llegado a acaparar mucho conocimiento sobre la naturaleza de la vida. Por eso solo nos queda la materia, los objetos: casas, fotos, piedras, estatuas, calles, cosas así. Las ideas espirituales son melancolía venenosa, bolas de antimateria ardiendo. La materia, en cambio, aún conserva cierto conocimiento. Conectamos épocas, como si nuestros cuerpos fuesen el mensaje. Nuestro cuerpo es el mensaje, y es también el hilo conductor que pasa de una época a otra. La materia aún conserva un espacio, mantiene el tiempo viejo metido en un espacio. De ahí, de nuevo, y por enésima vez, mi error a la hora de incinerar a mis padres. Las tumbas son un lugar donde rememorar lo que ya no tiene tiempo, pero sí espacio, aunque sea un espacio óseo. Los huesos son importantes porque son materia que resiste. (Vilas, 2018: 326)

Por eso el narrador insiste con ahínco en su arrepentimiento por no haber inhumado a los padres: la incineración aniquila la fisicidad de los muertos, convirtiéndolos en ceniza y exponiéndolos a la amenaza del olvido. De ahí que anhele acaparar todas sus fotos que, en calidad de huellas, implican una reunificación física y representan un bien tanpreciado como escaso: «me han quedado muy pocas cosas materiales de ellos, pocas gravitaciones de la materia, como las fotos» (Vilas, 2018: 120). En este sentido, Morcate subraya cómo «la fotografía tiene una inherente cualidad de reliquia, debido a estar creada por el contacto directo de la luz emanada del sujeto y a la corporeidad que le otorga su soporte, elementos que la convierten en un objeto cargado de alto valor sentimental (e incluso mágico)» (Morcate, 2019b: 145). Cuales reliquias, pues, las fotografías adquieren para el protagonista un halo de sacralidad que las habilita para compensar ilusoriamente la ausencia de la persona amada, «como si una parte de la sustancia del desaparecido se hubiera conservado por arte de magia en su imagen» (Tisseron, 2000: 60).

Al margen de este pensamiento mágico, tal y como apuntaba Morcate, la foto efectivamente resulta de un proceso químico que fija sobre una superficie lisa las radiaciones luminosas de un objeto. En otras palabras, es la «emanación del referente» (Barthes, 1990: 142), que el doliente adopta como sucedáneo del muerto y ancla para el recuerdo. El protagonista, conocedor de este mecanismo, lo reelabora con lirismo no sin ocultar su turbación:

Contar lo que pasó está bien, es un buen trabajo. Intentar contar lo que pasó, claro. Tal vez por eso me abrasa tanto por dentro la contemplación de las fotografías familiares; porque la fotografía representa lo que vimos bajo la luz del sol; lo que estuvo bajo el sol y tal como la luz modeló las vidas de los hombres y de las mujeres; por eso la fotografía es tan perturbadora, es lo más perturbador que existe: fuimos capaces de meter la luz dentro de un papel; mis padres estuvieron iluminados por la luz del sol y esa luz aún dura en esas hojas acartonadas, en esos retratos gastados. La luz, que fue condenada a descender del sol y acabó

combatiendo contra los cuerpos humanos, aquí en la vida. Las fotos de mis padres, tercamente, afirman que estuvieron vivos alguna vez. (Vilas, 2018: 148-149)

Cualquier fotografía atestigua de manera irrefutable la verdad de un instante atrapado en el papel, ratificando sin dudas «lo que ha sido» y «ya no es» (Barthes, 1990: 149) y proporcionando siempre «la precisión de la realidad» (Vilas, 2018: 121). No obstante, tal grado de certidumbre, en vez de reconfortar, se torna inquietante al colisionar con la ignorancia del narrador acerca del tiempo fotografiado, que resulta ser la mayoría de las veces anterior al suyo propio, cuando no ajeno a sus recuerdos u olvidado. Predominan, pues, el desconocimiento y el desconcierto ante lo que debería ser familiar, provocando el efecto siniestro de lo «*Unheimlich*» (Freud, 1981b: 2500), sobre todo cuando la extrañeza es causada por la imagen de uno mismo.

Por lo tanto, aunque las imágenes se configuren como «soportes fundamentales para que arranque el mismo acto de la escritura» (Candeloro, 2021a: 24), no cabe duda de que semejante desajuste entre la visión de algo certero y un saber tan fragmentario o parcial repercute en la configuración del relato saboteando su coherencia y, por ende, modifica el horizonte de expectativas de lo visible. Cuando falla la memoria o no existe un legado ni hay testigos, el valor documental de la fotografía se vuelve inservible para el que quiere atribuirle un significado o una explicación, ya que esta «opera solo en el orden de la existencia y en ningún caso en el orden del sentido» (Dubois, 1986: 81). Lejos de contribuir a la elaboración de una historia familiar legitimada que aporte estabilidad al sujeto, su contemplación solo plantea ulteriores enigmas ensanchando una fractura percibida a nivel identitario.

Así pues, la fotografía no funciona como infalible certificado de existencia. Al contrario, es un detonador para destapar latencias que llevan el relato hacia derivas imponderables por el sujeto. Gracias al poder metonímico que la caracteriza (Dubois, 1986: 73), esta propicia a veces «reuniones de elementos afectivos, sensoriales y representativos que jamás han estado ligados a una experiencia real» (Tisseron, 2000: 125). A partir de un detalle llamativo que nada tiene

que ver con la objetividad —el *punctum*—, la imagen se expande según la subjetividad del observador y activa una memoria involuntaria que, de forma inesperada, desplaza la atención de lo evidente hacia los recovecos del subconsciente. Es el funcionamiento de la imagen-síntoma, cuyo examen racional se desvía siempre que «un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley —tan soberana como subterránea— que resiste a la observación banal» (Didi-Huberman, 2011: 63-64).

Por su parte, el lector de *Ordesa* no solo participa de esta concepción de la fotografía a través de las palabras, sino que la experimenta personalmente observando las fotos incluidas en la novela. No obstante, el espectáculo de lo visible nunca se presenta de manera inocente ni es ajeno a la manipulación previa del autor, quien a partir de determinadas estrategias intermediales condiciona la mirada del observador. Gracias a la técnica del montaje, que prevé una desarticulación premeditada donde «todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas, su fondo común, la relación inadvertida que las adjunta a pesar de todo», se logra un resultado que consiste en «una forma de exponer la verdad desorganizando —y no explicando— las cosas» (Didi-Huberman, 2013: 70 y 85). En *Ordesa*, tal procedimiento pretende replicar sobre el papel los tanteos del escritor a la hora de reconstruir una historia familiar deshilvanada. Con este objetivo, el autor monta fragmentos textuales e icónicos entrecerrados por espacios en blanco, auténticas grietas que intensifican la discontinuidad de una obra de por sí fragmentaria al estar sometidas a los vaivenes de la memoria del narrador.

Con respecto a la reproducción de las imágenes, nada parece dejarse al azar, ya que existen correspondencias relevantes entre las percepciones del narrador y la presentación de las fotografías sobre el papel. Todas están en blanco y negro, pero se diferencian entre sí por aspectos significativos que dependen de elecciones formales mediante las cuales quedan matizadas de forma subliminal. Dependiendo de los casos, la colocación a cierta altura de la página puede sorprender, el encuadre determina una perspectiva específica, el recorte destaca un detalle y la baja calidad lleva al cuestionamiento de

lo fotografiado. Lejos de poder imponer una interpretación, dichos recursos sí influyen en la valoración de lo visual. De especial interés en *Ordesa* es, sobre todo, la cuestión de la indeterminación que suele manifestarse a través de la borrosidad¹³⁴ o el tamaño muy reducido de las fotos, que impiden su correcta visualización por parte del observador.

Por último, debe valorarse también la relación que se establece entre palabra e imagen, una conexión que en *Ordesa* suele ser explícita. En efecto, la narración se hace eco no solo de la existencia de la fotografía dentro de la historia, sino que también indica su presencia material en la página. El narrador se encarga de señalar y nombrar las fotos, refiriéndose o aludiendo a ellas con naturalidad, como parte del relato que efectivamente son. Por otro lado, el tratamiento que reciben en cuanto a la información que sobre ellas se proporciona es dispar: a veces se realizan éfrasis escuetas prestando atención al *studium*, pero siempre acaba prevaleciendo el poder metonímico despertado por el *punctum*, que desvía la narración hacia derroteros inesperados. En este sentido, las palabras no parecen «iluminar las imágenes» ni «hacer ver de forma inédita lo que muestran» (Candeloro, 2021a: 24), sino que cuestionan toda evidencia desplazándose hasta lo invisible.

4.1.3.4. Lagunas en el álbum familiar

En *Ordesa* aparecen algunas fotografías procedentes del lagunoso álbum familiar que el narrador logra a duras penas reunir como una herencia que se reduce, en última instancia, a «un puñado de fotos [...] descuidadas, dobladas, algunas rotas» (Vilas, 2018: 347). La dificultad del rastreo o la casualidad de los hallazgos se achacan, en parte, a que «uno de los dos [padres] se encargó de borrar cualquier huella, cualquier alcance futuro de sus vidas» (Vilas, 2018: 120), impidiéndole al hijo la posibilidad de relatar cabalmente sus orígenes. Al estar tomadas en el seno de una familia reacia a dejarse

¹³⁴ Según Tisseron, «la imagen borrosa refleja el carácter efímero de la percepción: tan pronto como es percibido el objeto está irremediablemente perdido» (2000: 67).

inmortalizar, las escasas fotos desperdigadas que logra recuperar e inserta en su relato no encajan en una crónica coherente y se encuentran diseminadas por el texto. De entre este pequeño legado, el autor selecciona ocho que retratan o remiten alternativamente a sus padres, a otros familiares muertos y a sí mismo de niño.

Habida cuenta de la importancia del duelo como hilo conductor del relato, la mayoría de las imágenes remite a la figura de los padres en diferentes circunstancias de su vida, generalmente anteriores al nacimiento del autor, quien desconoce el contexto en el que se desarrollan. El *leitmotiv* es una ignorancia nostálgica que acarrea un sinfín de interrogantes a los que nadie puede responder, porque ya no quedan testigos. La muerte de los allegados y el olvido solo dejan sitio para conjeturas a la hora de desentrañar el significado de escenas lejanas en el tiempo y el espacio.

La primera imagen irrumpe en la novela de manera inesperada [Imagen 18]. El narrador afirma recordar una antigua foto que, tras ser evocada, se materializa en la página siguiente (Vilas, 2018: 16). La atención se focaliza en el Seat 600 dentro del cual está sentado un hombre. Atrás, al lado de un Renault Ondine, un pequeño grupo de mujeres hacen corro. La reproducción resulta lo bastante borrosa y oscura como para que el lector no pueda apreciar los detalles que desgana el autor, quien parece estar mirándola con lupa y no solo recordándola. Pese a la precisión de sus observaciones, la sensación transmitida es de una incertidumbre tanto más manifiesta cuanto más seguro está el escritor de reconocer a su padre en el bulto dentro del coche: «casi no se le distingue, pero es él» (Vilas, 2018: 15).



Imagen 18. Vilas (2018: 16)

Si el Seat 600 ha de considerarse «un ejemplo del milagro económico de los cincuenta y, al mismo tiempo, como “alegoría” del padre» (Candeloro, 2021a: 24), no menos interesante es notar cómo la ilegible matrícula de Barcelona simboliza uno de los muchos silencios paternos. El número ya perdido se añade a las incógnitas que proliferan sobre la vida del progenitor. Tan solo proporciona consuelo la idea de unos hipotéticos restos materiales: «algo quedará de esa matrícula en alguna parte, y pensar eso es como tener fe» (Vilas, 2018: 16).

La otra foto protagonizada por el padre se anuncia sin ambages refiriéndose a «esta fotografía» (Vilas, 2018: 85), como si la tuviera delante [Imagen 19]. La atención está focalizada en un hombre puesto de perfil que ocupa el centro de la escena. Su silueta se distingue con suficiente claridad, pero desde cierta distancia: lleva un traje claro y, detrás de la barra de un local muy concurrido, la mirada clavada en sus propias manos sujetando algo que se parece a un cigarrillo. El narrador se refiere a él como a «ese hombre» (Vilas, 2018: 85), interponiendo adrede una distancia dictada por la elección del deíctico. Se trata de su padre, de un padre que todavía no se sabe tal y, por lo tanto, un extraño para el hijo que lo observa retrospectivamente: «no sé quién es ese hombre, ni nadie lo sabrá ya nunca» (Vilas, 2018: 86).



Imagen 19. Vilas (2018: 85)

El impacto de la foto provoca una doble reacción. Por un lado, cierta envidia hacia aquellos depositarios de un conocimiento para él inalcanzable: «todos ellos conocieron a mi padre antes de que lo fuera;

podieron hablar con él con tranquilidad, pudieron conocer un misterio que a mí me será hurtado para siempre; ellos saben el misterio, todos cuantos están enterrados en esta fotografía» (Vilas, 2018: 86). Por el otro, la sensación de haber sido innecesario o prescindible experimentada tras un ejercicio extremo de imaginación: «la foto del padre antes del padre remite a un momento pleno en que yo no estoy, y me da una gran alegría no estar. Porque ese hombre de la foto [...] todavía no me está buscando, su vida transcurre sin la mía» (Vilas, 2018: 87). El desvanecimiento del parentesco revela el potencial de una existencia del progenitor inédita hasta la contemplación de la foto.

Escondida durante años en un cajón, la siguiente foto [Imagen 20] consiste en un primer plano de los padres bailando en una verbena. Los dos visten elegantes y se sujetan mostrando sendos perfiles. La mirada del padre se dirige hacia la cámara, la boca entreabierta hace pensar en un comentario fugaz. Por su parte, la madre le da la espalda al objetivo tapando casi todo su rostro. Este detalle resulta sintomático, puesto que, siendo la única ocasión en la que aparece en la novela, no se la puede distinguir con claridad. Probablemente, esto se deba a su afán por deshacerse de todas las fotos que la retrataran y, por lo tanto, a su inexistencia material, o tal vez tenga que ver con algún asunto irresuelto entre madre e hijo.



Imagen 20. Vilas (2018: 120)

A diferencia de las anteriores, esta fotografía no es apenas comentada o descrita por el narrador, quien tan solo informa sobre las circunstancias de su descubrimiento. En cambio, por metonimia, al mostrar al matrimonio en una actitud propia de novios, induce al autor a plantearse una serie de preguntas sobre una boda que en su momento decidieron ocultar, por ejemplo: «¿Se hicieron alguna foto?» o «¿Por qué fueron allí [Lourdes] de viaje de novios?» (Vilas, 2018: 121-122). Conocer la fecha del acontecimiento y el destino de la luna de miel, no satisface la curiosidad tardía del hijo que no se atrevió a preguntar cuando tuvo la oportunidad.

Si quedan pocas fotos de los padres, aún menos de otros antepasados. De los abuelos, por ejemplo, ni rastro. El parentesco es un axioma vacío que remarca el grado de desinformación al que está condenado el narrador, así como la vanidad de unos lazos familiares inexistentes que sumen al sujeto en una actitud nihilista:

No reconocería a mis abuelos si volvieran a la vida porque nunca los vi mientras estuvieron vivos y porque no tengo ni una triste foto de ellos ni me hablaron de ellos. [...] No existe tal parentesco. No existe la familia. Allí no hay nada, la vanidad de decir «mis abuelos». No sé quiénes fueron. No sé qué vida llevaron, si eran altos o bajos, si tenían el pelo moreno o rubio, no sé nada. No sé ni el nombre. Mi abuelo paterno no sé quién fue. Mi abuelo materno aún menos. Ni la fecha de su muerte. Y ya nunca lo sabré porque no le puedo preguntar a nadie. ¿Qué hago yo en la noche del mundo si no puedo poseer la primera noche de mi mundo? (Vilas, 2018: 189)

Sin embargo, el autor, pese a no recordarla con precisión, sí conoció a la abuela materna, Cecilia,¹³⁵ así como su trágica circunstancia. En el retrato (Vilas, 2018: 185), la anciana destaca sobre un fondo oscuro, con un manto negro cubriéndole parte de la cabeza, vestida de luto. Delante de ella, partido a la mitad por el recorte de la foto, según

¹³⁵ Recuérdese que en *Ordessa* los nombres de los familiares se sustituyen por los de grandes compositores o figuras relacionadas con el mundo de la música clásica o la ópera. En este caso, el apodo se refiere a Santa Cecilia, patrona de la música.

informa el narrador, está otro de sus hijos sosteniendo una tarta. A diferencia de los padres, la abuela mira frontal e intensamente a la cámara. En la expresión de sus ojos reside el *punctum*:

Es una mirada de gran sufrimiento, de una dolencia que tiene que ver con el terror. En cualquier caso, en los ojos de esta mujer se prefiguran los míos y los de mi madre. Cuando se hizo esta foto, su marido ya se había suicidado y su hijo primogénito había muerto. Por esto está aterrorizada: no tiene marido, no tiene primogénito. (Vilas, 2018: 185)

Nótese cómo en esta ocasión el narrador, al conocer el drama de la mujer, también relacionado con el duelo, empatiza e interpreta con más seguridad la foto a partir de un contexto parcialmente conocido, pero sin dejar de incidir en que «no hay forma de corroborar datos y fechas, todos se han marchado» (Vilas, 2018: 185-186). Sin testigos, la reconstrucción exacta de los acontecimientos es una quimera, porque, en definitiva, «con tus muertos no cabe la verificación» (Vilas, 2018: 189). Por otra parte, el dolor, que es universal, no precisa de cronología.

Dentro de las imágenes relativas a familiares muertos, sorprende la que remite a uno de ellos sin retratarlo. Se trata de la reproducción de la foto de un cuadro (Vilas, 2018: 331) que el autor se lleva del antiguo piso de su madre y que está colgado en su apartamento de Ranillas. Esto implica que la foto está tomada por él mismo en calidad de *operator*, configurándose como excepción en el conjunto de los demás elementos visuales que enriquecen el libro. La dinámica se complica debido a la procedencia de la imagen y a la naturaleza objetual del referente. El cuadro representa una bailarina, pintada en 1958 por el tío Rachma¹³⁶ —el hermano menor del padre—, a quien el autor alude metonímicamente a través de su creación. El narrador, sin detenerse en descripciones, focaliza su atención

¹³⁶ El autor crea a veces diminutivos de los propios apodos musicales que emplea, como aquí Rachma (Rachmaninov) o, para referirse a los hijos, Valdi (Vivaldi) y Bra (Brahms).

directamente en la fecha, puesta abajo a la derecha, indistinguible para el lector:

Siempre me quedo contemplando esa fecha, pintada en rojo bajo la firma de Rachma. Una fecha en la que yo ni estaba en el mundo ni se me esperaba ni mi padre había conocido aún a la que sería mi madre. Imagino a mi padre y a su hermano en 1958. Mi padre tenía veintiocho años y Rachma veinticuatro. No había ninguna señal del futuro que vendría cuando Rachma pintó este cuadro. Vivían juntos en casa de su madre, mi abuela. Nunca me habló nadie de esa casa ni de ese tiempo. (Vilas, 2018: 330-331)

Nuevamente, a partir de este inusual *punctum*, la reflexión se desplaza más allá de los límites del tiempo individual para constatar la vastedad de los dominios del olvido.

En *Ordesa*, también entra en juego la figura del propio autor, puesto que parte de las fotos reflejan diferentes momentos de su infancia. Este nuevo referente, al estar vivo y coincidir con el narrador, no conlleva un cambio radical de perspectiva con respecto a las sensaciones producidas por la imagen; es más, el nivel de extrañeza o desconcierto aumenta aún más cuando el recuerdo de experiencias vividas no es tan nítido como uno desearía o incluso inexistente. En estos casos, la visión de las fotos amplifica la misma sensación de orfandad e incomprensión experimentada anteriormente.

Otra foto encontrada muestra al autor con diez años en la pista de esquí de Cerler en 1972 junto con otros niños y un monitor (Vilas, 2018: 117). De esta imagen se ofrecen muchos datos certeros, como la fecha, la ubicación y el contexto. Teniendo en cuenta la edad del autor, es natural que la experiencia se conserve en su memoria. Debido a la escasa calidad de la reproducción, no obstante, no se reconocen los rostros: solo se le distingue por llevar un chubasquero amarillo que destaca de los anoraks oscuros de sus compañeros y denota la su condición más humilde. Tras una digresión acerca del desarrollo económico y tecnológico de la década, el recuerdo del autor enseguida enlaza con la rememoración del padre:

Me miro en el espejo de los lavabos de las cafeterías de la estación de esquí de Cerler, a mil ochocientos metros de altitud, y veo a mi padre. «Hola, papá, sigo esquiando, como cuando era un niño». [...] Subíamos a esquiarse con tu Seat 1430. [...] Luego las cosas te fueron mal y ya no subimos más a esquiarse a Cerler. Cojo la nieve en mi mano, y cojo tus cenizas. Y así habrá de ser siempre, hasta que todo se disipe y las montañas languidezcan. Seguí subiendo a esquiarse, pero ya no era como en la infancia. (Vilas, 2018: 119)

La foto no interesa por lo que muestra, sino por la asociación que permite establecer con la figura del padre, con quien años más tarde el narrador escenifica una conversación imaginaria delante del espejo.¹³⁷ Sus restos mortales en forma de cenizas se asimilan a la consistencia de la nieve entre las manos, metaforizando con lirismo el miedo a la disolución del recuerdo en el fin de los tiempos.

La siguiente imagen es una de las más conmovedoras e impactantes [Imagen 21]. El escritor es un niño sonriente, captado de cerca. Camina alegre con un polo de rayas, del que dice recordar que le gustaba mucho, y la boca abierta en una amplia sonrisa. Va de la mano de su padre, quien, sin embargo, aparece en la foto solo de cintura para abajo. La atención del narrador se fija en lo que con dificultad se intuye que es un llavero colgando del cinturón, y en los zapatos, de los que solo se entrevé uno. Es una foto sencilla, que, no obstante, profetiza un destino ineluctable: «se estaba marchando ya cuando alguien hizo esa extraña y a la vez alegre foto. Y alegorizó esa marcha con la supresión visual de medio cuerpo. [...] Las nubes enmudecen a tu paso hacia el olvido absoluto» (Vilas, 2019: 229).

¹³⁷ También lo hace en el poema «1980» (Vilas, 2018: 376-378) —originalmente publicado en *El hundimiento* (2015)—, donde, al afeitarse, reconoce en su reflejo la imagen del padre con su misma edad años antes.



Imagen 21. Vilas (2018: 228)

El *spectrum* desde la foto ya está encaminado hacia la muerte, esta vez de manera literal, puesto que el padre está dando un paso hacia delante como si pretendiera salirse de la foto y de la vida, habiendo desaparecido ya la otra mitad de su cuerpo. Es una interpretación *a posteriori* de lo que la imagen le sugiere al sujeto dolido. La foto cobra importancia paradójicamente por lo que no se ve, por lo que sobresale los límites del encuadre.

Por último, el autor incluye un retrato de sí mismo a la antigua usanza (Vilas, 2018: 348). En la foto, de la que la madre no se deshizo, un niño de dos años posa delante del cine de Barbastro sujetando una palma en Domingo de Ramos. Su datación es posible gracias al cartel de la película, *Los palomos* (1964). Pese a esta información, el autor era claramente demasiado pequeño como para acordarse de ello, hecho que queda reflejado en un total desconocimiento de sí mismo, que adquiere matices siniestros e inquietantes. No hay identificación en ningún momento: lo demuestra el uso de la tercera persona —la «no-persona» (Benveniste, 1997: 176)—. Se refiere a sí mismo como «ese niño» e incluso llega a calificarse despectivamente de «diabólico» (Vilas, 2018: 348), tal le parece la expresión hueca y la rigidez que aparenta en la imagen. Pero lo más interesante es lo que se comenta a continuación. De forma proustiana, comiendo una galleta mientras mira la foto, el escritor empieza a especular acerca de viejas historias referidas sobre su patológica falta de apetito:

Mi madre decía que de pequeño era una tortura darme de comer. Mi tía María Callas también lo decía. Me negaba a comer. Tenían que luchar para que comiera. Estuve a punto de morir de

inanición. Ojalá hubiera persistido en esa vocación de desnutrición, ahora no estaría cosechando muertos, escuchando la música de los muertos. Era consciente de lo que hacía, no quería que entrara en mi cuerpo, que nada exterior irrumpiera en mis adentros, no quería que se contaminasen mis órganos, mi sangre, mi carne sin mancha. No quería que el estómago, el hígado, los riñones, fueran tocados por la vida. Quería regresar a donde estuve, quería regresar a mi madre. (Vilas, 2018: 349)

Tal actitud, antinatural por ser contraria al instinto de supervivencia, representa la voluntad de volver al vientre materno, resguardado del porvenir. La reinterpretación de esta actitud infantil le lleva a su vez, por diferencia, a ironizar sobre un presente en el que la ansiedad produce el efecto contrario: la ingesta excesiva de comida. Al final, la contemplación de la foto aleja al narrador de su contenido y acaba haciendo hincapié en el detalle aparentemente menos significativo: la relación entre la madre y la hermana de esta. De nuevo, la fotografía irradia una serie inagotable de posibilidades.

4.2. Evocación de la infancia

4.2.1. Una vocación temprana: *Como un libro cerrado* de Paloma Díaz-Mas

4.2.1.1. Escritora en potencia

Publicado en 2005, *Como un libro cerrado* es, junto a *Una ciudad llamada Eugenio* (1992),¹³⁸ la cumbre de la narrativa más genuina y declaradamente autobiográfica de Paloma Díaz-Mas. Si en aquella obra de finales del siglo XX, la escritora y académica madrileña cuenta de primera mano la experiencia de su estancia estadounidense en Eugene,¹³⁹ una década más tarde relata la exploración de otro territorio: el de la infancia. De nuevo, un viaje es el móvil de la escritura, pero se trata esta vez de un desplazamiento que se configura a la vez como físico, temporal e introspectivo:

Cuando volvemos, siempre recordamos. Es el poder de evocación que tienen los lugares, Y aquí estoy yo, doblemente de vuelta: regresada a la ciudad en la que nací y en la que viví mis primeros años; también la ciudad en la que empecé a escribir. Y, de paso, he vuelto también a la memoria, he recuperado recuerdos que había perdido con la larga ausencia, con la distancia de años y kilómetros. (Díaz-Mas, 2005: 7)

El regreso al cabo de los años a aquel entorno que hizo de escenario a su infancia y juventud, así como a la casa donde se crio, despierta la memoria dormida de la autora. Así se disipa la nebulosa que flota

¹³⁸ Con respecto a *Una ciudad llamada Eugenio*, Díaz-Mas afirma «[se trata de] un libro de viajes que recoge mis experiencias de dos estancias en el Oeste de Estados Unidos. En el prólogo se plantea la necesidad de escribir como forma de guardar memoria de lo vivido, como una manera de historiar la propia experiencia» (1997: 96). El propósito es análogo al que subyace en *Como un libro cerrado*, con la diferencia de que en este caso la memoria vuelve al cabo de muchos años.

¹³⁹ En esta obra, según Hertrampf, «se encuentran unidas técnicas del reportaje y de la autobiografía de manera que se ensamblan armónicamente la novela, las memorias y el relato de viaje» (2014: 262).

alrededor de una serie de recuerdos que cree ya total o parcialmente desdibujados, los cuales —en cambio— van aflorando a lo largo de las páginas del libro sin trabazón argumental, pero siguiendo un hilo conductor y cierta progresión.¹⁴⁰ Concretamente, anticipando la temática central de la obra y revelando la metáfora del título, acto seguido Díaz-Más se refiere a la niñez en estos términos:

los días que corrieron bajo los auspicios del genio que nos protege en la infancia, los días de los juegos que son también un aprendizaje. Los días en los que un escritor aún no escribe, o escribe como parte de sus juegos de niño. Los días que somos como un libro cerrado, todavía no hojeado por nadie, ni siquiera por nosotros mismos; pero el texto está ahí, esperando que lo descubramos al pasar las hojas. (2005: 7-8)

El símil libresco tiene aquí una doble vertiente: por un lado, alude al posterior oficio de la autora, cuya trayectoria tanto profesional como artística girará en torno a la palabra escrita,¹⁴¹ y, por el otro, remite al potencial inherente a todo ser humano al principio de su vida. De tal manera que, según arguye Fernández Romero, «se trata de un proceso doble, [...] la memoria del encuentro de la literatura y la literaturización (re-creación o ficcionalización, si se quiere) de la memoria» (2017: 82). Al fusionarse estos ingredientes, el relato rescata una serie de episodios aparentemente anodinos que —mirados a

¹⁴⁰ A este respecto, en *Como un libro cerrado*, «no se da un desarrollo cronológico ni coherente de la biografía íntima del yo de la autora que permita trazar una evolución coherente de su persona. Así, en lugar de ofrecer en un discurso aglutinante y fluido una confesión íntima sobre sí misma, la rememoración de la formación literaria y de su propia trayectoria narrativa se sucede en brevísimos capítulos —a modo de instantáneas— que forman un tejido de fragmentos narrativos» (Hertrampf, 2014: 269).

¹⁴¹ Tras estudiar Filología Románica y Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid y doctorarse en la misma universidad, Paloma Díaz-Mas (Madrid, 1954) ha sido catedrática de Literatura Española en la Universidad del País Vasco y profesora investigadora en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Desde 2022 es miembro de la Real Academia Española, donde ocupa la silla «i». Además, es escritora de creación y cuenta con cuatro novelas de corte histórico, dos libros de cuentos, dos obras autobiográficas, así como otras publicaciones de narrativa de no ficción y un romancero infantil.

posteriori— revelan su influencia en la vocación de la autora, adquiriendo el carácter de una autobiografía literaria.¹⁴² Temporalmente, dichos episodios abarcan desde la niñez de Díaz-Mas hasta sus primeros años en la universidad, pero se centran en aquella época fundacional con el objetivo de averiguar cómo empezó a hacerse escritora:

He intentado poner aquí algunas de esas *verdades* que, por vergüenza, nunca decimos. Tan triviales e insignificantes como nuestros primeros años, como nuestra propia vida. Recién recuperadas en una vuelta a los lugares de la memoria. *Son recuerdos de infancia, pero recuerdos literarios: cómo uno se empieza a hacer escritor incluso desde antes de aprender las primeras letras, qué momentos inadvertidos y qué pequeños detalles pueden marcar para siempre la trayectoria de alguien que escribe o, mejor dicho, de alguien que escribirá algún día.* (2005: 9. Cursiva añadida)

En este sentido, además del autobiografismo que se desprende de «esas verdades» contadas en primera persona coherentemente con la vida de Díaz-Mas, la obra presenta algunos rasgos de la novela de formación, puesto que «la historia de formación del protagonista no solo es tema, sino también principio poético de la obra» (Salmerón, 2002: 59). En efecto, su desarrollo vital e intelectual como escritora es la razón de ser de la narración, por lo que la formación debe entenderse como crecimiento personal enfocado sobre todo a un aprendizaje de tipo cognitivo y escritural. De ahí que a lo largo del libro se haga hincapié con especial ahínco en el impacto que determinadas

¹⁴² En un breve texto ensayístico publicado en un volumen colectivo, Díaz-Mas pasa revista tanto a su formación como a su posterior actividad académica y narrativa, y concluye el recorrido con las siguientes palabras: «los escritores somos lo que escribimos; pero también somos producto de las condiciones socioeconómicas en que nacimos y crecimos; y somos además lo que hemos leído. Buena parte de las lecturas de un escritor están determinadas por sus circunstancias y por la formación que ha recibido desde su infancia. Lo que he querido señalar en este artículo es, precisamente, cómo la formación recibida ha determinado mi propia construcción como escritora» (2003: 34). No resulta descabellado pensar que en este artículo se encuentra el germen de lo que será, de forma literaturizada, *Como un libro cerrado*.

lecturas provocaron en ella, así como en los intentos por su parte de redactar textos propios y en su postrera labor como narradora. Por esta razón, *Como un libro cerrado* tiene un carácter no solo fuertemente intertextual, sino también intratextual y metaliterario.

Los primeros acercamientos a ambas actividades —lectura y escritura— se realizan a muy temprana edad, por lo general con carácter lúdico y de manera inconsciente o quizá con ánimo de imitar a los mayores. Tanto es así que uno de los recuerdos fundacionales de Díaz-Mas es la confección con apenas tres o cuatro años de un pequeño periódico fabricado a partir de un papel doblado donde había dibujado «largos renglones de líneas onduladas, interrumpidos de vez en cuando por un cuadradito que contenía un dibujo esquemático» para que su madre leyera en voz alta aquella «primitiva escritura inventada y sin reglas» (Díaz-Mas, 2005: 11-12). Por otra parte, el periodismo parece ser para la autora una afición recurrente que vuelve primero a sus doce o trece años cuando crea una revista autoproducida y enteramente manuscrita titulada *La Bola madrileña*, donde da rienda suelta a una imaginación férvida y divertida, y después, en su último curso de bachillerato al participar en la redacción del periódico estudiantil *De vez en cuando*. De ambos intentos de adentrarse en el género periodístico se incluye la transcripción de ejemplos auténticos (Díaz-Más, 2005: 212-124 y 169-177), así como la de las cartas repletas de faltas de ortografía que —de los ocho a los diez años— les enviaba a sus padres (Díaz-Mas, 2005: 110-113). Es como si la autora quisiera llevar de la mano al lector desde sus primeras incursiones en un mundo idealizado de la escritura hasta la publicación real de su primer libro de relatos en Editora Nacional: *Biografías de genios, traidores, sabios y suicidas* (1973).¹⁴³

¹⁴³ El libro consiste en una serie de «biografías apócrifas de personajes de distintas épocas y lugares, que tenían sin embargo algo en común: habían dedicado su vida a una sola actividad» (Díaz-Mas, 2005: 201). A modo de curiosidad, la autora cuenta después un malentendido que tiene lugar durante una entrevista radiofónica: «[el periodista] había tomado mi colección de cuentos por un ensayo académico, y las biografías de personajes apócrifos que yo había escrito él las creía producto de rigurosas investigaciones», de tal manera que «entre él y yo escribimos el mejor cuento del libro, un cuento extracanónico pero el más apócrifo de todos» (2005: 209). Este texto se reeditará como *Ilustres desconocidos* (Agilice Digital, 2014).

El otro pilar sobre el que se sustenta la formación de Díaz-Mas como escritora no puede ser sino el bagaje de lecturas que acumula e interioriza durante aquellos años de formación. Estas empiezan, incluso antes de que sepa leer, con «el festín literario de esa prensa infantil barata y continuamente renovada que llamábamos tebeos» (2005: 28) y la posterior afición por las aventuras del Capitán Trueno, que determina su pasión por la Edad Media e incluso protagonizaría un capítulo de *El sueño de Venecia* (1992).¹⁴⁴ Se trata de publicaciones con un fuerte componente visual, así como lo serían los libros de la colección de volúmenes ilustrados «Historias» de la editorial Bruzguera, cuyo mérito consiste en haber instaurado en la autora «un curioso hábito lector» (2005: 126), o *Rastro de Dios* de Montserrat del Amo, su «primer libro de verdad» (2005: 77), regalo de primera comunión que la autora aún conserva.¹⁴⁵ Junto a estas lecturas libremente escogidas, no puede obviarse la de otras muchas impuestas por el sistema escolar, no por ello menos determinantes, como las adaptadas y recogidas en *Selecciones literarias* (Hijos de Santiago Rodríguez), la edición escolar del *Quijote* (Edelvives) con grabados de Gustavo Doré, los textos del «Correa-Lázaro» (Anaya), el *Cantar de mio Cid*, la *Iliada*, la *Odisea* y la *Eneida*, o de diccionarios como el *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias.

Por otra parte, habiéndose criado bajo las directrices educativas impuestas por el régimen, es inevitable que la ideología franquista influyera en el tipo de formación escolar y religiosa que la escritora

¹⁴⁴ Con respecto a la influencia de los tebeos en su literatura posterior, Díaz-Mas afirma: «quizás en aquellas lecturas de domingo nació mi amor por la Edad Media, porque el Capitán Trueno era un caballero vagamente medieval [...]. Probablemente ya entonces aprendí a usar el pasado histórico como metáfora del presente o de cualquier otro tiempo de vida humana, porque los sentimientos y las acciones —nobles o viles— de aquellos personajes medievales me resultaban a mí reconocibles, cercanos y propios. Así que quizás al Capitán Trueno se debe no solo lo más evidente (un capítulo protagonizado por él en mi novela *El sueño de Venecia*, reflejo infiel de mis fantasías infantiles), sino otras historias en las que he usado personajes medievales ficticios para contar cosas universales» (2005: 53-54).

¹⁴⁵ Precisamente en un álbum de comunión, destinado por la joven Paloma a contener sus escritos, Díaz-Mas encuentra el cuento —ilustrado por su hermana— «Cometa», claramente inspirado en *Rastro de Dios*, según lo que ella misma define «la temprana presencia de la intertextualidad» (2005: 118).

recibió. En este sentido, sorprende notar cómo, aunque Hertrampf sostenga que en *Como un libro cerrado* se entretejen «el testimonio autobiográfico y la crítica al franquismo» (2014: 262), no hay realmente juicio o condena más allá de cierta ironía hacia las contradicciones y arbitrariedades propias de aquella época.¹⁴⁶ Con toda probabilidad, al adoptar retrospectivamente el punto de vista de una niña, la autora se limita a señalar los aspectos de su educación que, aun rigiéndose en ideales nacionalcatólicos, de alguna manera supusieron una fuente de aprendizaje útil para su desarrollo como narradora. A este respecto, el papel de la religión le permite un acercamiento a la Biblia y a los Evangelios como fuente inagotable de narraciones,¹⁴⁷ la interiorización de recursos retóricos de tipo poético gracias al rosario¹⁴⁸ o una temprana comprensión de la muerte a través de los ejercicios espirituales.¹⁴⁹

Prueba de lo dicho anteriormente es que, a lo largo de la obra, Díaz-Mas alude a cómo las mismas experiencias infantiles o juveniles que está relatando la han inspirado después o incluso ayudado a solventar problemas surgidos durante la redacción de sus novelas. Así, por ejemplo, en *El sueño de Venecia* (1992), recrea el ambiente oscuro de la Parroquia de San Martín, a la que acudía para realizar los susodichos ejercicios espirituales: «no pude por menos que

¹⁴⁶ En el capítulo «Retórica y matemática», la autora relata que, durante una charla dentro del programa de Formación del Espíritu Nacional, al segundo grito de «¡España!» un grupo de niñas contestó «¡Dos!» en vez de «¡Grande!» (Díaz-Mas, 2005: 46-48). Este episodio denota la inocencia de la lógica infantil, subrayando la insensatez del adoctrinamiento de los niños más que una crítica al sistema en sí.

¹⁴⁷ Al relatar cómo para la enseñanza de la religión sus profesoras se valían de los discos de Historia Sagrada, Díaz-Mas concluye: «el poder de las palabras jactanciosas de Goliat y la mansa respuesta de David, el poder del sonido de la honda y el silbido de la piedra eran tales, que veíamos a David y a Goliat con los ojos de nuestra imaginación y así íbamos aprendiendo a escribir novelas» (2005: 65).

¹⁴⁸ Con respecto a las oraciones del rosario, la autora afirma: «naturalmente, carecíamos entonces de las palabras y los conceptos retóricos necesarios para explicar todo esto, pero recuerdo con claridad que yo —y como yo, supongo que la mayoría de mis compañeras— intuíamos esas relaciones, esas series y esos paralelismos, que nos iban calando dentro a fuerza de repetirlos» (Díaz-Mas, 2005: 57).

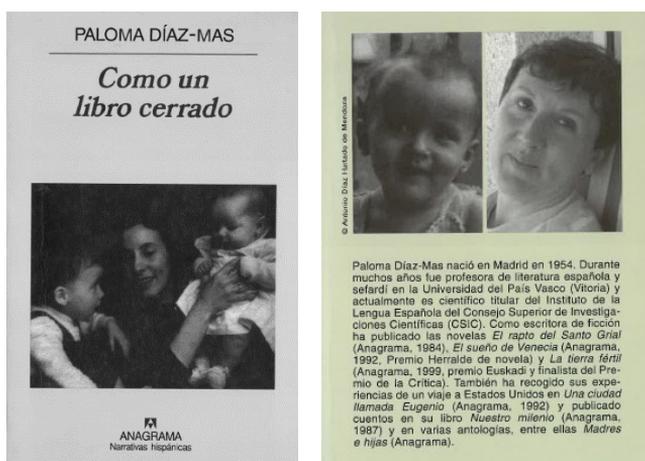
¹⁴⁹ Este aspecto afecta más a su labor docente, ya que, según explica: «[los estudiantes] no habían recibido [...] aquella educación religiosa contrarreformista que me unía con los escritores que vivieron a partir de la segunda mitad del siglo XVI en una hermandad espiritual hoy inalcanzable» (Díaz-Mas, 2005: 72).

recordar aquel ambiente querido en el capítulo más autobiográfico de la novela: aquella cámara de los horrores místicos —como allí la llamé— formaba parte de los recuerdos más entrañables de mi infancia» (2005: 73). Del mismo modo, en *La tierra fértil* (1999) para contar la violación sufrida por el protagonista, se le ocurre que este lo revele en confesión: «lo que quizá ningún lector imaginó era cuánto había de autobiográfico en aquella escena en la que Arnau se confiesa» (2005: 88). En esta misma línea, la escritora recuerda que su padre, durante una excursión a Ávila, la deja explorar la ciudad sola, convirtiéndola en la protagonista de una aventura en la que «estaba empezando a escribir ya, sin saberlo, novelas como *El rapto del Santo Grial* o *La tierra fértil*: unos libros que no existían ni siquiera en la imaginación de su autora; autora que, por otra parte, no existía tampoco: no era más que una niña» (Díaz-Mas, 2005: 105). Por último, en su primera novela, *Tras las huellas de Artorius* (1985), Díaz-Mas confiesa haber reflejado su experiencia como becaria en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas: «allí, en una clase con apenas ocho o diez alumnos [...] nació Artorius, hijo de las clases de literatura francesa medieval» (2005: 198). En *Como un libro cerrado*, autobiografismo, intertextualidad, metaliteratura e intratextualidad se mezclan en una obra de corte memorialístico nada convencional.

4.2.1.2. El álbum de la infancia

En *Como un libro cerrado*, adelantándose en esta práctica intermedial a escritores mucho más experimentales, Díaz-Mas inserta ocho fotografías —tres de las cuales en serie— extraídas del álbum familiar que la retratan sola o en compañía de sus padres. Todas ellas —según reza la página de créditos (2005: 6)— están realizadas por Antonio Díaz Hurtado de Mendoza, el padre de la escritora, incluida la que ilustra la cubierta del libro y muestra a una niña mirando hacia un bebé en brazos de su madre [Imagen 22]. He aquí otro ejemplo de paratexto fotoautobiográfico que, al presentar una imagen procedente del contexto familiar de la autora, deja intuir dos de los ejes fundamentales de la narración: el autobiografismo y la infancia. Esta

suposición previa queda definitivamente confirmada por la solapa del libro, donde la información biobibliográfica de Díaz-Mas está encabezada por dos primeros planos de ella misma de niña y adulta [Imagen 23].¹⁵⁰ Además de reafirmar la autorreferencialidad de la obra, la colocación de esta sencilla composición —que marca el antes y el después o el devenir de la autora—, al presidir los méritos de la escritora, entraña en sí misma su sentido último: el reconocimiento y la gratitud de la adulta hacia la niña que fue y en la que ya se gestaba la semilla de una vocación literaria.



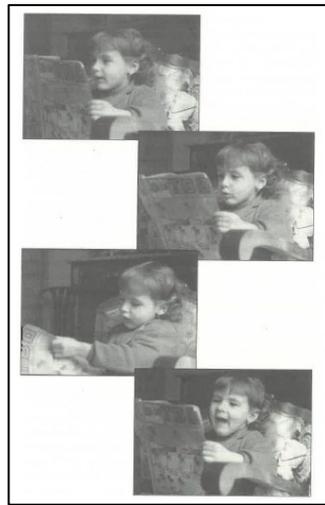
Imágenes 22 y 23. Díaz-Mas (2005)

Sin embargo, la imagen de la cubierta no resulta del todo clara con respecto a sus referentes ni representativa del contenido de la obra, la cual no profundiza tanto en las relaciones familiares, sino más bien en el recorrido de Díaz-Mas hacia su futura profesión. Ni siquiera *a posteriori* es posible interpretar con certeza la foto, porque, aun suponiendo que la niña de la izquierda es la propia autora mirando a uno de sus hermanos, estos apenas se mencionan a lo largo del libro y no se muestran,¹⁵¹ mientras que la madre reaparecerá en el interior en un par de ocasiones junto a su hija.

¹⁵⁰ Algo similar ocurre en *Bélgica* (2011) de Chantal Maillard, donde tanto en la cubierta como en la solapa aparecen dos fotografías de la autora de niña.

¹⁵¹ La autora habla sobre todo de una hermana menor, que nació cuando ella tenía siete años; por lo tanto, no puede ser el bebé de la foto. Seguramente sea otro de

Más acordes con su carácter de autobiografía literaria son algunas de las fotos que se reproducen a lo largo de la obra, seguramente encontradas por la autora en la antigua casa de sus padres. Así, junto con la vuelta física al espacio y el viaje simbólico en el tiempo, la materialidad de las fotos contribuye a estimular el trabajo de una memoria selectiva en su aleatoriedad, ya que los recuerdos están organizados en torno a un núcleo temático determinado. Con respecto al tema de la formación literaria primeriza, resulta especialmente emblemática la imagen de una niña leyendo un TBO: «es una de tantas fotos [...] del álbum de mi infancia. Me la hizo mi padre, como todas las demás» (Díaz-Mas, 2005: 15) [Imagen 24].



Imágenes 24 y 25. Díaz-Mas (2005: 15 y 17)

El capítulo en la que se inserta se titula «Primera lectura» y se desarrolla enteramente alrededor de esta imagen, que se despliega en la página siguiente en una cadena de tomas consecutivas [Imagen 25], según explica la propia Díaz-Mas realizando su écfrasis:¹⁵²

sus hermanos, aunque a partir de la información contenida en el libro es imposible averiguarlo, ya que no existen referencias a esa instantánea.

¹⁵² Díaz-Mas recurre a una écfrasis aún más detallada también para describir la foto familiar en la que aparece junto a sus padres ante un monumento del Parque del Oeste: «aunque la fotografía es en blanco y negro, casi puedo recordar los colores: mi padre lleva un traje azul, camisa blanca y una corbata bastante más oscura que el traje. Mi madre, en el centro, enamora al objetivo de la cámara; lleva una falta

En realidad, no es una fotografía solo, sino una serie en la que aparezco sucesivamente en distintas actitudes lectoras: en una, absorta y con el ceño un poco fruncido, como quien está haciendo un esfuerzo por entender un texto difícil; en otra, ensimismada y con la boquita de labios tiernos un poco entreabierta, sumergida en la historia; en la siguiente, pasando la página; y, todavía en otra, parece que leo algo en voz alta, como si se lo contase a la muñeca inexpresiva que me acompaña [...]. (2005: 16)

Pero las apariencias engañan, puesto que la interpretación cabal de la foto depende de un dato que tan solo la protagonista puede desvelar: «algo que el espectador que mira estas fotos no ve, un detalle que no puede saber cualquiera, pero yo sé: esta serie de fotos está tomada cuando yo tenía menos de tres años. Y, entonces, yo no sabía leer» (Díaz-Mas, 2003: 18). Al igual que para la fabricación del pequeño periódico, donde la autora simulaba la escritura, el acercamiento a la lectura se realiza a través de un fingimiento:

la aparente lectora no es tal: es una fabuladora que se narra a sí misma las historias que inventa, basándose en las viñetas que mira. Antes de poder leer, la niña imagina sus historias y se las cuenta a una muñeca inexpresiva; lo hace con tanta dedicación que ni siquiera se da cuenta de que el ojo de la cámara la mira y guarda memoria de aquel primer acto de creación. (Díaz-Mas, 2005: 18)

tableada, unos zapatos muy elegantes con medias finas y un conjunto de jersey y chaqueta de punto a juego [...] Yo también estoy aquí, junto a mi padre y mi madre, un poco inclinada sobre el hombro de ella; llevo un vestido de falda vaporosa y muy corta, como todas las niñas de entonces, y una chaquetita oscura, seguramente azul marino. Tendré cuatro o cinco años» (2005: 35). Esta imagen es un pretexto para denunciar cierta falta de conciencia con respecto a las víctimas de la guerra civil durante los años del franquismo: «lo que verdaderamente me impresiona hoy es el paisaje que escogimos para la foto familiar; en un parque inmenso fuimos a sentarnos sobre los restos de la catástrofe y destrucción; quisimos inmortalizar, precisamente allí, nuestras sonrisas felices [...] ¿Por qué precisamente aquí? Solo hay una explicación: porque no veíamos lo que mirábamos» (Díaz-Mas, 2005: 36).

Inconscientemente, la niña lleva a cabo una autofiguración actuando —sin serlo— primero como redactora y después como lectora atenta y experimentada,¹⁵³ al tiempo que ya da rienda suelta al proceso creador inventando a partir de los dibujos del TBO historias que le cuenta a la muñeca sentada a su lado. Además, las imágenes, «tomadas con apenas segundos de intervalo entre una y otra, como si fueran fotogramas de una película» (Fernández Romero, 2017: 82), le confieren a la escena un dinamismo que realza la credibilidad de la actuación y el ensimismamiento de la niña.

Es imprescindible volver a señalar la influencia tanto de la literatura como de la prensa infantil en el imaginario creativo de Díaz-Mas, hasta el punto de que precisamente gracias a los tebeos la autora se adentra en «un mundo en el que las ideas se representaban con imágenes, un mundo en el que las cosas no eran lo que eran, sino lo que representaban» (2005: 33). El acceso a la ficción, por lo tanto, se realiza —en su caso— a través de la iconografía antes que mediante la escritura. En este sentido, en el capítulo «Palabras e imágenes», donde habla de los clásicos juveniles editados por Bruguera en la colección «Historias», analiza su forma de proceder —ya convertida en un hábito— a la hora de enfrentarse a estas obras bimodales, que consiste en el cotejo minucioso de la ilustración con respecto al texto:

desde entonces me quedó la viciosa costumbre de que, cuando leo algo (libro, artículo, reportaje) que tiene texto e ilustraciones, me voy primero a las ilustraciones y a sus pies de foto y solo después me sumerjo en la lectura del texto; aunque a veces, hoy como entonces, vuelvo a repasar las ilustraciones y los textos que las acompañan, cuando ya lo he leído todo, para ver hasta qué punto la imagen es fiel o infiel a la palabra. (Díaz-Mas, 2005: 128)

La autora se refiere aquí, en términos de fidelidad y con una perspectiva que subordina claramente lo icónico a lo verbal, a un tipo de literatura donde la imagen ocupa un lugar secundario o accesorio. En

¹⁵³ En otra foto, la autora —con siete años y ya sabiendo leer— aparece sentada en un sillón con *Rastro de Dios* abierto entre las manos, regalo de primera comunión y su primer libro, y la mirada absorta en una página (Díaz-Mas, 2005: 78).

efecto, aunque —según Díaz-Mas (2005: 127)— la imagen acaba prevaleciendo sobre el texto al imponer una representación que coarta la imaginación, lo verbal no deja de ser el elemento en última instancia que sanciona el acierto de lo icónico. A este respecto, Hertrampf arguye lo siguiente:

Esta reflexión sobre la relación imagen-texto puede leerse como (auto)referencia implícita a la construcción bimediativa de su mismo relato autobiográfico en cuanto que las fotografías incluidas crean una dinámica de lectura necesariamente discontinua y fuerzan un tipo distinto de discontinuidad porque el lector bascula entre el texto y la imagen en un juego constante de comprobación y comparación. (2014: 267)

Sin embargo, aun siendo ciertamente deudora de esta influencia visual,¹⁵⁴ la presencia de imágenes en *Como un libro cerrado* se sitúa dentro del marco de la fototextualidad autobiográfica,¹⁵⁵ de tal manera que, a diferencia de los libros ilustrados, su vínculo con el texto no es de subordinación, sino que oscila más bien entre la autonomía y la cooperación; es decir, que no siempre es posible llevar a cabo el juego de «comprobación y comparación» del que habla Hertrampf, más propio de la ilustración que del fototexto.

Más allá de las fotos en las que la vocación de la autora se explicita claramente a través de actividades relacionadas con la lectura o la escritura, en el libro aparecen asimismo otras imágenes ligadas al contexto familiar. De hecho, tal y como se ha anticipado, el padre de Díaz-Mas era fotógrafo aficionado y —en un cuarto que llamaba «Taller»— revelaba sus propias fotografías, muchas veces en

¹⁵⁴ Con respecto a lo icónico como motivo de inspiración en la configuración de sus novelas, recordando el álbum de historia de arte de sexto curso de bachillerato, Díaz-Mas afirma: «varios cuentos míos y una novela (*El sueño de Venecia*) tienen como motivo principal una obra de arte» (2005: 162).

¹⁵⁵ De cara a la configuración de la obra, parece más significativa la referencia intertextual a *Habla, memoria* (1966) de Vladimir Nabokov (Díaz-Mas, 2005: 89), donde se incluyen en un anexo central varias fotografías familiares.

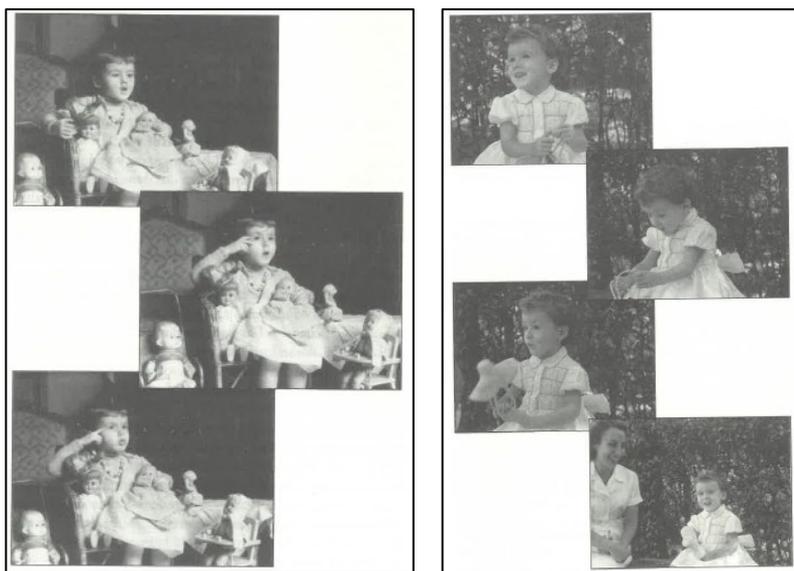
compañía y con la ayuda de la hija, quien, muchos años después asimilaría aquel proceso con el proceso escritural:

Aquellas imágenes surgidas de mis manos, bajo la luz roja del Taller de los ocios de mi padre, valían en nuestra relación más que todas las palabras del mundo. Cada imagen era una historia que mi padre me contaba sin palabras, como quien cuenta un cuento; pero el cuento más hermoso era, precisamente, ver cómo la historia iba surgiendo sobre el papel: exactamente igual que cuando escribimos. (2005: 84)

Al margen del símil entre el revelado y la escritura, en este párrafo es posible detectar ulteriores indicios sobre la concepción que la autora tiene de la imagen fotográfica, útiles a la hora de interpretar las que introduce en el libro. Sobre todo, se hace hincapié aquí en la narratividad muda de la fotografía, en un potencial comunicativo que puede prescindir de palabras. Tanto es así que más adelante, al hablar de su propia experiencia con la cámara, sostendrá que «la posición, el detalle o la composición en que las cosas se revelan no como meros objetos, sino como sujetos que tienen muchas cosas que contarnos» (Díaz-Mas, 2005: 109), proporcionando indirectamente una sugerencia de cara a la lectura de las imágenes que no tienen una correspondencia directa con lo que el texto relata.

Con respecto a esta última tipología, cabe aclarar que no se trata —como afirma apresuradamente Hertrampf— de meros «documentos ilustrativos» (2014: 270), pues no existe en el texto alusión alguna a dichas imágenes y, por lo tanto, ningún contenido que ilustrar. Más bien, de acuerdo con Fernández Romero, «estas fotografías se convierten en archivo y actualización» (2017: 83), es decir, que almacenan y vuelven a escenificar mediante su reproducción momentos de la infancia de la autora que, contextualizados en una narrativa autobiográfica enfocada en la niñez y el potencial creativo que esta entraña, trasladan al lector a una dimensión visual. Exceptuando la lectura del TBO, las otras dos imágenes secuenciadas que enmarcan la narración mostrando a Díaz-Mas sentada entre muñecas [Imagen 26]

y a la misma niña en un parque [Imagen 27], no tienen anclajes textuales que remitan a aquellas situaciones específicas.¹⁵⁶



Imágenes 26 y 27. Díaz-Mas (2005: 12 y 215)

Su presencia, además de conferirle al libro cierta circularidad, recrea a través de la expresividad de la niña aquella atmósfera infantil que la escritura difícilmente podría recuperar y que, en estos casos, seguramente sea antecedente a la memoria de la propia narradora. Pero si en las primeras dos secuencias —la de las muñecas y la del TBO— se asiste en su inocente gestualidad a «la metáfora del proceso creador» y a «un acto de creación anterior a la palabra» respectivamente (Fernández Romero, 2017: 83), en la última serie, se convoca —a raíz del relato de la muerte del progenitor— «la mirada creadora de su padre (que va a morir) y su propio acto de auto-creación en este presente donde la mirada de la niña del pasado nos interpela desde la página donde la ha colocado la escritora adulta» (Fernández Romero,

¹⁵⁶ Tampoco lo hace la fotografía donde la autora aparece junto a una tarta de cumpleaños con cinco velas (Díaz-Mas, 2005: 45), aunque en este caso puede que la intención sea quedar retratada en la edad aproximada con la que protagoniza lo relatado en el capítulo correspondiente: «teníamos entre cinco y siete años y, por tanto, estábamos en la clase llamada *de pequeñas*» (2005: 42). No se encuentra, sin embargo, ninguna referencia a la celebración del quinto cumpleaños de la niña.

2017: 85). No debe olvidarse que en la actitud lúdica que subyace en todas y cada una de las fotografías que aparecen a lo largo del libro radica el funcionamiento del proceso creador. Ya lo había observado Carmen Martín Gaité en *El cuento de nunca acabar*:

los juegos, como las narraciones y como el amor, brindan la posibilidad de transformación, permiten el acceso a un plano donde el tiempo se desplaza, donde cabe volverse diferente y díscolo a esa imagen estática que los condicionamientos sociales nos exigen componer con uniforme monotonía y que los demás nos adjudican y devuelven a diario. En esto consiste el gozo recóndito de la ficción. (1997: 96)

Adoptando la *forma mentis* de una narradora, sin saber leer ni escribir, la creatividad de Díaz-Mas se manifiesta a través del juego como ficción, pero no solo simulando la realización de actividades estrictamente ligadas a la literatura, sino también mediante el recurso al disfraz. Prueba de ello es una fotografía que la retrata vestida como una especie de manola, con mantilla y peineta [Imagen 28].



Imagen 28. Díaz-Mas (2005: 23)

Se trata de una de las opciones que las prendas y los accesorios guardados en el viejo armario de la «Habitación Grande»¹⁵⁷ le ofrecían a la niña a la hora de imaginarse variantes adornadas de su propio yo:

Con todo eso solía disfrazarme yo, convirtiéndome en personaje de mí misma; a veces mi madre me vestía de dama antigua y me maquillaba un poquito las mejillas y me pintaba los labios para que mi padre me hiciese una fotografía. Hay varias fotos de ese tipo en mi álbum familiar: imágenes de una niña que, con la complicidad de unos padres jóvenes, juega a inventar una historia todavía sin texto, una historia que no consiste más que en un personaje mudo. (2005: 23-24)

La conservación de dichas historias basadas en transformaciones pasajeras que le permiten saborear el placer primigenio de la ficcionalización de uno mismo, así como su rescate al cabo del tiempo, es posible únicamente gracias a haber sido inmortalizadas mediante la fotografía y almacenadas en el álbum familiar, y permiten desde el presente de una escritura autobiográfica a la vez que metaliteraria la toma de conciencia de su papel fundacional en el desarrollo de aquella narradora en ciernes.

¹⁵⁷ Se trata de la habitación más grande de la casa, que la autora recuerda así desde el presente: «esta habitación desolada fue un día nada menos que la Habitación Grande, el refugio de las fantasías de mi infancia, donde habitaron mis primeros personajes de ficción» (Díaz-Mas, 2005: 20).

4.2.2. Murmullos de figuras: *As voces baixas* / *Las voces bajas*¹⁵⁸ de Manuel Rivas

4.2.2.1. El vagabundeo de la memoria

En 2012, Manuel Rivas, considerado «Galicia's highest-profile contemporary writer» (Hooper, 2011: 96),¹⁵⁹ publica en Xerais *As voces baixas* —autotraducido al español el mismo año para Alfaguara como *Las voces bajas*—,¹⁶⁰ que pertenece a aquella categoría de obras inclasificables las cuales desafían abiertamente el concepto de novela, a la vez que aprovechan la extrema permeabilidad de este género. El libro, definido en la contracubierta como «novela da vida», le proporciona al autor una cómoda frontera de indeterminación donde la realidad del pasado y la ficción acaban complementándose. Tal y como afirma Rivas en una entrevista:

Lo que haya de ficción [en *As voces baixas*] forma parte de la propia realidad, es como la imagen de unos círculos concéntricos. A veces hay una idea limitada de lo que es la realidad, una concepción un poco estrecha de lo que es el realismo, como un equivalente de una reproducción o una fotocopia [...]. Con la imaginación podemos acabar formando una imagen que puede distar del pasado, pero que tiene más vida. (en Garrido, 2012)

¹⁵⁸ Al existir diferencias sustanciales entre la edición gallega y la española, se ha decidido abordar primero el original gallego para una mejor contextualización y comprensión de la obra, para cotejarla posteriormente desde el punto de vista fototextual con la versión autotraducida al español por el autor.

¹⁵⁹ La trayectoria del escritor y periodista gallego Manuel Rivas abarca una extensa producción poética, narrativa y ensayística, por la que ha recibido numerosos galardones, entre los cuales destacan el Premio de la Crítica de Narrativa Gallega, el Premio Nacional de Narrativa y el Premio Torrente Ballester.

¹⁶⁰ Respecto de la autotraducción en Galicia, Rodríguez Vega, al hablar de Suso de Toro y Manuel Rivas, sostiene que «ambos escritores ejercen de manera puntual la autotraducción, una práctica que, junto con la presencia habitual como articulistas en la prensa española, les lleva a una continua reflexión sobre su vivencia bilingüe» (2016: 335). En el caso concreto de Rivas, observa que «el título original y el responsable del trasvase, así como una contextualización del autor como perteneciente a la literatura gallega aparecen de modo claro en los peritextos» (2016: 337).

Esta zona gris le resulta muy propicia para rescatar los «murmurios» o murmullos a los que alude el título,¹⁶¹ que prelude metafóricamente cierto predominio de la oralidad —a nivel tanto temático como estilístico— en su escritura, donde la tradición se perpetúa y enaltece dándoles voz a los más humildes: «las voces de los niños, las mujeres que hablan solas, los emigrantes, los muertos, los animales... Las voces de los que no quieren dominar y se alimentan de palabras y cuentos», reza de nuevo la contracubierta retomando las palabras de Rivas. Para ello, el autor se sirve como hilo conductor de su propia vida, algunos de cuyos hitos de carácter iniciático —evocados sin orden ni concierto— se mezclan sin solución de continuidad con aquellos relatos —algunos vividos, otros conocidos de oídas— relativos no solo al acervo familiar, sino también al de la comunidad donde la familia se desenvuelve. En efecto, de acuerdo con Sánchez:

el punto de partida y el de llegada están enraizados en la memoria familiar —en términos literales, pero también en lo que respecta a la evocación de ámbitos que resultaron familiares en cuanto a que se constituyeron en espacios de pertenencia— como un marco para la elaboración de la memoria individual. (2015)

Por mucho que el relato se ramifique alejándose de la experiencia directa del autor, el núcleo de la narración sigue conectado con su deseo íntimo de redescubrir unas raíces que se aferran al territorio de la infancia. Gracias a la literatura y mediante una memoria auditiva y visual —«primeiro son as voces, logo a presenza de imaxes cristalizadas» (Patiño, 2012: 103)—, se reaviva así el recuerdo de un tiempo que sigue palpitando.

Con respecto a la gestación del libro, y retomando su difusa conexión con lo real, debe considerarse la procedencia originalmente periodística¹⁶² de algunos de los textos que conforman la novela y,

¹⁶¹ A ello contribuye el hecho de que «la oralidad se presenta con la impronta de la volatilidad, de falta de confirmación que suele rodearla especialmente cuando las fuentes son múltiples y no del todo identificables» (Sánchez, 2015).

¹⁶² Con respecto a la labor en la prensa de Rivas, Vilavedra observa cómo «en su producción periodística se aprecian ya algunos rasgos que con el tiempo se

por lo tanto, su carácter supuestamente verídico e informativo.¹⁶³ Tal y como indica el propio escritor en los «Agradecimientos» de *As voces baixas*, «este libro tivo o seu xermolo nunha serie que co título *Storyboard*¹⁶⁴ se publicou no suplemento cultural *Luces de Galicia* da edición galaica do xornal *El País*»,¹⁶⁵ pero «a obra quixo levedar despois daquel comezo» (Rivas, 2012a: 7). De este modo, «la sustancia del discurso periodístico autobiográfico se ofrece a una “novelización”» (Polizzi, 2013: 121), dando prueba de la extrema porosidad de la escritura de Rivas. Con todo, la aparición primigenia en este tipo de soporte de algunas de las secuencias retomadas y ensanchadas después,¹⁶⁶ no solo explica el posterior carácter episódico y sin trabazón aparente de la obra en su formato último, sino que refuerza el vínculo con el testimonialismo propios del reportaje, también gracias a la combinación de palabra e imagen.¹⁶⁷ El resultado es una novela híbrida desde el punto de vista genérico, fragmentaria en su estructura

revelarán como característicos de su prosa de ficción» y acaba arguyendo que «todo esto articula una singular visión del mundo que impregna cada una de sus obras, sin distinción de géneros» (2011: 87).

¹⁶³ En principio, se trata de una serie de columnas que a partir de la cuarta entrega ya comienzan a numerarse bajo el rótulo de capítulos. De todas las maneras, «el arranque connatural de la tipología textual del discurso periodístico coincide precisamente con la transposición informativa de la realidad, sea bajo la urgencia de la crónica, sea bajo la autoridad de la firma que se autoalimenta de la serialidad del proceso de publicación y que el lector no cuestiona *a priori*, según una vinculación que no necesita ningún proceso de ratificación contractual en cada acto de lectura, según, en cambio, se produce en la novela» (Polizzi, 2013: 120).

¹⁶⁴ Véase <https://elpais.com/autor/manuel-rivas/20/>.

¹⁶⁵ Con acierto, Polizzi observa que «la elección del título de la serie, *Storyboard*, con su referencia al género que relata a través de ilustraciones en secuencia para soportar visualmente una historia o como primer estadio de un proceso fílmico, pone de relieve los dos componentes que guiarán las entregas seriales: la palabra y la visión» (2013: 120). Por su parte, Dasilva sostiene que «con el rótulo periodístico *Storyboard*, Manuel Rivas habría querido probablemente remitirse a la obra ulterior como un proyecto todavía en construcción, igual que una cadena de imágenes que sirven de orientación en el argumento de una historia con la finalidad de divisar su desenlace» (2019: 72-73).

¹⁶⁶ Para un cotejo exhaustivo de la versión periodística de los textos de *Storyboard* y su posterior publicación conjunta como novela en *As voces baixas*, véase Polizzi (2013) y Dasilva (2019).

¹⁶⁷ Las imágenes integradas dentro de *As voces baixas* no aparecen en cambio en el periódico, el medio que tradicionalmente les sería más propio.

e intermedial por la inclusión de fotos, que conjuga hábilmente elementos propios de modalidades discursivas diversas.

Al margen de su compleja adscripción genérica, debido tanto a la transmutación del discurso periodístico al género narrativo como al carácter autorreferencial de la narración, *As voces baixas* surge espontáneamente de la biografía del autor, quien habla en primera persona modulando los vaivenes de una *mémoire involontaire* proustiana que a su vez se nutre de imágenes dialécticas (Benjamin, 2008: 210-213; 2009: 464) y cuyos estímulos inconfesados tal vez puedan hallarse en las fotografías que se muestran. Por lo tanto, esta ha de entenderse no tanto como un lugar estático de almacenaje, sino como una especie de ente cambiante que —aun anclándose en lo factual— precisa de acicates externos y de cierta dosis de imaginación para activarse. Así la concibe el propio Rivas:

la memoria [es] como un sentido interior del que parece no somos conscientes, y en el que las cosas transcurren de otra manera; digamos que es una memoria con imaginación [...] necesita un fermento, y siempre es una planta nueva pues tiene sus raíces en el principio de realidad. (en Garrido, 2012)

Esta entrega al oleaje rememorativo se traduce a nivel textual en una discontinuidad caracterizada por la elipsis, el carácter episódico de la narración y la ausencia de trama. En el relato de Rivas no existe ninguna intención cronística ni pretensión de exhaustividad o finitud a la hora de evocar el pasado. Sin planificación previa, el narrador vagabundea de forma digresiva desde un episodio fundacional de la infancia, pasando por los años del instituto, hasta sus buceos iniciales en el mundo del periodismo, los estudios universitarios y la militancia política, siempre de la mano de su hermana María, quien le acompaña a lo largo del camino. Sin embargo, cabe destacar que el grueso de la obra se centra en la niñez del escritor, así como en todo lo que durante aquella época se asentó en los recovecos de su memoria actual, pues «as voces baixas xorden dende o interior, están ben

sedimentadas» (Patiño, 2012: 104).¹⁶⁸ En este sentido, el autor es consciente de que «el libro tiene una estructura que se parece mucho al andar, con sus meandros, cuestas y cascadas, que se va adaptando» (Rivas en Garrido, 2012), porque «a memoria anda ao seu xeito vadio, vai a valmontes» (Rivas, 2012a: 21), dando lugar a una escritura libérrima que se configura como ejercicio de introspección e incluso como una catarsis.¹⁶⁹

4.2.2.2. Imágenes que cuentan

Al hilo de esta progresiva concatenación de recuerdos y evocaciones, el autor incorpora parte de su álbum familiar, así como otras fotografías ambientadas en el mismo entorno en que se crio, coherentemente con una metáfora óptica de la memoria: «llevaba tiempo merodeando por la zona secreta, creía que debería echar una ojeada en esa zona que se parece a una cámara oscura, estenopeica. [...] En lugar de mirar por el orificio de la cámara, decidí meterme dentro» (Rivas en Constenla, 2012).¹⁷⁰ La dinámica visual de la rememoración empieza por la cubierta del libro, donde sobre un fondo azul destaca una antigua foto en blanco y negro, arrugada a la mitad, del escritor de niño junto a su hermana María en un jardín, preanunciando el contenido autobiográfico del libro, así como su vinculación con la fotografía [Imagen 29]. La elección es elocuente y le permite al lector conectar

¹⁶⁸ Tan solo a partir del capítulo diecinueve —es decir, ya superados los dos tercios del libro—, Rivas empieza a hablar del tránsito a la adolescencia y a la edad adulta.

¹⁶⁹ A este respecto, Patiño sostiene que *As voces baixas* es «un libro importante na traxectoria de Rivas. Unha entrega singular que marca un referente. Facemos compañía ao escritor nun seu decisivo rito de paso. Trátase dun libro especial que sinala a ubicación precisa na primeira liña fronte á vida-morte. Prescindimos xa do escudo protector dos antergos: asoma a intemperie da noite máis pecha. Un libro necesario para o autor como unha catarse» (2012: 104). En efecto, además del carácter iniciático de las experiencias relatadas en el libro, al final de la obra se aborda asimismo el trauma por la muerte de la hermana María.

¹⁷⁰ A este respecto, Fernández Romero subraya que «el proceso que tiene lugar en la cámara oscura aparece como figuración de una práctica de la memoria en la escritura y por la escritura, y también como un espacio de la escritura de la memoria y por tanto la identidad» (2012: 250).

de inmediato con la dimensión íntima de la obra y sus protagonistas remontándose al tiempo pasado de la niñez que la imagen evoca.



Imagen 29. Rivas (2012a)

En *As voces baixas*, la imbricación de las fotos familiares responde a una exigencia de renovación formal que le permite al autor contar más cosas de forma simultánea gracias al aliciente de la mirada.¹⁷¹ Sin embargo, recuérdese que no es la primera vez que Rivas incluye fotografías en un libro. En *A man dos paíños* (Xerais, 2000), que versa sobre la emigración gallega, la sección titulada «O álbum furtivo» consiste en una serie de fotos tomadas por el autor y reproducidas en blanco y negro sin más texto que unas escuetas leyendas (Rivas, 2000: 61-111). A este respecto, en el prólogo a la edición española *La mano del emigrante* (Alfaguara, 2001) —titulado «El apego y la pérdida»—¹⁷² Rivas afirma que «las fotos están hechas con máquinas de usar y tirar y con una vieja cámara rota, a la que tengo estima. También quieren contar una historia. La de una mirada. La mirada es el personaje» (2001: 10).¹⁷³ Según el escritor, la imagen

¹⁷¹ Véase: <https://www.youtube.com/watch?v=CbhLikODx3Q>.

¹⁷² Dicho prólogo no aparece en la versión gallega.

¹⁷³ Sobre *A man dos paíños* / *La mano del emigrante*, véase también Hooper (2011: 97-101), Vaz (2011) y Vilavedra (2011: 93).

goza de plena autonomía, hasta el punto de poder prescindir de las palabras.

Del mismo modo, en *As voces baixas*, aun estando integradas dentro del texto, las imágenes tienen una función narrativa independiente: también susurran al igual que las voces de las que se hace eco la narración. Por lo tanto, no son ilustrativas, ya que, además de configurarse como medio de expresión o lenguaje alternativo, relatan historias propias —tácitas, pero visibles— que se entrelazan con las que se cuentan a través de la escritura. Así, las trece fotografías analógicas, en blanco y negro y de formato antiguo, que Rivas rescata e incrusta a lo largo de la obra dedicándole a cada una de ellas una página entera, tienden a reclamar su propia autonomía; tanto es así que no se las anuncia, menciona ni describe. La fotografía en cuanto objeto material no está tematizada ni contextualizada como tal, pues lo fotografiado casi nunca se corresponde directamente con los contenidos del relato.¹⁷⁴ Es más, a la inversa, la única foto de la que se habla de forma explícita no se enseña.¹⁷⁵ En el capítulo «A foto de familia», el narrador cuenta su historia:

Hai unha foto de familia no álbum. Unha foto oficial, por dicilo así. Foi feita nun estudo de fotógrafo, en Catro Camiños, na Coruña. Estamos os seis, meus país cos seus catro fillos, as dúas mulleres e os dous varóns. Todos estamos moi serios. Neles, nos pais, hai unha expresión de certa desconfianza. A cámara, sobre todo se se sente interpelada, rexistra moi ben ese sentimento. Aínda hoxe está alí, na foto, unha vibración de impaciente hostilidade. Poderíamos estar xuntos nunha, claro, e mesmo contentos de estarmos xuntos. Algunha así hai, nalgunha festa, e tempo despois. Se estamos alí, no estudio fotográfico, é por obriga, por necesidade. Para optar ás bolsas de estudo universitario, que estabamos

¹⁷⁴ Por eso, no parece acertado sostener que el recuerdo «se apoya [...] en la imagen iconográfica (ya que están insertadas y evocadas varias fotos)» (Díaz, 2014: 30).

¹⁷⁵ A este respecto, Carrara sostiene que «in un fototesto assume particolare importanza anche quello che non si vede: nascondere qualcosa allo sguardo è tanto significativo come mostrarlo. All'interno di un fototesto, alludere a un'immagine che non viene però riprodotta davanti agli occhi del fruitore è una precisa scelta artistica» (2020: 85).

a tramitar María e mais eu, pediannos adxunta unha foto de «familia numerosa». (Rivas, 2012a: 141)

Por lo general, esta estrategia fototextual, que podría calificarse de elíptica o —como diría Mitchell (2009: 86)— disyuntiva, consiste en un desplazamiento semiótico sin apenas mediación verbal. Lo cual amplifica el poder de emanación de la fotografía apelando a la mirada de un lector/espectador, ahora encargado de reconstruir una historia visual paralela a partir de la información proporcionada por las esquetas leyendas que acompañan las imágenes,¹⁷⁶ cuyo significado ha de reubicarse *a posteriori* dentro del sentido global de la narración. Si bien la colocación de las fotos suele estar en armonía temática con la evocación del pasado, la recreación de la atmósfera coruñesa y las vicisitudes de los allegados del narrador, los elementos textuales y paratextuales no siempre ofrecen indicios suficientes para entender plenamente las circunstancias temporales o factuales de las tomas.

Los ejemplos más emblemáticos pertenecen indudablemente al ámbito familiar. Ya se ha comentado que la novela arranca con un capítulo titulado «O primeiro medo», donde el narrador y su hermana experimentan la terrorífica aparición de los gigantes cabezudos con cara de Reyes Católicos: «de súpeto apareceron aqueles dous monstros que a encheron por completo, os ollos desalmados, cos narices batendo nos cristais. Nós nunca viramos tan de preto o perigo. O horror» (Rivas, 2012a: 23). Este siniestro recuerdo infantil, basado en una visión espantosa, se entrelaza con la semblanza —cariñosa a la vez que irónica— de unos padres de extracción humilde en la que se desgranán sendas peculiaridades: el padre, albañil con vértigo recién regresado de Venezuela y exmúsico; y la madre, lechera aficionada a la lectura y habladora solitaria. De ellos es precisamente la primera foto que se encuentra dentro del texto y los retrata en el día de su boda («A voda dos pais»)¹⁷⁷ [Imagen 30].

¹⁷⁶ Recuerdese que «la légende est un texte qui apporte un sens à une image, ou plutôt qui en révèle le sens implicite, insuffisamment présent dans l'image ou dans la culture du récepteur» (Montandon, 1990: 5-6).

¹⁷⁷ De aquí en adelante, entre paréntesis se indica el pie de foto correspondiente a cada imagen citada.



Imagen 30. Rivas (2012a: 11)

No obstante, la boda en sí es un evento que no forma parte del relato verbalizado y lo atañe tan solo de manera tangencial. Así, la imagen sirve únicamente como punto de partida visual para imaginar la extraña complicidad —ya consolidada— de la que el autor define «unha unión matrimonial de solitarios» (2012a: 19).

En cambio, mucho más apego a lo textual tiene el testimonio que se reproduce en el capítulo «O adeus do saxofón», donde se cuenta la vocación musical del padre como saxofonista en bandas y orquestas: «na mocidade o que amaba era o saxofón. Durante anos complementou os dous traballos: o salario da construción coas actuacións de fins de semana en verbenas e salóns de baile» (Rivas, 2012a: 75). Aunque finalmente el albañil deja la música, el instrumento queda relegado encima de un armario, hasta que un día —muy a pesar de los niños— se lo cede a un hombre necesitado. Prueba de aquella época feliz de juventud es la foto del padre tocando en una de aquellas actuaciones («O pai saxofonista») [Imagen 31], indicado por una flecha añadida posteriormente con bolígrafo a modo de «señalamiento explícito que interviene la fotografía para asegurar la identificación» (López Barros, 2021: 6), como puede observarse; es decir,

precisamente aquella operación que el escritor evita desde el punto de vista textual a lo largo de toda la narración.



Imagen 31. Rivas (2012a: 69)

La peculiaridad de dicha sobreescritura no solo contribuye a la mejor comprensión de la imagen, sino que también le confiere un valor semántico añadido revelando el recorrido de la foto, al mostrar cómo alguien se encargó de indicar manualmente quién importaba de cara a la posteridad y la trasmisión del legado familiar. En la reproducción de las fotos en *As voces baixas* debe considerarse también su presentación desde el punto de vista material y gráfico, ya que «el resalte tridimensional, los contornos de las antiguas imágenes fotográficas y los pliegues [...] destacan toda una historia de manos cogiéndolas, jugando con ellas y de miradas demorando en ellas, un álbum de familia enseñado al lector» (Polizzi, 2013: 125). Las fotografías no solo cuentan historias, también conllevan una historia propia más allá de lo que representan; en este sentido, la decisión de presentarlas respetando su formato originario a menudo desgastado o intervenido responde a la voluntad de dejar abiertos a la imaginación del lector/espectador ulteriores caminos.

Sin embargo, la mayoría de las veces el hilo que conecta lo visual con la palabra escrita resulta mucho más lábil. Aunque gracias a los pies de foto se conoce la identidad de casi todos los referentes, estos encajan a menudo tan solo por leves alusiones dentro del discurso. Por ejemplo, el padre reaparece vestido de traje y montando

en bici al lado de otro chico sin nombrar («O pai, á esquerda, en bicicleta»; Rivas, 2012a: 87) en una situación también desconocida, ya que el capítulo, aun centrándose en el progenitor, no se detiene en explicar el porqué de aquella repentina muestra de elegancia, que choca con la anterior descripción de su trabajo en la obra o su relación con las herramientas de la construcción. Lo mismo ocurre cuando, más adelante, se ve a la madre retratada al lado de la tía Paquita, cada una sujetando una lechera («A nai, Carmiña, e a tía Paquita»; Rivas, 2012a: 147), una escena cotidiana colocada inopinadamente después de una reflexión metaliteraria acerca de cómo los soliloquios de la madre se configuran para el autor como el germen de la literatura. Esta dinámica, de acuerdo con el recurso a la elipsis recién mencionado, propicia el desarrollo de hilos argumentales de tipo visual que, sin llegar a verbalizarse, se entrelazan con la narración escrita.

De manera análoga, pueden observarse el tío Francisco y la tía Manuela sentada en el suelo con un niño, al lado de otra mujer y un hombre con un perro en brazos cuyas identidades no se especifican («Á dereita, o tío Francisco, e sentada, a tía Manola»; Rivas, 2012a: 35). En cambio, gracias a la narración, se sabe por lo menos que Francisco Barrós había sido barbero de profesión y prolífico contador de historias, y que precisamente con su labia había conquistado a Manuela, costurera ambulante. Asimismo, dentro de la rama materna de la familia, se cuenta que la hermana menor de Carmen, Pepita, sentada en un prado sujetando una pelota junto con María de bebé («María e a tía Pepita»; Rivas, 2012a: 51), siendo niña había querido ser «bohemia» en un arrebatado de rebeldía contra las vacas que pastoreaba. Estas visiones aparentemente incongruentes con respecto al relato sirven de contrapunto a lo narrado como testimonios inefables anteriores al nacimiento del autor, que no coinciden con sus recuerdos, pero que se les pueden asociar. Así, las imágenes se configuran como «rastros de autenticidad, de la intrahistoria de Rivas, dentro del entramado íntimo y compartido de la memoria» (Polizzi, 2013: 125), junto con la transmisión de una oralidad que se perpetúa a través de la escritura.

Además de la de los padres, la figura cuya presencia permea toda la novela es la de la hermana: «a súa outra metade naqueles anos» (Patiño, 2012: 105). Un año mayor que el escritor, María le acompaña en los hitos principales de su infancia y adolescencia, las prácticas en redacciones de periódicos, el activismo político durante los estudios universitarios y las manifestaciones en la transición. Los hermanos están vinculados por una complicidad exclusiva, la cual entraña por parte del narrador una gran admiración hacia aquella chica de espíritu fuerte e independiente, a la vez que sensible, quien de niña aprendió a leer sola y siempre mantuvo una relación especial con las palabras: «era verbívora. Apañaba as palabras e levábaas todas para a casa. Vese pola separación dos dentes, nas primeiras fotos, que vai a boca chea de palabras» (Rivas, 2012a: 33-34).¹⁷⁸ Así pues, la última foto («María Rivas»)¹⁷⁹ es la más emotiva, por ser un primer plano de María antes de enfermar y morir [Imagen 32].



Imagen 32. Rivas (2012a: 199)

Su rostro, cuya mirada se pierde a lo lejos desviándose de la cámara,¹⁸⁰ cierra el círculo de las rememoraciones y deja paso a un

¹⁷⁸ Otra alusión a fotografías que no se muestran, aunque la característica descrita puede atisbarse en la instantánea que aparece en la cubierta.

¹⁷⁹ En los agradecimientos, el autor revela la procedencia de dos fotos de su hermana: «xeneroso asemade foi o fotógrafo Xoán Piñón, que recuperou da súa gabeta dúas fotos nas que aparece a miña irmá María na mocidade» (Rivas, 2012a: 7).

¹⁸⁰ López Barros sugiere que «la perspectiva del ángulo oblicuo promueve, por la posición de perfil de la participante, un sentido de desligamiento, de cierto alejamiento, y su mirada fuera de campo genera una escena de esta en conexión con otro mundo» (2021: 9).

duelo que suplanta el miedo primigenio a los gigantes cabezudos, donde anida el comienzo de la memoria.

Más allá del álbum familiar, contando con la ambivalencia de una foto escolar donde quizá pueda estar escondido un Rivas niño («A escola de don Antonio»; Rivas, 2012a: 125), las demás imágenes se refieren por lo general a lo comunitario, a modo de documentos de un contexto sociocultural determinado, siendo la fotografía «el procedimiento de reproducir más fiel y más imparcial de la vida social» (Freund, 1983: 8). En este sentido, también a nivel narrativo, Rivas «móvese como peixe na auga na tensión entre o individual e o colectivo e por iso mesmo é quen de escolmar na súa particular memoria episodios que cobran valor representativo» (Vilavedra, 2012). Piénsese, por ejemplo, en personajes tan emblemáticos como las «Lavadeiras no río do Laranxeiro» (Rivas, 2012a: 103) o en eventos característicos de la vida en la periferia coruñesa,¹⁸¹ como la carnavalesca foto de «O antroido en Castro» (Rivas, 2012a: 155). Estas sitúan la narración sobre el trasfondo de una Galicia rural en proceso de modernización, donde el arraigo a la tierra y la tradición se entremezclan con aires de renovación, y trazan un mapa de la «psicogeografía de infancia y adolescencia» del autor (Rivas en Pereda, 2022). Así, a lo largo de *As voces baixas*, no solo desfilan las apuestas «Mozas de Castro» (Rivas, 2012a: 79), sino también mujeres que juegan al fútbol,¹⁸² como «A capitana de Fútbol no Antroido» (Rivas, 2012a: 119) o bien los jóvenes que frecuentan el instituto mixto,¹⁸³ incluidos el autor y su hermana («Con María e outros na Torre») [Imagen 33].

¹⁸¹ Con acierto, Patiño define la A Coruña *in fieri* de la novela «unha aldea urbana» y su entorno, la «periferia híbrida da cidade anfibia» (2012: 104).

¹⁸² El narrador afirma: «se as mulleres xogaban ao fútbol, este non podía ser o cu do mundo. E si que era certo que o vento daba a volta. Como non ía a dala. Estaba ao servizo das lavadeiras» (Rivas, 2012a: 83).

¹⁸³ La educación mixta supone en aquellos años y en aquel contexto «unha revolución. Un frenesí. Ás veces viñan en grupo alumnos de colexios privados, relixiosos, para ver aquel espectáculo. O de saírmos xuntos das aulas mozos e mozas. Os pantalóns de campá, as primeiras minisaias. Mais sobre todo a excitación de estarmos xuntos» (Rivas, 2012a: 161).



Imagen 33. Rivas (2012a: 163)

Desde el anonimato, en *As voces baixas*, transformando la novela en una especie de «manifesto antropológico en primeira persoa (preto sempre do plural comunitario)» (Patiño 2012: 107), también murmuran los habitantes del día a día de A Coruña y contribuyen a la recreación del imaginario subyacente en el entramado de recuerdos que conforma una de las narraciones más íntimas de Rivas.

4.2.2.3. Referencias cruzadas

A pesar de que sea el propio Rivas quien se encarga de la traducción de la novela al español,¹⁸⁴ cabe destacar que existen cambios sustanciales a nivel icónico y fototextual realizados en el tránsito de una versión a otra. Ya sea por razones editoriales o debido a una decisión del propio autor, estas transformaciones atañen a elementos determinantes tanto en la recepción de las imágenes como en su entendimiento: el formato y la disposición, pero, sobre todo, la presencia o ausencia de los pies de foto. Empezando por considerar las variaciones con respecto a la estrategia fototextual empleada, lo más inmediato y llamativo de *Las voces bajas* (2012b) es la cubierta, que consiste en el tallo de una planta sobre cuyas hojas se transparentan los rostros de los principales miembros de la familia [Imagen 34]. López Barros describe con exactitud esta transformación visual, así como sus posibles implicaciones metafóricas:

¹⁸⁴ Según Dasilva, se trata de «autotraducción transparente» (2019: 63). Sobre Rivas como autotraductor de *As voces baixas*, véase Dasilva (2019).

En la portada en español/castellano el lenguaje fotográfico original se encuentra trabajado digitalmente en una composición: sobre la imagen de una rama de siete hojas pueden distinguirse fragmentos de cinco fotografías que hallaremos luego, en el interior del libro. Se ha operado un recorte, una selección, un cambio de soporte y de color. En la tapa de la versión española-castellana, las imágenes lucen verdes, metonímicamente han variado hacia el color estereotipado de las hojas. Prevalece el efecto compositivo de conjunto y, en él, la metáfora: el árbol genealógico, las ramificaciones como diversas etapas de la vida. (2021: 4)¹⁸⁵

De esta manera, el peritexto de la edición de Alfaguara confirma e incluso acentúa tanto el componente visual de la obra como su dimensión familiar, cuestión ya explícita en la de Xerais. Esta visión se acrecienta con un último elemento compositivo: una goma elástica naranja que simula el cierre longitudinal de una libreta, tal vez aludiendo al carácter episódico y fragmentario de la obra, como si de un conjunto de anotaciones espontáneas se tratara.



Imagen 34. Rivas (2012b)

Sin embargo, las mayores divergencias icónicas se aprecian en el interior de la novela, donde se interviene mediante el recorte lineal

¹⁸⁵ Recuérdese que Rivas se había referido a la memoria con una metáfora vegetal.

sistemático del borde dentado o desgastado de las fotos más antiguas —arrebátándoles parte de su historia—, la traslación con respecto a su colocación primigenia —aun respetando el mismo orden— y la reducción del tamaño o del espacio que se les reservaba —nunca ocupan más de media página—. Así, las imágenes, que antes no compartían con las palabras impresas el mismo espacio, se incrustan ahora en el cuerpo del texto, irrumpiendo en el continuo propio de la escritura y potenciando el efecto fototextual. Asimismo, cabe señalar que —seguramente debido al cambio de diseño— la foto de cubierta de la versión gallega se incorpora en el primer capítulo de la española (Rivas, 2012b: 8), enlazándola con el recuerdo de los gigantes cabezudos, así como advertir que la foto de las cuatro «Mozas de Castro» sentadas a la sombra de un árbol se sustituye por la de otras tres chicas de pie a la orilla del mar [Imágenes 35 y 36].



Imágenes 35 y 36. Rivas (2012a: 79) y (2012b: 81)

Con todo, la diferencia más reseñable de la edición española es sin duda la supresión de los pies de foto que, en *As voces baixas*, «permiten anclar un sentido que habilita al lector un acercamiento mayor con la historia» (López Barros, 2021: 5). En esta misma línea, recuérdese que Montandon había definido la leyenda como «un texte qui apporte un sens à une image, ou plutôt qui en révèle le sens implicite, insuffisamment présent dans l'image ou dans la culture du récepteur» (1990: 6), haciendo hincapié precisamente en la necesidad de suplir una falta relativa a conocimientos de tipo sociocultural. Por lo tanto, esta elección no deja de resultar extraña, ya que el lector no gallegohablante sería precisamente el que más necesita aclaraciones,

sobre todo de cara a la comprensión de las imágenes arraigadas a las tradiciones de un territorio para él desconocido.

A diferencia del original gallego, en *Las voces bajas*, las leyendas desaparecen, ocasionando un cruce que, lejos de contradecir el efecto del médium visual, lo matiza y en cierto sentido lo potencia. En efecto, la ausencia de aclaraciones supedita la posible identificación de los referentes y la interpretación de las situaciones inmortalizadas exclusivamente a la inferencia del lector y su imaginación, la cual no garantiza exactitud ni certeza alguna acerca de la verdad de lo observado.¹⁸⁶ Por lo tanto, ha de excluirse categóricamente que «las imágenes son aquí ilustrativas» (López Barros, 2021: 6), porque, debido a la falta de anclajes textuales de ningún tipo, no hay nada que pueda ilustrarse.¹⁸⁷ Sin directrices ni intermediarios, las posibilidades interpretativas se multiplican: la foto ya no indica, simplemente evoca escenarios pretéritos dirigiéndose a la imaginación de quien mira. De nuevo, la mirada se torna protagonista.

4.2.3. El hijo de los artistas: *La casa de los pintores* de Rodrigo Muñoz Avia

4.2.3.1. Semblanza artístico-afectiva

Rodrigo Muñoz Avia¹⁸⁸ es, antes que novelista, el hijo menor de los pintores Lucio Muñoz y Amalia Avia. Lo deja muy claro en su libro —publicado en 2019— *La casa de los pintores*, cuyo título remite a

¹⁸⁶ Tan solo una lectura cruzada de ambas versiones permite despejar las incógnitas que plantea la edición española, integrando con los pies de foto de la gallega. Dicho cotejo se ha realizado para este análisis, aunque lógicamente no se trata de la dinámica lectora convencional; de ahí que *As voces baixas* y *Las voces bajas* tengan, en cuanto a la recepción, efectos estéticos muy diferentes.

¹⁸⁷ Recuerdese que, según Montandon, la ilustración «relève de la mise en image de certains moments privilégiés du texte, qu'elle est transposition visuelle, transposition d'un langage dans un autre» (1990: 6).

¹⁸⁸ Como narrador, Rodrigo Muñoz Avia (Madrid, 1967) ha publicado hasta ahora cinco novelas, entre las que destaca *Psiquiatras, psicólogos y otros enfermos* (2005), y varias obras de literatura infantil y juvenil.

la importancia simbólica de la vivienda donde el autor transcurrió su infancia y adolescencia. Así recuerda el chalet de Ronda de Avutarda:

Para mis padres fue el lugar de consagración de una trayectoria propicia en lo profesional y feliz en lo familiar. Para nosotros, Avutarda ha sido el centro del mundo durante muchos años, y en cierto modo lo sigue siendo. Un solo lugar lo reúne casi todo. [...] En Avutarda nos hicimos personas. (Muñoz Avia, 2019: 34)

Por lo tanto, a partir de este centro neurálgico, el escritor procura recrear desde el interior un ambiente permeado por el amor al arte; es decir, desde una perspectiva doméstica que representa el envés de la imagen pública —y, por lo tanto, más conocida— de sus padres como artistas. Así, según apunta Cebrián, «el hijo de ambos esboza su vida cotidiana en la casa familiar, un oasis artístico madrileño que transcurría entre óleos, aguarrás y visitas de protagonistas del arte y de la cultura» (2019). Sin embargo, la influencia de su fama en la concepción que de ellos tiene como progenitores es una premisa fundamental a la hora de emprender la narración:

[Lucio y Amalia] eran, desde mi percepción infantil, *importantes*, gozaban de reconocimiento como pintores y despertaban admiración incluso más allá del mundo del arte. Esta era una sensación sobrevenida que no surgía directamente de nuestro trato con ellos ni de nuestra intimidad familiar. La conciencia de que ellos eran *importantes*, de que eran *grandes* [...] se presentó ante mí como una experiencia vicaria. Eran los demás los que veían a mis padres así, y yo me aboné a tal visión. Primero la creí, luego la asimilé, luego la alimenté. Y desde que era muy pequeño ya no fui nunca capaz de desligar a mi padre o a mi madre de esa aura que los hacía especiales y que, en cierto modo, creía yo, también me hacía especial a mí. (Muñoz Avia, 2019: 9)

Aunque de forma externa e indirecta, el éxito de los padres como figuras relevantes en el ámbito del arte plástico español de la segunda mitad de siglo XX acaba determinándolo también a él como individuo en calidad de «hijo de», una etiqueta que, lejos de resultarle

perjudicial, contribuye finalmente —y entre otras cosas— a convertirlo en el custodio del legado tanto artístico como vital y afectivo de sus padres. Sin ir más lejos, en *La casa de los pintores*, estas dos dimensiones ya de por sí complementarias se fusionan en un testimonio filtrado por la subjetividad filial:

Por fin he decidido escribir *un libro sobre mi vida con ellos*, fijar el relato, el relato más humano que solo conocimos los que estuvimos cerca de Amalia y Lucio, y el relato igualmente humano de cómo el peso de sus figuras pudo condicionar nuestras vidas, o la mía al menos. (Muñoz Avia, 2019: 10-11. Cursiva añadida)

El autor traza un recorrido sentimental que abarca —a partir de donde le alcanza la memoria— la vida de unos padres artistas observados desde la intimidad del hogar y la cercanía del trato cotidiano, al tiempo que aprecia en qué medida su dedicación al arte y sendas personalidades determinan primero su infancia y adolescencia, así como su entrada en la edad adulta. Así, Muñoz Avia, mientras dibuja una semblanza artístico-afectiva de sus progenitores, acaba retratándose indirectamente también a sí mismo en función de ellos, y le confiere a la obra una doble vertiente en la que el relato de la vida de otros se mezcla al de la de uno mismo. Así pues, respecto a la adscripción genérica del libro, híbrido en su planteamiento, el autor afirma:

lo considero narrativa: está publicado en una editorial de narrativa [...] Evidentemente es muchas cosas. Es un libro muy difícil de clasificar. No es ficción. Para mí es narrativa, en la medida que estás narrando unos hechos y en que hay un narrador que ordena de una determinada manera, que escoge lo que cuenta y lo que no. (Muñoz Avia en Castaño, 2021)

Por otra parte, con respecto a la configuración formal del libro, la escritura no se rige por principios estrictamente lógicos o causales, sino que se articula a partir de principios de otra índole, como las dinámicas de los afectos enmarcadas en el día a día de una familia en la que la actividad artística es algo connatural. No obstante, el criterio temático es evidente y su desarrollo sigue cierta progresión, aunque se aprecia una alternancia de los puntos de vista que oscila entre el

recuerdo del niño y la perspectiva del adulto. Así pues, el componente autorreferencial consiste no tanto en el desarrollo de la experiencia personal del yo autorial, sino más bien en la mirada retrospectiva del escritor dirigida hacia la figura de unos padres excepcionales, así como en las repercusiones que dicha excepcionalidad conlleva en su formación como sujeto que ahora relata algunos de los retazos de sus vidas para él más significativos. De ahí que Lucio y Amalia ocupen el primer plano de la narración, estructurada en torno a un vaivén comparativo entre sus diferentes temperamentos, estilos y maneras de concebir el arte. De esta manera, Muñoz Avia rescata, en calidad de hijo y testigo, una serie de episodios cotidianos relatados en primera persona a través de los cuales logra retratar un ambiente familiar determinado por lo pictórico.

Así mismo, lo icónico se configura como elemento intermedial imprescindible dentro de una obra testimonial enfocada en lo visual, en la que —además de decir— se necesita mostrar y donde el autor se sirve de la reproducción de numerosas fotografías e imágenes intercaladas a lo largo de la narración —en total setenta— con el objetivo de documentar tanto la vida familiar como la producción de Lucio y Amalia.¹⁸⁹ Para ello, tal y como se indica en la página de créditos (2019: 6), Muñoz Avia acude principalmente al «archivo familiar» y rescata asimismo algunas instantáneas tomadas por el fotógrafo Luis Pérez-Mínguez, además de incluir en un anexo central reproducciones—en color y sobre papel satinado— de algunos de los cuadros para él más significativos pintados por sus padres. En este sentido, *La casa de los pintores* parece inspirarse tanto en las memorias de Amalia *De puertas adentro* (2004) como la recopilación —

¹⁸⁹ A este respecto, Mercedes Cebrián —quien en su último libro, *Cocido y violonchelo* (2022), también incluye fotos— apunta que «además de las imágenes de lienzos de sus padres, Muñoz Avia opta por incluir otras fotografías más íntimas del álbum familiar, en un ejercicio de écfrasis en el que describe en qué circunstancias y contexto se tomaron, lo que prueba que la fotografía realista funciona como detonante idóneo para una escritura confesional» (2019). Sin embargo, cabe precisar que en *La casa de los pintores* la écfrasis no es un recurso tan recurrente como da a entender la escritora y periodista, aunque las imágenes puedan contextualizarse fácilmente a partir del texto o gracias a las leyendas.

póstuma— de los escritos de Lucio *El conejo en la chistera* (2006),¹⁹⁰ donde se insertan sendos apéndices que contienen precisamente fotos familiares y reproducciones de obras pictóricas, algunas de las cuales coinciden con las escogidas por Muñoz Avia. De ambos libros, el autor extrae también citas textuales que inserta en la narración proporcionando ejemplos de la voz auténtica tanto del uno como de la otra más allá de lo que expresa visualmente su arte.

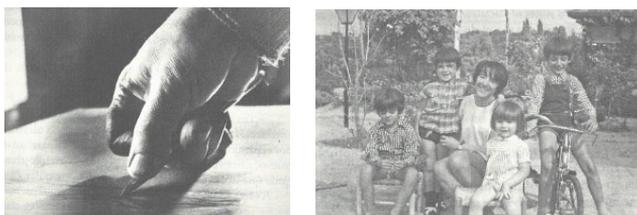
Discernir lo vital y lo artístico en un binomio tan consolidado como se plantea en el caso de este matrimonio resulta imposible;¹⁹¹ sin embargo, el autor procura poner el acento sobre sus diferencias sustanciales a nivel tanto caracterial como estilístico. Ya simplemente desde el punto de vista familiar, el libro arranca rememorando detalles o rasgos distintivos de ambos en términos de entrada a sus respectivos mundos. En el caso del padre, se trata de las manos, que implican una forma de contacto con los hijos, pero, sobre todo, su herramienta de trabajo: «la pulsión plástica que hay en toda la obra de mi padre, su atracción indudable por lo material, es la del lenguaje no verbal de sus manos» (Muñoz Avia, 2019: 17).¹⁹² Al contrario, la madre «no tenía su propia esfera, [...] sino que vivía abierta hacia nosotros, nos contagiaba su alegría, su manera de entender las cosas y también sus manías. No hacían falta ritos para llegar a ella» (2019: 18). La dedicación al trabajo y el cariño incondicional tienen sus correspondientes icónicos en dos fotos que representan, por un lado, la

¹⁹⁰ Con respecto a estas dos publicaciones, Muñoz Avia comenta: «el pasado de nuestros padres empezó a irrumpir como un territorio que estaba ahí y al que a lo mejor no estaba mal asomarse. En esto sí que tuvimos la suerte de tener muchos más testimonios de los habituales. Por parte de mi madre recibimos el más valioso, la redacción de unas memorias preciosas y muy reveladoras de su personalidad. Por parte de mi padre no faltaban las entrevistas o los textos de diversa naturaleza en los que también hurgaba en su pasado» (2019: 47).

¹⁹¹ En efecto, Lucio y Amalia se habían conocido en un viaje de fin de carrera a París en el que participaban los alumnos de la Escuela de San Fernando y la Academia de Eduardo Peña, donde estudiaban respectivamente. Tal y como observa el autor: «la historia de amor de mis padres transcurrió desde el primer momento entre cuadros, bastidores y pinceles» (Muñoz Avia, 2019: 52).

¹⁹² De las manos el autor destaca precisamente «dedos y uñas anchas, especialmente la del pulgar» (Muñoz Avia, 2019: 15), es decir, la que se muestra en la foto.

mano de Lucio con un bruñidor de grabado [Imagen 37] y, por el otro, a Amalia sonriendo rodeada por sus cuatro hijos [Imagen 38].



Imágenes 37 y 38. Muñoz Avía (2019: 17 y 20)

A este respecto, remontándose a su primera memoria, Muñoz Avía reflexiona sobre cómo: «es significativo que uno de los primeros recuerdos que tengo de mi padre sea el del puente que sus manos tenían entre los dos al jugar al cucutrás, y uno de los primeros recuerdos de mi madre sea el de una separación» (2019: 19). Nótese que los recuerdos funcionan aquí por oposición a las imágenes, ya que las manos trabajadoras protagonizan un juego infantil, mientras que la omnipresencia protectora de la madre se torna en ausencia cuando el autor empieza a ir al colegio. El contraste no ha de sorprender, siendo Lucio más escurridizo y encerrado en sí mismo, y Amalia una figura cuidadosa, en compañía de quien Muñoz Avía pasaba la mayoría de su tiempo durante la infancia.

Ciertamente, las índoles de los dos pintores son de alguna manera antitéticas, pero al mismo tiempo complementarias, tal y como lo describe *a posteriori* el hijo con la madurez del adulto:

En el ámbito profesional, mi padre hizo mucho por mi madre, sobre todo en el arranque de su carrera, empujándola, animándola y abriéndole muchas puertas que ella por inseguridad solía cerrarse. [...] Además de esto, tener el reconocimiento y el amor de él también le aportó a mi madre mucha seguridad en el terreno personal. Ella se entregó por completo a mi padre, y nunca le importó ser pintora consorte, que era como se sentía. Pero también le aportó mucho a él: un peso, un equilibrio, una dimensión mundana, sencilla y llena de alegría, que se mezclaba además con su inteligencia clarividente y muy diferente a la de él. Mi padre vivía por y

para la pintura. El arte, la creación y la imaginación le atraían de una manera tan poderosa que en cierto modo podía perderse en ellos. Mi madre bajaba a mi padre al mundo de la vida, porque a ella era la vida lo que más le interesaba, y porque ella misma era la mejor representación de la vida. (Muñoz Avia, 2019: 52-53)

Y más adelante añade:

las actitudes de ambos delataban el mismo amor por la vida y por lo mejor de lo humano, la misma capacidad de emoción, el mismo temblor intuitivo ante la belleza, y un inconformismo de fondo ante el mal, la simpleza o el mero convencionalismo. (2019: 171)

De todos modos, esta divergencia fundamental entre el idealismo del uno y el anclaje a la realidad de la otra no atañe únicamente a la esfera interpersonal, sino que se refleja en concepciones opuestas de la pintura —abstraccionismo y realismo— y su enfoque, así como en rutinas diferentes, que, pese a la complementariedad en lo íntimo, los configuran como artistas independientes; de ahí que —por ejemplo— sus estudios estuvieran separados: «cada uno requería su autonomía, su intimidad en el trabajo [...] se necesitaban mucho como pintores y valoraban por encima de cualquier otra la opinión que pudieran darse entre sí, pero a la hora de la verdad prevalecía más la necesidad de independencia de los dos» (Muñoz Avia, 2019: 25). La división de los espacios de trabajo responde asimismo a diferentes necesidades a la hora de enfrentarse cada día a la creación: si Lucio quería llegar al estudio «con la mente limpia y actitud distendida» para «sorprender a los cuadros en su intimidad», Amalia no precisaba de ninguna liturgia, ya que «poco valor podía dar a los ritos alguien tan apegado al suelo, [...] que solo sabía enfocar su trabajo desde la más absoluta naturalidad» (2019: 88-89 y 112). Por otro lado, su diversidad quedaba patente en el cariz de las inauguraciones —que se realizaban respectivamente en la galería de Juana Mordó y en la galería Biosca—, así como en la posterior reacción ante las críticas en la prensa, que afectaban mucho más a Lucio que a Amalia: «mi padre era mucho más susceptible a las críticas —fueran del signo que

fueran— que mi madre», mientras que «mi madre vivía menos pendiente de la crítica, entre otras cosas porque siempre fue muy bien tratada», subraya Muñoz Avia (2019: 148 y 149).

Al margen del recorrido a través de las etapas de la evolución profesional de Lucio y Amalia, el autor expresa, de acuerdo con su propia maduración y a medida que avanza la narración, una visión más compleja de los padres, contemplándolos desde una mayor conciencia y comprensión en calidad de individuos con fragilidades antes ignoradas en cuanto niño. En este aspecto, se centra especialmente en la depresión de la madre como contrapartida de un carácter aparentemente extrovertido y alegre, pero que oculta una zona sombría acorde con las atmósferas reflejadas en sus cuadros: «la verdad profunda que había en la pintura de mi madre [...] no se correspondía con la persona que yo había conocido en mi infancia», arguye Muñoz Avia (2019: 157). Esta faceta depresiva de Amalia se debe a una psicología basada en el apego a los afectos y en la preocupación por sus seres queridos, factores que provocan un miedo incontrolable ante una posible pérdida: «la fragilidad anímica de mi madre la hacía ser demasiado consciente de lo inestable, casi milagrosa, que era la felicidad» (Muñoz Avia, 2019: 175).

Lucio Muñoz muere en mayo de 1998 a raíz de un cáncer de pulmón, antes de cuyo diagnóstico ya había manifestado una transformación física y espiritual que para Muñoz Avia queda asociada al hecho de haberse dejado barba, tal y como muestra una foto tomada al año anterior para una revista [Imagen 39]. En este sentido, «la barba tuvo ya algo premonitorio, avejentó con sus canas la cara de mi padre, la entristeció y le dio dureza [...] fue un primer gesto de distanciamiento del mundo» (Muñoz Avia, 2019: 235).



Imagen 39 y 40. Muñoz Avia (2019: 235 y 272)

Pese a estos presagios que la memoria aplica al recuerdo —y a la fotografía— de forma retroactiva, lo cierto es que Lucio, coherentemente con su vida entregada al arte, sigue dedicándose a la pintura, como demuestra una de sus últimas fotos en la escalera de su estudio [Imagen 40]. Tanto es así que en la fase terminal de la enfermedad —prácticamente hasta el final de sus días— estuvo entretenido dirigiendo la realización en equipo del mural para la Asamblea de Madrid: «el mural fue el motor que lo mantuvo vivo, pero no quedaba ni una gota más de fuerza en él. Podía irse tranquilo» (Muñoz Avia, 2019: 263). La finalización de su último proyecto coincide con la muerte del pintor.

Por su parte, Amalia, cuya salud mental había ido erosionándose cada vez más, con el fallecimiento del marido pierde aquella felicidad por la que tanto había velado y se había desvelado:

«Sin Lucio seguiré viviendo, pero ya no será mi vida, será otra cosa», dijo mi madre. Tenía razón: fue mucho más que mi padre lo que murió el 24 de mayo de 1998. La gran vida feliz que ellos habían tenido, en la que los hijos fuimos una parte esencial, echó el cierre. Era el fin de una época para todos [...]. (Muñoz Avia, 2019: 267)

La viuda, gracias a los cuidados de los hijos, encuentra su único consuelo en lo que también había sido su razón de ser, la pintura [Imagen 41], a la que se suma la satisfacción de ver publicadas sus memorias en 2004. A pesar del alzhéimer, Amalia acude al estudio casi a diario, hasta que la enfermedad acaba limitando inexorablemente su radio

de acción. Según relata el autor, al igual que había vivido, fallece en 2011 preguntándole insistentemente «¿Te vas ya?» (Muñoz Avia, 2019: 289), con la misma conmoción con la que desde siempre solía despedirse de sus hijos.



Imagen 41. Muñoz Avia (2019: 286)

4.2.3.2. Dos *modus operandi*

En el ámbito de las diferencias entre Lucio y Amalia, otro aspecto clave en *La casa de los pintores* al que el autor le dedica una atención especial y un desarrollo considerable es la concienzuda descripción del proceso creador de sus padres desde la concepción hasta la realización del cuadro y su acabado, así como de algunas de las principales técnicas pictóricas empleadas por ellos. Tal y como se ha apuntado, sus distintas rutinas de trabajo enfatizan costumbres, manías y —en definitiva— estilos independientes, resumibles en el abstraccionismo de él y en el realismo de ella. En estos pasajes, cuyo nivel de tecnicismo podría considerarse más propio de un ensayo especializado que de una narración autobiográfica, Muñoz Avia se sirve de varias fotografías pertenecientes a un álbum más profesional que familiar, aunque estos acaben fusionándose. De ahí que dichas imágenes, más que un valor sentimental o afectivo, tengan aquí específicamente una función ilustrativa justificada por la necesidad de aclarar mediante representaciones visuales una explicación verbal que

emplea una terminología con la que el lector no está familiarizado. Asimismo, cabe señalar que el autor añade para mayor claridad una serie de pies de foto que aseguran la correcta interpretación de la imagen en este contexto explicativo, pero sin abandonar —ni siquiera en lo didáctico— guiños a lo familiar. Su intención parece, pues, no solo arrojar luz sobre las personalidades de Lucio y Amalia «de puertas adentro», sino también compartir con el público sus respectivos *modus operandi* a la hora de pintar.

De entre los innumerables ejemplos que el escritor proporciona a lo largo de la narración, un par de ellos se detallan de forma exhaustiva. En el caso de Lucio, por ejemplo, Muñoz Avia escoge una de las obras llamadas familiarmente de «los bichos», es decir, «extrañas formas orgánicas, seres fantásticos tallados y pintados en madera, [que] habitan escenarios misteriosos» (2019: 92). El procedimiento era el siguiente: tras realizar el boceto inicial, el pintor corta piezas de madera que ensambla y trabaja con una azuela; luego le aplica el temple y le prende fuego para después cepillarlo y lijarlo, y finalmente le aplica el óleo. El escritor explica que:

así, tras varios días de trabajo, y una búsqueda que rebasaba los aspectos más técnicos que he narrado, llegaba un día en que mi padre daba el cuadro por terminado, lo firmaba y lo fotografiaba para su registro. Este pudo ser el caso del cuadro que he mostrado en imágenes, *Sacrificio de Silius* (fotografía en color n.º 8), una obra sin que ningún revés aparente, sin una crisis que le hiciera alejarse de lo que el boceto o las primeras aproximaciones sugerían, llegó a buen puerto. (Muñoz Avia, 2019: 99)

De esta forma, a medida que desglosa las fases del proceso, las aclara mostrándolas mediante el ejemplo citado con sus respectivas leyendas: «Fase inicial, tras haber tallado la madera con la azuela, del cuadro *Sacrificio de Silius*, de 1976» [Imagen 42], «En la primera imagen, el temple empieza a cubrir la forma; en la segunda, “la mancha” está casi terminada» [Imágenes 43 y 44] y «El resultado tras el fuego, el cepillado y el lijado» [Imagen 45]. Este párrafo ‘metafototextual’ resulta especialmente interesante, ya que en él Muñoz Avia da a

entender la razón de la inserción de la fotografía y redirige al lector al anexo central del libro, donde se puede contemplar una reproducción de la versión definitiva de la obra en cuestión [Imagen 46] y en el que —a modo de referencia cruzada— Muñoz Avia indica: «es el cuadro que me ha servido como ejemplo para mostrar el proceso pictórico de mi padre en esa época: el relieve en madera, el temple, el quemado, el óleo...» (2019: n.p.).

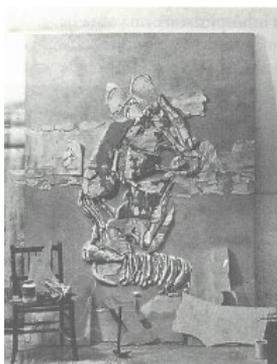
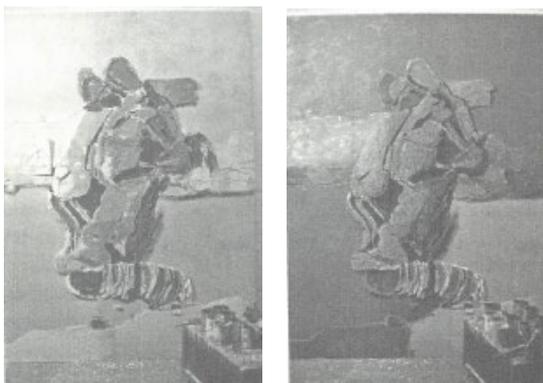


Imagen 42. Muñoz Avia (2019: 95)



Imágenes 43 y 44. Muñoz Avis (2019: 96)



Imagen 45. Muñoz Avia (2019: 98)



Imagen 46. Muñoz Avia (2019: n.p.)

Por otra parte, de Amalia, quien solía trabajar a partir de fotografías, se muestra el proceso de realización de un interior al óleo. Debido a la tipología más uniforme de sus cuadros —frente a la multitud de técnicas, materiales y fases experimentadas por Lucio—, el sistema empleado por ella resulta más intuitivo:

Seleccionado el tema, colocado el bastidor con su imprimación blanca en el caballete, empezaba la labor propiamente pictórica. Tocaba medir, encajar el tema en la tabla, trazar con la regla las líneas fundamentales. [...] Como una prolongación de esto, a veces simultánea, llegaba la *mancha*. (Muñoz Avia, 2019: 117)

En efecto, tras esta preparación, la confección de los así llamados — en el léxico familiar— «cuadros *manchados*» consiste en cubrir mediante pinceladas gruesas y fuertes las áreas del cuadro con las tonalidades predominantes [Imágenes 47 y 48], dando lugar a una versión previa casi abstracta del mismo: «de la nada se pasaba a una especie de presentación de una especie de sustrato, como el alma de las cosas, aquello que las constituía por dentro, más allá de las vestimentas que vendrían después» (2019: 118). Posteriormente, una vez secado el óleo, empieza una labor minuciosa —de días o incluso semanas— de reproducción de los detalles presentes en la foto, hasta lograr la versión final. En este caso, según apunta el escritor en la leyenda correspondiente al cuadro acabado: «este interior de su casa de Santa Cruz de la Zarza es la obra que mi madre estaba manchando en las imágenes anteriores» (2019: 119) [Imagen 49].



Imágenes 47 y 48. Muñoz Avía (2019: 118 y 119)



Imagen 49. Muñoz Avía (2019: 119)

Con respecto a la meticulosidad con la que Amalia remataba sus creaciones, Muñoz Avía propone acto seguido la imagen de otro cuadro

in fieri donde puede verse cómo la pintora usa una regla de madera para pintar los cierres metálicos de la fachada de un negocio [Imagen 50]. Aunque en esta ocasión el autor no incluya una referencia directa en la narración, esta obra terminada también puede observarse en el anexo central, con un pie de foto que no se ajusta a una descripción de un catálogo de arte al uso, además de por el empleo de la primera persona, por relatar una anécdota familiar: «Amalia Avia, *Ferretería La Bolsa*, 1980. Es la obra en la que mi madre está trabajando en la fotografía de la página 121. Las pintadas en la pared, las puertas canceladas, los cristales rotos o los cierres metálicos son motivos recurrentes en sus cuadros. Sobre los cierres decía: “Estoy harta de pintar *semperes*”» (Muñoz Avia, 2019: n.p.) [Imagen 51].



Imagen 50. Muñoz Avia (2019: 121)

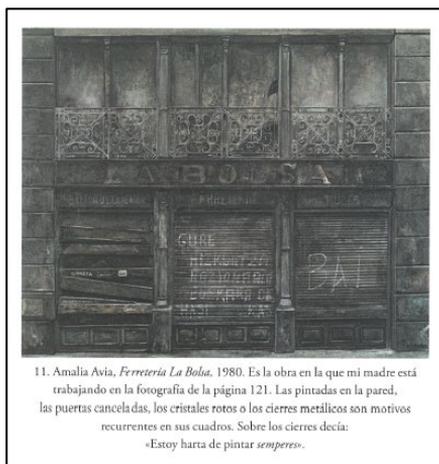


Imagen 51. Muñoz Avia (2019: n.p.)

Con todo, como es inevitable, también existen convergencias o influencias mutuas que establecen puentes entre la producción de Lucio y la de Amalia, pues «fueron pareja, y esto nos permite fijarnos en la conexión entre sus obras, una permeabilidad mutua, una ósmosis pictórica en la que lo que ocurre en un estudio tiñe lo que ocurre en el otro» (Muñoz Avia, 2019: 280). Tanto es así que, pese al vaivén comparativo entre el uno y la otra incluso a nivel visual, dentro del ya citado anexo, hay una página dedicada a demostrar rasgos afines a partir de dos cuadros —*Puerta en Cruz* (1994) de Amalia Avia— y —*Capua* (1996) de Lucio Muñoz— [Imagen 52], cuya leyenda reza: «un ejemplo de las conexiones entre la pintura de mi madre y la de mi padre. Encuadre frontal y cercano, gusto por la textura, colores apagados, simetría» (Muñoz Avia, 2019: n.p.).

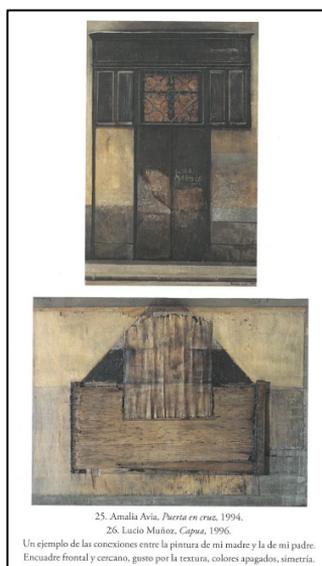


Imagen 52. Muñoz Avia (2019: n.p.)

4.2.3.3. Entre cuadros, bastidores y pinceles

Pese al indudable protagonismo de Lucio y Amalia, objeto de la mirada del escritor, sus recuerdos y reflexiones, no debe olvidarse que el título del libro remite no solo al hecho de que su actividad pictórica se llevaba a cabo en la propia casa donde vivían, sino que también se

refiere a la esfera familiar en su sentido colectivo, implicando en mayor o menor medida a todos los componentes del hogar y especialmente al autor, quien comparte experiencias personales vividas con ellos. Esta convergencia espacial hace que lo artístico contamine lo familiar y viceversa, de tal manera que en el álbum fotográfico de los Muñoz Avia confluyen armónicamente ambos aspectos:

La pintura no distinguía los martes de los sábados, o los domingos de los lunes. Cuando tu profesión es tu pasión, cuando encuentras en ella el sentido de tu vida, o gran parte de él, es imposible separar la vida laboral de lo demás. En nuestra casa el arte estaba por todas partes, en las conversaciones, en las paredes, en la organización de la vida doméstica y también en la del ocio. Y el hecho de que mis padres tuvieran los estudios en la propia vivienda hacía que esta integración del arte en nuestra vida fuera mucho mayor: siempre que uno u otro tenían tiempo, sus pasos se dirigían hacia la pared de pintar. (Muñoz Avia, 2019: 81)

La elección de la imagen de cubierta resulta cuando menos sintomática, ya que muestra la familia al completo amparándose detrás de una imponente obra de Lucio, como si el trabajo fuera fruto de una colaboración merecedora de ser inmortalizada en una fotografía familiar y no de un esfuerzo únicamente individual [Imagen 53].

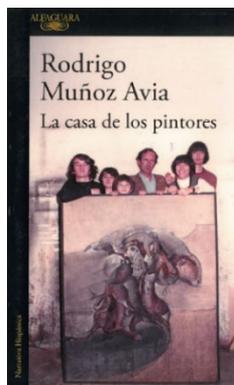


Imagen 53 y 54. Muñoz Avia (2019) y (2019: 106)

La misma foto —realizada por Luis Pérez-Mínguez— reaparecerá en blanco y negro en el interior del libro [Imagen 54], con una leyenda que reza significativamente «La familia y uno más» aludiendo a la homónima película de 1965 de Fernando Palacios y dando a entender de forma simbólica que el arte —o, en general, cada nueva creación— se configura como un miembro más del núcleo familiar. No se trata de una mera pose, puesto que los hijos, además de convivir con un padre y una madre pintores, solían participar en sus actividades e incluso a veces los acompañan, ayudan o aconsejan, es decir, que —de alguna manera— se ven implicados en el proceso de elaboración del cuadro.

En particular, Muñoz Avia recuerda cómo de pequeño le gustaba pasar la tarde en el estudio de su madre, leyendo o pintando él mismo según el estilo de ella: «por entonces estaba tan unido a mi madre que intentaba imitar las artes de su pintura. Hacía, literalmente, pequeños *amaliaavias*, repetía algunos de sus cuadros en un formato mucho menor y partiendo de las mismas fotos que a ella le habían servido de modelo» (2019: 22-23). Durante una de aquellas sesiones infantiles de pintura imitativa, ocurre algo que queda fijado en una imagen en cuya leyenda puede leerse: «una foto que es todo un relato» (Muñoz Avia, 2019: 29) [Imagen 55].



Imagen 55. Muñoz Avia (2019: 29)

La fotografía revela la sorpresa de Amalia al encontrarse con Lucio fumando al otro lado de la ventana en compañía de Luis Pérez-Mínguez, quien aprovecha el momento para inmortalizar el gesto de la mujer subiendo la persiana mientras mira sonriendo a su marido.

Gracias a la luz del flash, que ilumina el interior de la habitación, el autor —que presenciaba la escena desde un rincón oculto del cuarto— observa: «exactamente en la hoja izquierda de la ventana, puede verse mi caballete, mi cuadro a medio hacer y la foto que me servía como modelo encima» (2019: 29). La llamada de atención sobre este detalle —de otro modo posiblemente imperceptible o difícilmente explicable— ensalza la presencia del niño en el ambiente de trabajo de la madre como algo natural.

Por otra parte, el acceso al taller del padre no era tan frecuente ni provechoso, ya que en él el niño se limitaba a mirarle quieto y callado. Esta contemplación reverencial y algo temerosa hacia la figura paterna, cuyo trabajo consideraba sagrado, se concreta en una imagen que documenta lo que implicaban sus breves y esporádicas estancias allí [Imagen 56].



Imagen 56. Muñoz Avia (2019: 30)

De nuevo, será el señalamiento de un detalle situado en segundo plano lo que amplifica el significado de la foto de Lucio pintando, al margen de su interpretación más obvia e inmediata. El escritor guía entonces al lector/espectador dirigiendo su atención hacia una presencia secundaria que a primera vista podría pasar desapercibida:

En la foto se ve a mi padre dando unas pinceladas y quizá nada llama particularmente la atención, como no sea un flequillo poco habitual en él. Pero si nos fijamos en su mano, descubrimos detrás, en ese segundo plano borroso y neutro, confundida con el propio entorno del estudio, la mirada de un niño. *Soy yo, debo de*

tener unos cinco años, y aunque hoy no guardo ni el menor recuerdo de aquel momento, siento que esta imagen resume muchas cosas. Puede que la foto tenga algo impostado [...], pero responde a una realidad. Mi actitud discreta, recatada, el hecho de que solo mis ojos estén a la vista y mi boca sea silenciada por la mano demuestran cuál es la disposición ideal del espectador en ese estudio. (Muñoz Avia, 2019: 30. Cursiva añadida)

Comparándola con la anterior, esta foto marca una diferencia sustancial entre el estudio del padre y de la madre, subrayando asimismo sus distintos caracteres. Pero si antes el episodio retratado estaba inscrito en la memoria del autor, aquí este se enfrenta a una escena olvidada, la cual —sin embargo— le resulta familiar por corresponderse con un comportamiento conocido y acorde con la personalidad del padre: pese a su afabilidad, «en él había siempre, por decirlo así, una cuota de reserva. Había una zona suya, un apartado cuya barrera no queríamos franquear. No era él quien te marcaba distancias [...]; eras tú el que respetabas esa zona de reserva, porque su figura te invitaba a hacerlo. Mi padre *imponía*» (Muñoz Avia, 2019: 33).

Por otra parte, en el caso concreto de esta fotografía, Muñoz Avia ensalza su materialidad en calidad de objeto que sobrevive al paso del tiempo en circunstancias sin aclarar, trazando un posible recorrido de la instantánea y reflexionando sobre su alcance tras rescatarla al cabo de los años:

*Encontré esta fotografía al poco de morir mi padre. Me desconcertó que estuviera deteriorada, como si alguien la hubiera doblado varias veces con la intención de destruirla. Supuse que había sido mi padre, renegando de su flequillo ya demodé. Era frecuente en ellos romper o retocar fotos por pura coquetería. [...] Sin embargo, esta fotografía se había salvado y había sido guardada junto a otras muchas, probablemente por mi presencia en ella. *Era una imagen lanzada al futuro, mi credencial como testigo.* (2019: 31. Cursiva añadida)*

Por el desgaste y las dobleces puede fácilmente intuirse que esta fotografía no estaba destinada a formar parte del álbum —por decirlo

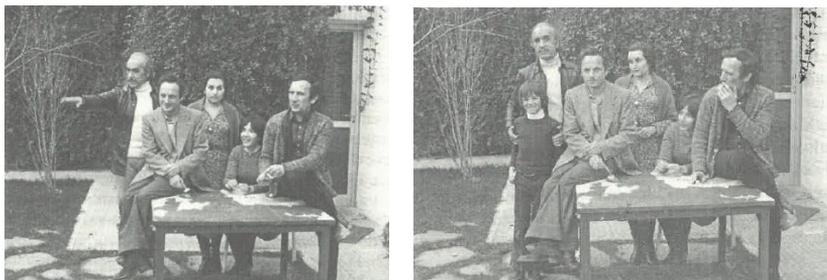
así— ‘canónico’ de la familia. No obstante, su hallazgo casual y su inesperada conservación impulsan al hijo a reflexionar retroactivamente acerca del significado de la imagen otorgándole un poder de proyección sobre el presente que ratifica y autoriza el papel de Muñoz Avia como «testigo» fidedigno de memoria de Lucio y Amalia, ya que él estuvo allí.

Del mismo modo, los hijos —el autor en particular— compartían incluso momentos de la vida social de los padres, codeándose con artistas e intelectuales de la época, ya fuera en eventos públicos¹⁹³ o reuniones informales celebradas en casa:

allí estaba, participando de un mundo que, si bien formaba parte de nuestra cotidianidad, yo ya reconocía como fabuloso. Ese mundo estaba hecho de exposiciones, de viajes, de reuniones en casa, de cenas.... Mis padres salían casi todos los sábados a visitar galerías de arte y, dependiendo de la edad que tuviéramos nosotros, el plan tenía más o menos adeptos en casa. (Muñoz Avia, 2019: 40)

Esta faceta mundana atrae especialmente al escritor, empeñado desde pequeño en poder disfrutar de aquella atmósfera para él tan estimulante: «su vida me parecía tan interesante que yo también quería vivirla», confiesa Muñoz Avia (2019: 39). Dicha querencia queda manifiesta en un par de fotos que conforman una secuencia visualmente muy narrativa que simboliza la inclusión del niño en ese mundo que anhela [Imágenes 57 y 58]. Durante una sesión de fotos de Lucio con Francisco Nieva, a la que se suman después en el jardín Antonio López, María Moreno y Amalia, el dramaturgo repara en el chico que estaba merodeando por allí y —haciéndole un gesto con la mano— le invita a ir con ellos.

¹⁹³ En este sentido, resulta emblemática la foto que retrata a la familia en la inauguración de una exposición en la galería de Juana Mordó en 1977 (Muñoz Avia, 2019: 144).



Imágenes 57 y 58. (Muñoz Avia, 2019: 39 y 40)

Además de formar parte de este entorno, desde pequeños los hijos de Lucio y Amalia son interpelados por sus padres para opinar sobre alguna obra en curso de realización, viendo fomentados así su espíritu crítico y capacidad de observación ante un producto artístico:

Algunas veces mi padre venía a buscarnos para que bajáramos los cuatro hermanos, de uno en uno, a ver su cuadro. Generalmente, si solicitaba nuestra presencia era porque tenía algún tipo de duda, algún interrogante que quería formular a personas con la mirada limpia. [...] Mi padre siempre mostró interés por nuestros comentarios, y desde pequeños había reforzados nuestra autoestima a la hora de opinar. (Muñoz Avia, 2019: 103-104)

Estos comentarios y opiniones, en el caso de Muñoz Avia, se ven condicionados inicialmente por su admiración desmedida hacia el padre y su deseo de agradarle: «eran suyos, él los había hecho, eran como una prolongación de su personalidad» (2019: 105). Incluso años más tarde, con conocimiento de causa, el autor no dejaría de tener ese afán latente por complacerle: «fuera niño o fuera mayor, siempre quise acertar» (Muñoz Avia, 2019: 105). Una vez más, se ve cómo el lazo familiar y todo lo relacionado con el trabajo creativo de los padres, al estar tan integrados y desarrollarse alrededor de un núcleo de convivencia, establecen un vínculo perdurable.

Análogamente, también lo familiar converge en la pintura, pero lo hace al margen de la fotografía. En efecto, de entre las escasas obras de carácter figurativo realizadas por Lucio, cuya producción es —como se ha comprobado— eminentemente abstracta, destaca una serie de retratos que podrían considerarse una especie de pequeño

álbum familiar pictórico cargado de emotividad. El más antiguo representa a una joven Amalia [Imagen 59]; su historia está resumida en la extensa y narrativa leyenda que lo acompaña:

Cuando mi padre pintó este retrato apenas llevaba un año de noviazgo con mi madre. Por entonces él ya se había encaminado hacia la abstracción, y empezaba a trabajar con la madera, pero hizo un paréntesis para pintar a mi madre en la terraza de su estudio en la calle Marqués de Urquijo. El retrato nunca estuvo colgado en casa, aunque los dos lo valoraban. Tras morir mi padre, en las exposiciones que hubo sobre su obra mi madre no era capaz de mirar este cuadro. (Muñoz Avia, 2019: n.p.)

La otra excepción es el proyecto, en 1980, de retratar a sus cuatro hijos [Imagen 60]. En realidad, tan solo llega a terminar el del escritor, tras varias sesiones posando pacientemente, mientras que los demás se esbozan a partir de fotografías. Por su parte, en un principio, Muñoz Avia reniega de aquel retrato, tanto por ser ajeno a la pintura del padre como por el aura de infantilismo que le caracteriza. Sin embargo, al cabo de los años, llega a la siguiente conclusión:

Ahora que conozco la pintura de mi padre como no la conocía entonces entiendo que el retrato no está tan lejos de su mundo, de su sensibilidad y de su manera de pintar. [...] Ahora, sin embargo, creo que entiendo que mi padre quisiera retratarme así. [...] Aquel retrato de mi padre fijó mi última imagen como niño. Ahora pienso que él era consciente de ello. Quizá fue ese el motivo por el que pintó mi retrato en primer lugar y ya no siguió con los demás. (Muñoz Avia, 2019: 133)

En una casa de pintores, más allá de la fotografía, existen formas alternativas de inmortalizar lo fugaz.



Imágenes 59 y 60. Muñoz Avía (2019: n.p.)

Sin embargo, la pasión por la pintura no cala en el autor, quien —en contra de las expectativas de la gente común— confiesa: «más allá de los dibujos que me mandaban para el colegio, o de mi época como copista de *amaliaavias* en su propio estudio, ni pintar ni dibujar me atrajeron nunca especialmente. [...] a medida que fui creciendo mi relación con la plástica se fue haciendo más intelectual» (Muñoz Avía, 2019: 125). Tanto es así que, a la hora de tomar decisiones con respecto a su futuro profesional, opta primero por la carrera de Ciencias Físicas para después pasarse a la de Filosofía y finalmente iniciarse en la creación literaria en la Escuela de Letras de Madrid. Pese a esta desviación de las artes plásticas, Muñoz Avía perpetúa —ya desde cierta madurez intelectual— su papel de atento observador y crítico artístico, a partir de su primer encargo como autor de los textos del catálogo para una exposición en la Galería Marlborough de Madrid que Lucio prepara en 1992: «allí estaba, mi primera oportunidad como escritor. Tenía veinticinco años, acababa de terminar la carrera de Filosofía y mi principal y casi exclusivo mérito era ser hijo de quien hacía el encargo» (Muñoz Avía, 2019: 211). Para dicho catálogo, se sacan juntos una foto que es la actualización de la mirada de aquel niño que contempla con admiración a su padre [Imagen 61].



Imagen 61. Muñoz Avia (2019: 211)

En definitiva, el aprendizaje vital y artístico que se lleva a cabo en el chalet de Ronda de Avutarda —reflejado en *La casa de los pintores*— acaba convirtiendo al escritor y a sus hermanos¹⁹⁴ en los depositarios y promotores más idóneos de la obra de sus padres. En particular, Muñoz Avia, desde aquella primera colaboración, sigue ocupándose de todo lo relacionado con la obra de su padre: «analicé su trayectoria y su actitud pictórica en diversos textos, siempre desde mi perspectiva de hijo, y también me convertí en una suerte de conservador y catalogador de su producción artística» (2019: 275). Lo mismo hará por su madre, escribiendo sobre ella y organizando eventos en su honor, como demuestra la reciente exposición retrospectiva *El Japón en Los Ángeles. El archivo de Amalia Avia*, comisariada por Estrella de Diego con la colaboración del propio autor. Así pues, *La casa de los pintores* no deja de ser, al margen del papel ‘oficial’ de Muñoz Avia como intérprete y difusor de la obra de sus padres, su versión más cercana, íntima y familiar de estos dos artistas y su pintura, donde el empleo de la fotografía no se limita a mostrar lo acabado, sino que traza las coordenadas de un devenir en que arte y vida se entrelazan.

¹⁹⁴ En la misma línea de Rodrigo Muñoz Avia, el cineasta Nicolás Muñoz Avia realiza dos documentales dedicados a los padres: *Óleo, madera y fuego. Apuntes sobre Lucio Muñoz* (<https://vimeo.com/343488086>) y *De puertas adentro. Apuntes sobre Amalia Avia* (<https://vimeo.com/180203481>). Por su parte, Diego Muñoz Avia recopila en una exhaustiva página web información sobre la biografía y la obra de Lucio y Amalia, así como la digitalización de su archivo fotográfico familiar (<http://www.lucioyamalia.com/index.php>).

4.3. Reconstrucción de la memoria familiar

4.3.1. Contra el silencio: *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás

4.3.1.1. Hacia la verdad

En 2018, tras haber contado en *A la puta calle. Crónica de un desahucio* (2013) una experiencia traumática reciente de pobreza y desarraigo vivida personalmente, Cristina Fallarás vuelve a la narración autobiográfica para bucear en la parte silenciada del pasado de su familia, y publica *Honrarás a tu padre y a tu madre*.¹⁹⁵ Aun tratando una historia real y documentada —pero omitida del relato familiar oficial—, quizás esta obra pueda considerarse dentro del corpus trabajado la más literaturizada,¹⁹⁶ pues en ella aquello que la memoria no alcanza, lo suple la imaginación, al recomponer no tanto los hechos en sí, sino cómo sucedieron: un desarrollo figurado que se ancla a datos comprobados. Se trata, según Ana Casas, de «un relato familiar que tiene como objetivo la expresión de lo íntimo [...] antes que la elaboración de un testimonio histórico, por lo que recrea acontecimientos, personajes, etc., y lo hace literariamente» (2020: 176). Del mismo modo, la novelización atañe asimismo a las circunstancias de la protagonista, que indudablemente coincide con la autora empírica, pero cuyo recorrido se ubica en una dimensión metafórica que recrea la condición anímica del personaje a través de gestos y espacios cargados de implicaciones emotivas.

En este sentido, la búsqueda de la verdad por parte de la protagonista se configura como una salida simbólica hacia el pasado: «me llamo Cristina y he salido a buscar a mis muertos. Caminando. Buscar a mis muertos para no matarme yo. ¿Para vivir? No estoy segura.

¹⁹⁵ La experiencia del desahucio relatada en *A la puta calle* resulta fundamental a la hora de tomar la decisión de escribir la novela: «algo tiene que sacarte muy violentamente de la comodidad para que cuestiones tu propia comodidad pasada y futura», afirma Fallarás en una entrevista (en Rodríguez Marcos, 2018).

¹⁹⁶ Casas considera esta obra un ejemplo paradigmático de lo que ella define «posmemorias autoficcionales» (2020: 176). Véase también Casas (2016).

Convocarlos, dialogar con mis muertos» (Fallarás, 2018: 11). Así arranca la novela, donde acto seguido la autora evoca precisamente el miedo infantil a la oscuridad y a los muertos, a quienes ahora —ya siendo adulta y en calidad de nieta— decide enfrentarse mediante una confrontación que pretende rescatar e ilustrar el trauma arraigado en acontecimientos que se remontan a la guerra civil y atañen concretamente a sus respectivos abuelos.

Debido a una casualidad que ya de por sí supera la ficción, la familia de Fallarás encarna la tragedia de la lucha fratricida, así como sus ominosas consecuencias para los vencidos al terminar el conflicto. En efecto, el abuelo paterno de la autora, Félix Fallarás —tramoyista del teatro Argensola de Zaragoza— es fusilado en el Cementerio de Torrero por el pelotón al que pertenece precisamente el entonces alférez Pablo Sánchez (Juárez) Larqué —después coronel franquista—, es decir, el abuelo paterno. Años más tarde, sus respectivos hijos se casarían. Así, el enfrentamiento ideológico se disuelve en la superficie, pero tendrá que ser la nieta quien rompa ese pacto de silencio para ahondar en la verdad, confirmando una vez más «el interés y el compromiso que las generaciones actuales muestran por el pasado reciente de España [...], la necesidad de hacer justicia y devolver la dignidad a las víctimas de la guerra civil y la represión franquista» (Corredera González, 2010: 23). Sin embargo, cabe insistir en que Fallarás no lo hace desde un enfoque político o histórico, sino que se ciñe a la esfera íntima y familiar, de tal manera que la guerra civil se aborda de manera tangencial solo a la hora de hablar del asesinato del abuelo paterno:

Las narrativas de las (pos)memorias ponen, pues, el acento en lo individual antes que en lo colectivo, reelaborando los recuerdos —los propios y los heredados— aun de manera precaria; reconstruyendo el pasado desde posiciones más emocionales que intelectivas. (Casas, 2016: 145)

El diálogo que la autora entabla con sus muertos se plasma formalmente en la novela —subdividida en tres bloques temáticos: «El asesinato», «El coronel» y «La familia»— a través de la alternancia de

capítulos en primera persona con otros narrados en tercera. Así, la voz del yo vehicula con crudeza y lirismo el desgarró, la frustración y la rabia que dominan la escritura, así como el rescate de episodios de infancia y juventud, mientras que los demás pasajes reconstruyen mediante un ejercicio creativo las circunstancias de sus antepasados. En general, la crítica no ha sido benévola respecto de este dualismo; tanto es así que Pozuelo Yvancos habla de «una disfunción entre la verdad literaria [...] y la verdad biográfica» (2018: 8), mientras Sanz Villanueva apunta que «ambas líneas se entrecruzan, pero no se sueldan» e incluso «responden a dos novelas distintas» (2018).¹⁹⁷ En cambio, Casas se esfuerza por comprender la idea de este dialogismo *sui generis* planteado intencionadamente por Fallarás:

los episodios del pasado, recreados imaginativamente, buscan alumbrar aspectos del presente de la autora [...]; por otro lado, la exhibición de esos sentimientos en las partes ambientadas en el momento presente o cercanas al tiempo de la enunciación sirve para entender la ansiosa búsqueda de los orígenes. Los vínculos entre lo personal y lo histórico tienden a expresarse, por lo tanto, en ese diálogo que, aunque a veces pueda resultar algo forzado, responde siempre a la idea del sujeto atravesado por la memoria individual y colectiva. (2020: 177, n. 6)

Si bien es verdad que las dos vertientes no se amalgaman de manera del todo armónica o fluida dentro de la novela, su presunta estridencia podría interpretarse como un efecto estético deseado que apunta precisamente a intensificar la brecha entre la percepción subjetiva de la historia desde el presente de la escritura y la reconstrucción incierta de un pasado al que se accede tan solo de forma indirecta. Por esta razón, el diálogo no se explicita como tal, sino que es inherente a la configuración narrativa de la obra, donde discurren dos voces cuyos puntos de encuentro son las fotografías que Fallarás reproduce a lo largo del libro, es decir, imágenes que los dos ejes de la narración comparten, pues su interpretación depende de ambos.

¹⁹⁷ Retomando esta división, Casas distingue desde el punto de vista temático entre «novela del abuelo» y «novela de la escritora», pero especificando claramente que la una no puede entenderse sin la otra (2020: 177).

Según se ha anticipado, la protagonista se marcha repentinamente de su casa de Barcelona sin rumbo y sin apenas llevar nada encima, y llega andando, tras varios días de caminata, hasta la Grand Oasis Park, una antigua urbanización de la costa tarraconense — ahora supuestamente abandonada y en ruinas— donde veraneaba o pasaba las vacaciones con la familia en los ochenta. Este lugar, antaño escenario de una «infancia algodonosa», se transforma ahora en el lugar idóneo desde donde rescatar la verdad a través de la escritura, confiriéndole a la obra una vertiente metanarrativa:

Me llamo Cristina y esta es la historia de una familia y sus silencios. La historia de cómo el silencio se contagia, atraviesa generaciones y fermenta. Esta es una historia en descomposición, contada para perteneces. Esta historia. Todo este gesto, empieza y termina en esta vieja urbanización [...]. Yo era pequeña entonces, luego era joven, y después es ahora. Aquí he llegado porque era aquí donde venía desde que hace unos días di el primer paso y eché a andar. Escribo instalada en los restos de esa misma urbanización. Aquí adonde me han traído mis muertos. (Fallarás, 2018: 34)

Tanto el dificultoso viaje a pie como la estancia en la ruinosa urbanización simbolizan la valiente obstinación de la autora por volver a situarse en un pasado cuya explicación ya no es vigente ni admisible y que hay que derribar para volver a construir sobre los cimientos más sólidos de una verdad al fin reivindicada.

De entre los recuerdos propios que, en Grand Oasis Park, Cristina desempolva sobre aquel mismo lugar y que no dejan de subrayar una hipocresía que en su día no pudo o no supo detectar, uno en particular resulta fundacional¹⁹⁸ a la hora de entender el mecanismo de las dinámicas familiares frente a un pasado que se prefiere ignorar: cuando un gorrión entra por la chimenea de la casa y se queda atrapado detrás de una claraboya. Pese a las insistencias de la niña por rescatarlo, el pájaro se muere y su cadáver se queda atrapado en la rejilla del respiradero del baño. La autora entonces se pregunta:

¹⁹⁸ La protagonista afirma: «todo esto empieza en el momento en que un pequeño gorrión entra por la chimenea de la casa de una de las tres familias que quedan de los fundadores [de la Gran Oasis Park]. Nosotros» (Fallarás, 2018: 38).

¿Por qué nadie dio que el pajarillo había muerto si todos lo veíamos? ¿Por qué nadie hizo nada, primero por salvarlo, y después por salvar aquel cadáver? Pero las preguntas no se formulan porque romperían el silencio. [...] Todo silencio tiene su pajarillo. (Fallarás, 2018: 40)

A través de esta poderosa metáfora, Fallarás ilustra la actitud de indiferencia por parte de la familia de un muerto o, mejor dicho, de un asesinato —tal y como reza el título del primer bloque— del que todos están al tanto, pero que nadie se atreve a mencionar, ni siquiera la viuda, Presentación Pérez,¹⁹⁹ el primer personaje que aparece representado visualmente dentro de la novela [Imagen 62],²⁰⁰ la víctima más cercana al asesinato a quien la autora sí conoció: «yo conocí a Presentación Pérez. Tallada en abedul, *betula pendula*. Blanco el abedul, blanca reciedumbre betulácea» (Fallarás, 2018: 18).



Imagen 62. Fallarás (2018: 19)

¹⁹⁹ En una entrevista, Fallarás recuerda: «mi abuelo Pablo, franquista de arriba abajo, era oficial de caballería y las espuelas colgaban en las paredes. A veces sacaba un sable y decía: “Entonces se lo clavé a un rojo”. No preguntábamos nada. Era lo que tenía que ser. A veces venía mi otra abuela y nunca hubo un roce» (en Rodríguez Marcos, 2018). Nótese hasta qué punto estaban arraigados el silencio y la sumisión.

²⁰⁰ Además de por su proximidad con la mención del referente al que alude, la identificación de Presentación Pérez con la chica de la foto puede realizarse gracias a la dedicatoria que lleva escrita y que reza «Para mis queridos padres y hermanos con mucho cariño. Presentación». El contexto de esa foto en concreto, sin embargo, no se explicita.

De ahí que desvelar las razones de la desaparición de aquel otro abuelo se convierta en su principal objetivo: «no conocí al Félix Chico. No existe su historia. Hasta eso le negaron» (Fallarás, 2018: 33). Se trata de una tarea para la cual se intuye que Fallarás se implica activamente, pero que se refleja tan solo de manera parcial en la novela, a diferencia de lo que pasa en las docuficciones, donde el proceso de investigación suele articular el propio relato.

En este caso, parece más bien que la autora antepone el resultado a la búsqueda. Así, Fallarás plasma primero el camino simbólico que le permite interiorizar descubrimientos perturbadores, al tiempo que reformula paralela y literariamente los acontecimientos, y tan solo después de haber reinterpretado la historia, se remite de manera metaficcional²⁰¹ a la realidad de los hechos:

El vértice de mi historia se encuentra en aquel 5 de diciembre de 1936 porque allí se cruzaron todos los personajes que construyen mi propio personaje. Ellos son realidad. La historia de estos tres personajes [...] pudo ser muy parecida a esto que acabo de contar. Las vidas de Pablo Sánchez (Juárez) Larqué, Presentación Pérez y Félix Fallarás, el Félix Chico, se cruzan por primera vez en España en 1936, poco tiempo después de que se declare la Guerra Civil, el mismo año que Félix Fallarás muere fusilado en unas circunstancias muy similares a las narradas. (2018: 78)

La autora proporciona una versión imaginaria pero verosímil de los hechos que, sin embargo, se plantea como un desafío a la lógica historiográfica que reivindica la falta de memoria intergeneracional:

Si la construcción de nuestra memoria es una reelaboración que jamás podrá ser probada ni, por lo tanto, refutada, ¿qué vendría a ser la construcción de nuestra desmemoria? ¿Con qué piezas de Lego nos manejamos, criaturas, para montar

²⁰¹ Con respecto a la dimensión metaficcional de la obra, Casas afirma: «la “novela de la escritora” incide, en consecuencia, en lo metaficcional, se hace autorreflexiva, se autocorrigie [...]. Las versiones dobles o triples de las biografías de los personajes, los hiatos en la acción, el desorden cronológico entre unos capítulos y otros [...] evidencian los mecanismos de construcción inherentes a todo proceso de rememoración, a la vez que textualizan los vacíos, los huecos de un relato descompuesto, atravesado por el silencio» (2020: 179-180).

aquellos recuerdos que se nos han hurtado? (Fallarás, 2018: 79)

Es entonces cuando revela el hito principal de su pesquisa. Tras reiteradas búsquedas en internet tecleando el nombre de Félix Fallarás, en el verano de 2014, la autora da con la siguiente información reveladora contenida en una página web sobre la recuperación de la memoria histórica:

FALLARÁS MOTIVOL, FÉLIX²⁰²

Localidad: Zaragoza

Información: Fusilado en las tapias del cementerio del Torrero 13489

Ref.: *El pasado oculto*, Julián Casanova (coord.)

Y acto seguido se pregunta: «¿Qué significa ese 13489? ¿El asesinado número 13.489? ¿Es eso? [...] ¿Qué coño un abuelo que, hasta un segundo antes de leer su nombre, no existía?» (Fallarás, 2018: 83-84). Justo debajo de estas preguntas se inserta la fotografía de una placa conmemorativa que lleva inscrito el nombre de «Félix Fallarás Motivol» [Imagen 63], manteniendo la errata en el segundo apellido.²⁰³

²⁰² La referencia reproduce con una errata el segundo apellido del abuelo: Notivol.

²⁰³ Por lo que de la imagen se cuenta en el índice final que recoge los «Pies de ilustración» se trata de una «placa en memoria de Félix Fallarás Notivol, “el Félix Chico”, incluida en el Memorial a las Víctimas de la Guerra Civil y la Posguerra levantado en el Cementerio de Torrero de Zaragoza e inaugurado el 27 de octubre de 2010» (Fallarás, 2018: 219). En este sentido, recuérdese la importancia de las «retóricas de los *parerga*» de las que hablaba Cometa (2016).



Imagen 63. Fallarás (2018: 84)

Sin tratarse lógicamente de una foto sacada de ningún álbum, sino de una toma *in situ* realizada por la propia autora, esta imagen ha de interpretarse como un acto de creación posmemorial que reemplaza paradójicamente una ausencia, al igual que la imaginación sustituye la ausencia del relato de Félix Chico. Una ausencia doble, que Fallarás reivindica con rabia: «Dos existencias le negaron a Félix Fallarás. De un tiro echaron su vida contra la tapia y al suelo sediento de Torrero. Después, se cubrió con silencio su memoria y, ay, fue nada» (2018: 86). Por eso, quizá, no pudiendo rescatar nada más que sucesos enterrados y recorrer los lugares transitados por aquel abuelo nunca conocido, Cristina se dirige hacia el lugar del crimen: la tapia del Cementerio de Torrero, frente al cual el pelotón del alférez Sánchez (Juárez) disparó al tramoyista Félix Fallarás y donde todavía pueden verse los agujeros dejados por los balazos [Imagen 65].²⁰⁴

²⁰⁴ A este respecto, Benito Mesa subraya cómo «la primera parte de la novela se cierra con la fotografía de la tapia donde fusilaron al Félix Chico, con lo que se relaciona la muerte del abuelo con una imagen de ausencia, que muestra un lugar vacío, tan solo un muro» (2021: 56).

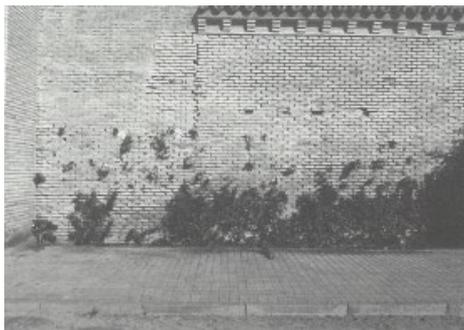


Imagen 65. Fallarás (2018: 91)

Nótese cómo, hasta ahora, el relato llevado a cabo en primera persona por la protagonista tiende a seleccionar o reproducir imágenes de los vencidos o relacionadas con ellos, confiriéndole a la narración «un carácter “afiliativo”, pues la joven generación simpatiza (y se identifica) con la generación de perdedores que vivió la guerra» (Casas, 2020: 174). Esta predilección de Fallarás por los débiles se hace patente cuando, en la tercera parte del libro —«La familia»—, menciona el primer recuerdo de una foto suya con el coronel Pablo Sánchez (Juárez), que, sin embargo, no enseña. En cambio, sí muestra y además describe detalladamente el primer recuerdo de otra imagen donde aparece ella misma de niña sentada en el regazo de su abuela Presentación [Imagen 66].



Imagen 66. (Fallarás, 2018: 202)

Lo curioso es que, en ambos casos, el recuerdo está enfocado en la fotografía, no en la circunstancia fotografiada: «mi primer recuerdo del coronel Pablo Sánchez (Juárez) Larqué está ligado a una fotografía, como debe ser» y, por otro lado, «mi primer recuerdo de

Presentación Pérez también descansa en una fotografía», afirma la protagonista (Fallarás, 2018: 201). Pero al final de este recuento visual, que ahora encaja en el convencionalismo temático del álbum familiar, la autora insiste en destacar al gran ausente:

No tengo un primer recuerdo de Félix Fallarás hijo, el Félix Chico. Al coronel y a presentación les conocí. Al Félix Chico evidentemente, no. En algún momento de mi infancia debí de preguntar por él y me debieron de contar que estaba muerto. No conservo memoria de que nadie me dijera que fue fusilado en la Guerra Civil española. No recuerdo en absoluto ninguna referencia a su muerte, y sin embargo alguien debió contármelo, porque lo sé. Quién sabe cómo funcionan los mecanismos del silencio, y cómo su contrario. (Fallarás, 2018: 202)

Por lo tanto, además de investigada, la historia de Félix Fallarás precisa de ser contada *ex novo*.

Por otra parte, la aparente y forzosa conciliación entre dos familias que se sitúan en las antípodas ideológicas y económicas se realiza cuando, sin ser conscientes de lo acontecido, los padres de la narradora deciden casarse. De la boda se reproduce una foto [Imagen 67], la más comentada e interpretada textualmente por Fallarás a la hora de dar cuenta de las tensiones internas de la familia.



Imagen 67. Fallarás (2018: 215)

Este evento supone una vuelta de tuerca en esta intrahistoria cruzada. Verdugos y víctimas vuelven a coincidir en el espacio, pero la generación de los hijos aboga por una unión que da la espalda al pasado: «tengo ante mí la fotografía. La terca, reverente, casi infantil seriedad

de ella, que con veintiún años ha decidido dejar de pertenecer. La de él, que, consciente de ello, hará lo mismo» (Fallarás, 2018: 216). Cristina, en cambio, no estará dispuesta a dejar las cosas atrás; de ahí que salga a buscar a sus muertos.

4.3.1.2. Retratos dominantes

Si hasta ahora se ha podido apreciar cómo la narración en primera persona se sirve de fotografías relacionadas con Presentación Pérez, Félix Fallarás o —en general— con los vencidos, demostrando un claro posicionamiento por parte de la escritora; las fotos de los vencedores —es decir, de quienes vivieron para perpetuar tanto su imagen como su discurso— ocupan mayoritariamente la parte que recrea la sección dedicada a la historia del coronel, de su ascendencia y de su mujer, así como parte del último bloque.

Lo más interesante quizá sea señalar que la cubierta del libro está presidida por los rostros de Pablo Sánchez (Juárez) Larqué y su esposa María Josefa Íñigo [Imagen 68], los abuelos maternos de la escritora, combinados como *collage* a partir de dos fotografías que se reproducen también en el interior del libro por separado.²⁰⁵



Imagen 68. Fallarás (2018)

²⁰⁵ Véase Fallarás (2018: 51 y 130).

Ocupar la cubierta, y hacerlo además debajo de un título tan poderoso determina desde el principio cuál es el discurso dominante que supuestamente habría que honrar y respetar de manera dogmática. No obstante, parece que en él subyace cierta ironía, ya que Fallarás infringe intencionadamente el mandamiento al dinamitar los cimientos de la institución familiar al preguntarse por un pasado incómodo del que sus propios padres habían decidido desentenderse.

Por su parte, las fotos de esta segunda categoría que aparecen en el interior del libro son más bien antiguas, no contemporáneas ni tan siquiera próximas al nacimiento de Fallarás, pero forman parte de un legado que verosímelmente sí se le ha transmitido de algún modo. Tanto es así que los títulos que encabezan muchas de las secuencias narrativas de la parte titulada «El coronel» remiten a lugares y fechas muy concretos que denotan un mayor conocimiento de los hitos vitales de una narración que, por otra parte, no pierde su calidad literaria. En este sentido, tal y como observa Benito Mesa:

Con ellos [los vencedores] sucede totalmente lo opuesto: ellos están presentes en todos los recuerdos de la protagonista [...]. De la lectura se desprende que el acceso a información, a recuerdos, sobre su pasado, es mucho más sencillo; la indagación acerca de ellos es exitosa. Sí aparecen en las fotografías, sí hay información detallada y abundante. En otras palabras, a ellos no se les ha privado de la vida ni de la palabra. (2021: 67)

Sin ahondar en los detalles biográficos de los personajes que pueblan la historia de Pablo Sánchez (Juárez) Larqué, puede argüirse que en este caso las imágenes —que establecen correspondencias directas con lo narrado al representar personas que se mencionan en el texto— parecen apuntar a testificar su propia presencia y abundancia como objetos de una memoria existente frente a la ausencia o escasez de fotos que atañen a Félix Fallarás y su familia. En este sentido, cuando la autora afirma, apelando a su valor ontológico, que «las fotografías son los únicos recuerdos que no mienten. Que no se inventan» y que «afortunadamente, quedan las fotografías» (Fallarás, 2018: 152-152), es inevitable que en sus palabras resuene cierta ironía, puesto que, en *Honrarás a tu padre y a tu madre*, la verdad se busca precisamente al margen de las fotografías del álbum familiar.

4.3.3. Vestigios de la travesía: *Virtudes (e misterios)* / *Virtudes (y misterios)* de Xesús Fraga²⁰⁶

4.3.3.1. Viuda de vivo

En 2021, el escritor y periodista gallego Xesús Fraga (Londres, 1971) recibe tanto el Premio da Crítica de Galicia como el Premio Nacional de Narrativa por *Virtudes (e misterios)* (Galaxia, 2020), ya ganadora de la edición de 2019 del Premio Blanco Amor. En esta obra pluri-premiada, el autor reconstruye su pasado familiar a través de un ejercicio activo de documentación, que no deja de resultar sugestivo y conmovedor. Aunque lo haga a partir de recuerdos íntimos, Fraga — al hablar en primera persona — no tiene la pretensión exclusiva de contarse a sí mismo con el fin de autodeterminarse, sino que se configura más bien como narrador oficial de la historia de su familia y, en particular, de la de su abuela Virtudes. Con respecto a la ambivalencia entre los afectos y el rigor documental, Axeitos afirma:

se non houbese un formato literario que condicionase o seu discurso, a obra podería ser considerada como un traballo socio-anropológico. Dito de maneira sinxela, na novela hai máis que un discurso de interese literario. A mesma orientación biográfica do relato adéntranos nun concepto polisémico que comparte fronteira con outros discursos humanísticos orientados á proxección de traxectorias persoais con perspectiva memorialista. É un texto, en definitiva, que admite diversas lecturas [...]. (2021: 168)

Por su parte, Vilavedra sostiene que, en *Virtudes (e misterios)*, se lleva a cabo una especie de «family memorialization of an autobiographical nature, one with an indisputable female prominence whose documentary value is supported by the inclusion of numerous photos from his own family album» (2022). En todo caso, lo interesante es subrayar cómo el impulso autobiográfico se ve desplazado por el

²⁰⁶ También en este caso la referencia principal será el original en gallego, cuyo análisis y contextualización permitirá posteriormente el cotejo en clave fototextual de su versión española autotraducida por el autor.

propósito de reconstruir la crónica de un caso de emigración femenina, sumándose a un filón cada vez más cotizado de la narrativa gallega donde las mujeres protagonizan relatos de experiencias migratorias (Vilaverda 2022).²⁰⁷

El narrador, desde un punto de vista personal y con un enfoque doméstico, se remonta en calidad de nieto —mediante un ejercicio de posmemoria (Hirsch, 2021b: 19)—²⁰⁸ a un tiempo anterior al suyo para delinear la genealogía de las dos generaciones previas, a la vez que esboza algunos hitos biográficos propios sirviéndose de ellos como puntos de partida o pretextos para retrotraerse al pasado. La novela, cuyo hilo conductor gira alrededor de las peripecias y los sacrificios inherentes a la emigración gallega, se centra —según reza el título y muestra el imponente primer plano de la cubierta— en la figura de Virtudes, la abuela de Fraga [Imagen 69].

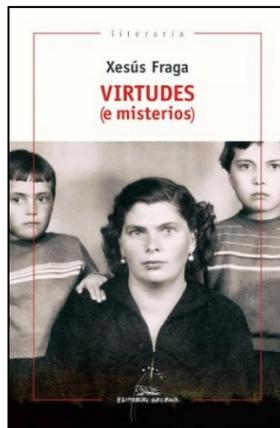


Imagen 69. Fraga (2020a)

²⁰⁷ Con respecto a la peculiaridad del relato de la emigración en *Virtudes (e misterios)*, «o tradicional tema migratorio, sempre vinculado ao éxodo americano cambia de rumbo e céntrase en Europa, concretamente en Londres; e visto a maioría das veces desde unha perspectiva masculina, está esta vez protagonizada por personaxes femininos» (Axeitos 2021: 167-168). En esto último insiste el propio Fraga: «esa tendencia se ha igualado y hay casos en los que se ha invertido, son ellas las que se van» (en Corazón Rural 2022).

²⁰⁸ Con acierto, Garrido González justifica este enfoque de la siguiente manera: «emigration, as an endemic phenomenon in Galicia and a source of family fractures that constitute an inheritance and an open wound that never ceases to ooze» (2022).

Mujer humilde afincada en Betanzos, Virtudes es abandonada por el marido Marcelino, zapatero remendón, quien se esfuma tras marcharse a Venezuela en busca de fortuna dejándola con tres hijas a su cargo y convirtiéndola en una de aquellas «viúvas dos vivos» de las que hablaba Rosalía de Castro en *Follas novas*. Esta desafortunada circunstancia la obliga, para sustentar a la familia, a emigrar ella misma, pero dentro de Europa: a Londres. En la capital británica, ejercerá de doméstica durante más de tres décadas y allí la alcanzarán posteriormente, también por exigencias laborales, su hija Isabel y su yerno Antonio, antes de regresar todos definitivamente a Galicia.

Con todo, rescatar experiencias intergeneracionales de este tipo requiere necesariamente una búsqueda previa que implica la colaboración de terceros. De ahí que la gestación de la novela fuera larga y precisara de colaboración ajena, como revela la extensa lista de agradecimientos en la «Nota do autor», al final de la que Fraga remarca: «igualmente, estou en débeda cos familiares que compartiron conversa e fotografías comigo e, aínda que foron moitas as cousas que me contaron que ficaron fóra desta historia, as súas lembranzas e observacións foron imprescindibles para este libro» (2020a: 362).²⁰⁹ El relato oral de otras voces bajas fundamenta la narración escrita fusionándose con las vivencias del escritor y se enriquece y vertebrata a través de materiales extraliterarios que, reproducidos en formato fotográfico, forman parte integrante de la misma, funcionando simultáneamente como testimonios fidedignos y estímulos visuales dirigidos a la subjetividad de la mirada del lector/espectador. A la pregunta de si «as fotografías están aí para dar fe da veracidade da narración ou como catalizador desa mesma narración», Fraga responde:

²⁰⁹ A este respecto, Axeitos insiste en que «non sería posible esta evocación do pasado sen o emprego de documentos persoais como testimonios [sic] orais, fotografías, cédulas de identidade, pasaportes, cartas e diarios, escritos a revistas etc. Que nos remiten a un campo transdisciplinar no que conflúen correntes humanistas [...] de disciplinas como a historia social e a antropoloxía social. Estas fontes [...], denominadas “documentos persoais”, teñen no caso da novela de Xesús Fraga unha función esencial de tipo simbólico e afectivo que acaban tecendo unha sólida estrutura narrativa» (2021: 169).

Diría que ambas. Dunha banda, reforzan esa veracidade [...], pero, doutra, engaden capas interpretativas dende a súa contemplación polo miúdo, na procura deses signos inadvertidos ou involuntarios nos retratados, pero ao mesmo tempo moi reveladores. Tendo en conta, claro, que a miña só é unha das diversas interpretacións posibles. (en Alonso Alonso 2022)

En *Virtudes (e misterios)*, la presencia de la fotografía es copiosa y variada. A lo largo del libro se encuentran hasta treinta y dos imágenes, casi todas extraídas del álbum familiar, a las que debe sumarse la reproducción de algunos documentos oficiales e incluso objetos como forma añadida de legar la memoria. Además de por la identidad o la tipología del referente, dichos materiales pueden agruparse según se refieran a épocas determinadas: la vida matrimonial de Virtudes y Marcelino, los primeros años de este en Venezuela, la posterior travesía migratoria y las estancias en Londres de madre, hija, yerno y nieto, y las temporadas en Betanzos antes y después de una vuelta escalonada pero definitiva. Por lo tanto, su empleo se acerca más al reportaje o a la crónica que a la pura evocación, aunque, según advierte Garrido González, «the photographs are, at times, susceptible to different interpretations, but above all, they acquire a different look due to the passage of time or the change in function that is given to them» (2022). De todas formas, se trata de un uso que muestra una faceta de la fototextualidad en la que la relación entre palabra e imagen es generalmente diáfana, de acuerdo con la voluntad de que las fotografías estén contextualizadas en su momento histórico preciso para dar fe de lo relatado.

En este sentido, el papel jugado por la fotografía a menudo se explicita dentro de la narración y resulta fundamental, sobre todo a la hora de abordar asuntos tabús silenciados por vergüenza, rabia o pudor, y que, por ende, resultan de otro modo inaccesibles. En particular, casi toda la información que atañe a Marcelino, su matrimonio con la abuela o su decisión de marcharse a Venezuela está vedada por el «hermetismo» de Virtudes, quien no «deixaba claro se conseguira esquecer aqueles anos ata borrarlos da memoria ou se pola contra os tiña presentes pero renunciaba a compartilos» (Fraga, 2020a: 78).

Para ello, Fraga practica una especie de arqueología familiar: «cando falla a documentación oral e as fontes escritas dalgún personaxe da novela o narrador suple estas carencias con outro tipo de documentos persoais moi pouco empregados na nosa cultura, a fotografía» (Axeitos, 2021: 169). Así rescata los escasos restos visuales que todavía se conservan de aquella época cuyos detalles se omiten:

Se o silencio da avoa se debía a desgusto ou desmemoria xa non podemos confirmalo. A falta de máis voces que viviron aqueles anos, perdura un mollo de fotografías con escenarios, expresións, acenos, que agora se convierten en guía para interpretar a razón dun matrimonio. Do rexistro azaroso dun intre casual a erixirse en proba irrefutable: malia a calidade veraz da cámara, é demasiada responsabilidade para uns retratos avellentados. Aínda así, son o único vencello que nos coloca ante os avós novos, demostración desa vida previa ao tempo no que eles propios acabaron por ser lembranza mesma do que preferiron esquecer ou calar. (Fraga, 2020a: 78-79)

De esta manera, más allá de «esa narración que, a xeito de mito fundacional, todas as familias lle transmiten á nova xeración» y de «os únicos datos imparciais [...] que adquiriron condición documental» (Fraga, 2020a: 23-24 y 85), las fotografías del abuelo se configuran como el único resquicio por donde se atisban escurridizos indicios de un pasado incierto, reconstruido a base de suposiciones.

Por este motivo, el narrador se detiene en la observación minuciosa de aquellas instantáneas protagonizadas por Marcelino —esto es, las más impenetrables— a través de la más explícita de las estrategias fototextuales: la écfrosis. Especialmente significativo es el caso de una foto tamaño carné del abuelo de joven [Imagen 70] que le sirve al autor —según Virtudes, vivo retrato de Marcelino— para comprobar concienzudamente su parecido físico con el abuelo:

A fronte era, en efecto, ampla, ancha e despexada, unha impresión reforzada polo cabelo peiteado cara atrás. No primeiro había coincidencia, mais non no segundo, xa que cada vez que eu o ensaiara acabara por desbotar aquel estilo, porque non me recoñecía nel.

O avó semellara dominalo mellor, malia un floco que loitaba por rebelarse contra o fixador o despegarse do cranio. O demais non deixaba moitas dúbidas: a face angulosa da que tiraba para abaixo o queixo, os pómulos apenas marcados e uns beizos que avultaban o xusto para deitar unha pequena sombra na liña do inferior. As cellas eran máis mestas, pero ninguén podía quitarlle a razón a avoa no do colo, que asomaba lanzal por riba da camisa branca, sen gravata e desabotoada. Do peto esquerdo do traxe escuro de raia diplomática asoma un pano mal dobrado, aínda que non chega a ser unha engurra, pero xunto coa dobrez na que se vence a camisa presta ao conxunto un aire de desleixo involuntario, nada de calculada *sprezzatura*. As solapas de pico semellan máis amplas do que deberían en relación á cabeza e caen mais baixo con respecto aos ombreiros, o que apunta a un préstamo do traxe, temporal ou definitivo. Aínda así, *a modestia do vestiario vese desbordada pola confianza que desprenden os ollos*: non hai neles un asomo de conformidade, senón o tranquilo desafío de quen espera moito mais do que xa lle deparou a vida e se sabe, cre, convencido de que a conquista non se lle resistirá. (Fraga, 2020a: 26-27. Cursiva añadida)

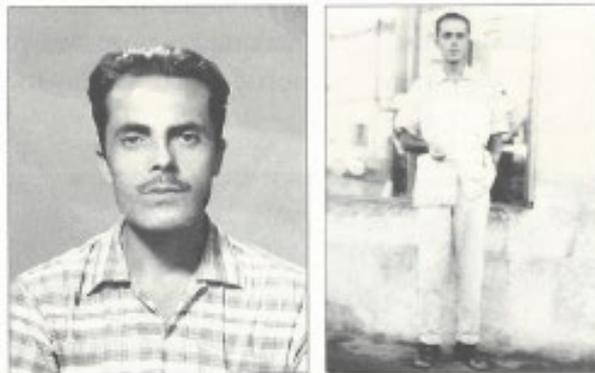
La verbalización de las fotos mediante su descripción, que da lugar en la novela a «páxinas maxistras d[est]a figura retórica» (Axeitos 2021: 170) realza —como en el ejemplo anterior— la conexión entre lo que se ve o imagina y lo que se lee, pero sin resolver el enigma que los retratos entrañan.



Imagen 70. Fraga (2020a: 27)

Incluso de las que irán a continuación, que respectivamente «simbolizan o tránsito dese Marcelino mozo da solteiría ao matrimonio e á paternidade» (Fraga, 2020a: 79), Fraga analiza a través del *studium* detalles exteriores (aspecto, pose, vestuario, etc.) a partir de los cuales extrapola información circunstancial que determina el estatus del abuelo antes de marcharse y, después, su condición de emigrante.

Posteriormente, siguiendo el mismo procedimiento, es mediante dos fotos enviadas desde Venezuela como valorará su condición de emigrante [Imágenes 71 y 72].



Imágenes 71 y 72. Fraga (2020a: 99).

Pese a la atención prestada al *studium*, es mediante el *punctum*, siempre fijo en la mirada de Marcelino, cómo el autor procura adentrarse en su psicología. Si los ojos están considerados tradicionalmente como el espejo del alma, en ellos el narrador atisba el rastro de un cambio de actitud, desde aquella ingenua confianza inicial en un porvenir exitoso hasta la duda razonable que le atenaza una vez se encuentra allende el océano: «esas facciones angulosas enmarcan unha ollada na que por primeira vez asoma un aquel de dúbida» y «a dúbida, conxelada polo obturador, [está] lonxe, moi lonxe xa, da expresión de confianza do home dun tempo anterior» (Fraga, 2020a: 98).

Por su parte, las miradas de quienes están destinadas a convertirse respectivamente en viuda y huérfanas de un vivo, desprenden otros sentimientos. Lo apunta el autor a partir de la presunta copia de

un retrato²¹⁰ [Imagen 73] enviado a Venezuela que, de forma inesperada, acaba mezclándose con las fotos de Marcelino:

O obxecto destes retratos non era o de xuntarse, a non ser que os seus destinatarios se reunisen de novo. Pero o azar quixo unilos e remexelos nunha lata que, non se sabe moi ben como ou por que, gardaba na casa Ermila, unha das irmás da avoa. Agora, sobre o meu escritorio, reconstrúen ese imposible plano/contraplano transoceánico que enxergaba un diálogo diferido de miradas no que elas semellaban ollalo coma se o tivesen diante no mesmo cuarto para botarlle en cara, sen palabras, as súas expectativas, os seus reproches, os seus medos ante unha ausencia que presaxia o maior dos terrores, o abandono. Nas fotografías anteriores os sorrisos dilúense nunha única alegría, pero *hai tantas formas de ser infeliz como xeitos de ollar á cámara*. (Fraga, 2020a: 100-101. Cursiva añadida)

El conocimiento previo del desenlace por parte del narrador ratifica la legitimidad del miedo a un abandono inminente, que habita la expresión severa y dolida de la mujer y las tres hijas como un llamamiento sin respuesta o una súplica baldía. Así, gracias a la casualidad que determina el hallazgo de estos objetos, se establece un cruce imaginario de miradas que configura una inusual constelación fotográfica de esta primera travesía migratoria transatlántica.



Imagen 73. Fraga (2020a: 100)

²¹⁰ Se trata del mismo retrato que preside significativamente la portada de la novela.

4.3.3.2. Idas y vueltas

Aun siendo inevitablemente uno de los ejes principales de la historia, el relato de la partida de Marcelino funciona como preámbulo o premisa al de la otra gran travesía que constituye el auténtico núcleo de la novela: la emigración de Virtudes a Londres. En este caso, la experiencia de la abuela de Fraga en el extranjero pertenece al acervo familiar de narraciones conocidas, permitidas e incluso celebradas por la carga de heroísmo y espíritu de sacrificio que entraña. Por lo tanto, el escritor, quien ya no tiene que enfrentarse a las incógnitas planteadas por un pasado nebuloso, contribuye activamente y desde un conocimiento adquirido a ensalzar la hazaña de su abuela. Así, por un lado, recurre a datos y documentos oficiales proporcionados por el entorno familiar, como la reproducción del libro de familia de Virtudes y Marcelino [Imagen 74] o una foto de Virtudes sentada con otras compañeras delante de la residencia de enfermeras donde habría de trabajar como doméstica [Imagen 75].



Imágenes 74 y 75. Fraga (2020a: 109 y 71)

Por el otro, comparte vivencias propias —arraigadas sobre todo en la infancia y adolescencia— que enlazan su biografía con la de Virtudes, conformando lo más genuinamente autobiográfico y entrañable de la novela. No es casualidad que la primera imagen que aparece remita directamente al título del capítulo, «Unha avoa e o seu neto», al retratarlos juntos durante una excursión en barco [Imagen 76].



Imagen 76. Fraga (2020a: 15)

Con respecto a la inserción de fotografías relativas a la época británica, es interesante notar cómo el narrador abandona casi por completo los recursos de tipo efrástico²¹¹ para dejar paso a un uso más intuitivo de la imagen dentro del texto, sin que ello comprometa o complique en exceso su inteligibilidad. Aunque no aparezcan leyendas o las fotos no siempre estén anunciadas, por lo general se establece una conexión evidente entre lo relatado y lo mostrado, de tal manera que la inferencia resulta en la mayoría de los casos inmediata. Lo cual, por otra parte, no debe extrañar si se piensa que en *Virtudes (e misterios)* el acto de mostrar tiene sobre todo valor testimonial: «as fotografías que me sirven de guía fican como únicos testemuños dos intres que capturaron, coma se o disparo do obturador borrarse toda lemranza deles» afirma el narrador (Fraga, 2020a: 218). Las imágenes ayudan así a apuntalar, dentro de un marco espaciotemporal que se hace también visible, acontecimientos abocados al olvido.

La mayoría de las fotos de esta época está extraída, según informa Fraga, del «álbum apaisado que documenta case por completo os nosos anos ingleses entre as súas tapas azuis» (2020a: 195). La selección que el autor realiza sitúa al lector en la estela de la emigración londinense de sus padres, aportando pruebas visuales que

²¹¹ Salvo en un par de ocasiones: la tarjeta que Virtudes le regala a la hija Isabel por su vigesimoprimer cumpleaños y el retrato de Carmen, la abuela paterna, que el autor no llega a conocer (Fraga, 2020a: 155 y 179).

atestiguan algunos de los hitos de los años anteriores a su nacimiento. En particular, debido al estrecho vínculo maternofilial, se destaca con cierta emotividad el recorrido de Isabel: desde su primer viaje en 1963, donde aparece sentada al lado de Virtudes a bordo del «Montserrat» [Imagen 78], también se la ve practicando entusiasta con una máquina de escribir prestada [Imagen 79].



Imágenes 78 y 79. Fraga (2020a: 133 y 146)

A esta primera etapa de aclimatación y aprendizaje le sucede un regreso provisional a Galicia durante el cual conoce a su futuro marido Antonio,²¹² con quien volvería a Londres, ya casada y embarazada, en 1970, como demuestran sus cartillas del *Aliens Order* [Imagen 80]. Así pues, Fraga nace allí al año siguiente y empieza a participar oficialmente en calidad de personaje dentro de la misma saga familiar que, en forma de relatos desperdigados, iría heredando para rectificarla y enriquecerla al ponerla por escrito.



Imagen 80. Fraga (2020a: 209)

²¹² El padre del autor aparece en una curiosa foto en la que, desde Londres, está a punto de soltar un globo de papel en honor a San Roque, según una tradición muy consolidada en Betanzos (Fraga, 2020a: 197).

Por lo tanto, la infancia de Xesús transcurre en la capital londinense, donde comienza sus estudios en el colegio «Our Lady of Victories», según queda constancia en una foto escolar [Imagen 81] en la que él mismo se fija con atención en «os rostros dos que foron compañeiros fugaces, un mangado de sete cativos relegados á derradeira fila polas dezasete rapazas da aula, amizades e rivalidades futuras que non chegaron a ser máis que por espazo duns meses» (Fraga, 2020a: 228).



Imagen 81. Fraga (2020a: 229)

En efecto, en el verano de 1976, cuando apenas tiene cinco años, la familia decide volver a trasladarse a Galicia y se instala temporalmente en A Coruña. No obstante, Virtudes permanece en Inglaterra trabajando incluso después de la jubilación en domicilios particulares para seguir abasteciendo a sus seres queridos, por lo menos hasta su regreso definitivo en 1991. Es el periodo en el cual el nieto la visita todos los veranos, invirtiendo el recorrido que solía realizar anteriormente: cuando residían en Londres, las vacaciones tenían como destino ineludible Betanzos. Uno de los símbolos de estas estancias londinenses son la *Photocard* y la *Travelcard* del autor [Imagen 82], que le permitían desplazarse por el centro de la ciudad.

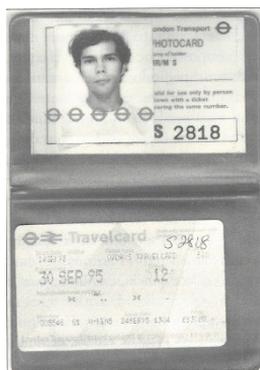
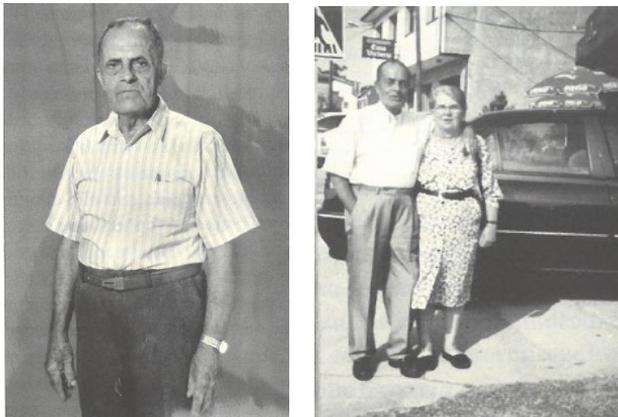


Imagen 82. Fraga (2020a: 289)

Tras desgranar las virtudes familiares en tierra extranjera, es en Galicia donde se desvelan algunos de los misterios aludidos en el polisémico título de la novela. Esta culmina con la sorpresiva reaparición de Marcelino y su inopinada vuelta a España —consensuada con Virtudes— tras cuarenta y cinco años. Dicha reaparición cuenta como antaño con el envío de un retrato del abuelo desde Venezuela [Imagen 83] que preanuncia su retorno y que el narrador compara, retomando el recurso a la écfrasis, con las antiguas fotos de él:

Aquel home ilusionado e con proxectos, disposto a tirar partido e gozar da súa nova xeira en Venezuela, era historia, e a imaxe enlazaba máis ben coas dúbidas que empezaran a emerxer na correspondencia antes de que se interrompese. Desta vez o Marcelino que posaba para a cámara transmitía todo o contrario: semellaba encolado, forzado nunha postura pouco natural, coma se non soubese que facer coas mans, os brazos colgando a cada lado do corpo, vestido con sinxeleza cun pantalón gris e unha camisa listada en cuxo peto asoma un bolígrafo e se intúen uns papeis dobrados ou quizais un pequeno caderno, sinal de que aínda non perdera a destreza da escrita, aínda que tamén podería apuntar a unha mingua na memoria. Pero *onde se concentraba o desamparo que transmitía o retrato era na ollada*, a de quen se sabe derrotado ou preso dunhas circunstancias que o superan, incapaz ou falto de vontade para afrontalas, vencido polo peso dunha acumulación de reveses que converten en imposible un novo intento por encarar o futuro. (Fraga, 2020a: 322-323. Cursiva añadida)

De nuevo, la mirada facilita el acceso a los recovecos del alma de quien ha tenido que enfrentarse a las amargas consecuencias de una emigración fallida. Contrariamente a las conjeturas más verosímiles, Marcelino no había muerto ni fundado un nuevo hogar en Venezuela, sino que, después de ver sus negocios malogrados, dependía de la hospitalidad de la familia Lira. Sin embargo, el destino que creía irreversible todavía le depara una sorpresa: la reconciliación inesperada con aquella otra familia que antaño había abandonado, desapareciendo por vergüenza, descuido o equivocación. Sea como fuere, contra todo pronóstico, Virtudes y Marcelino restauran de alguna manera su vida conyugal; tanto es así que incluso se los ve relativamente cómodos en una fotografía donde, con actitud cariñosa, él alarga el brazo sobre los hombros de ella [Imagen 84].



Imágenes 83 y 84. Fraga (2020a: 323 y 337)

A la postre, será la proximidad de la muerte de los dos ancianos lo que supone el final definitivo de un viaje cuyo simbólico legado es un viejo bolso negro que contiene tanto pertenencias de Virtudes como una serie de objetos de Marcelino traídos de Venezuela, algunos de los cuales aparecen retratados en su ya inexplicable variedad [Imágenes 85 y 86]. Estas cosas, dispuestas y fotografiadas por el

propio Fraga,²¹³ no dejan de ser, junto a las instantáneas de personas, rastros susceptibles de ser interpretados que, al mostrarse, todavía emanan el aura de quienes los poseyó y de sus circunstancias. Aunque, en definitiva, todo sigue apuntando a que, pese a la búsqueda inherente a la escritura y el intento de fijar una versión cabal —aunque subjetiva— de la historia, «os misterios permanecen, igual que as virtudes dos que xa non están» (Fraga, 2020a: 358).



Imágenes 85 y 86. Fraga (2020a: 348 y 349)

4.3.3.3. Reiteraciones

Al igual que *As voces baixas* de Manuel Rivas, *Virtudes (e misterios)* cuenta con una traducción de su propio autor: *Virtudes (y misterios)* (Xordica, 2020).²¹⁴ Y también en este caso pueden apreciarse una serie de cambios o modificaciones que tienen que ver con la dimensión fototextual de la obra y repercuten tanto en su estética como en su recepción. Sin embargo, con respecto a *Las voces bajas*, los ajustes relativos a las imágenes que se observan en la versión española de la novela de Fraga (2020b) son menos radicales, mientras que la alteración de los pies de foto resulta diametralmente opuesta.²¹⁵

²¹³ Nótese que Fraga no solo reproduce las fotos, sino que también fotografía documentos y objetos que pueden considerarse una extensión metonímica del álbum familiar, en cuanto elementos que atestiguan la historia de los miembros de la familia y contribuyen a su reconstrucción.

²¹⁴ Aunque no se mencione en el trabajo de Rodríguez Vega (2016), claramente, también Xesús Fraga se suma a la categoría de escritores gallegos que optan por un tipo de autotraducción transparente.

²¹⁵ A partir de una reformulación de los apartados correspondientes de esta tesis, en el artículo «Autobiografismo y fototextualidad en la narrativa gallega del siglo XXI:

Una vez más, el diseño de la cubierta de la edición de Xordica es reveladora. Aun abandonando su carácter fotográfico, el retrato de la de Galaxia se sustituye por un dibujo realizado a partir de la fotografía de Virtudes mientras limpia un armario de cocina subida en una escalera [Imagen 87] que representa la figura de la abuela desplazando con su bayeta un nubarrón cargado de lluvia [Imagen 88].



Imágenes 87 y 88. Fraga (2020a: 35; 2020b: 29) y (2020b)

Mediante este procedimiento de simbolización, trasladando el valor indicial de la foto al contenido simbólico del dibujo, transforma una huella de lo real en la metáfora visual del talante salvífico de la matriarca frente a las dificultades de la vida. Se trata de una elección original que pone el acento en las cualidades del personaje principal de la historia que se quieren ensalzar.

Por lo demás, en el interior de la novela, las fotos se mantienen invariadas en número, dimensiones y orden, aunque cambia ligeramente su disposición. Tan solo se llevan a cabo algunos leves desplazamientos, el más atrevido y relevante de los cuales es la agrupación a modo de montaje de las tres fotografías que representan las respectivas fases vitales de Marcelino antes de marcharse a

As voces baixas de Manuel Rivas y *Virtudes (e misterios)* de Xesús Fraga» (en prensa), aceptado para su publicación en el próximo número de la revista *Abriu. Estudos de textualidade do Brasil, Galicia e Portugal*, el doctorando realiza una comparación entre las estrategias fototextuales empleadas en estas dos obras, así como de las diferencias existentes entre sendas versiones gallegas y españolas.

Venezuela [Imagen 89] y que en la versión gallega estaban situadas en páginas seguidas, pero diferentes (Fraga, 2020a: 79, 80 y 81).



Imagen 89. Fraga (2020b: 64)

De esta manera, la composición resultante permite la construcción de una secuencia que ensalza a primera vista el tránsito del abuelo desde la soltería hasta el matrimonio y la paternidad. Así pues, si en la edición gallega la proximidad con el texto favorecía una mejor comprensión de las imágenes a las que en él se aludía, en la española su colocación no tiene la misma importancia gracias a la añadidura de minuciosos pies de foto redactados en tercera persona donde casi siempre se indica lugar, fecha y la identidad del referente.

Pese a la objetividad de la mayoría de estas leyendas, que choca con el tono intimista del relato restándole algo de su carácter entrañable, puede observarse cómo en algunas de ellas asoma la presencia del autor a la hora de revelar detalles aparentemente nimios, pero cargados de familiaridad. Piénsese en el pie de foto que reza «Virtudes, en tareas de limpieza, y con té PG siempre a mano. Londres, años

90» (Fraga 2020b: 29),²¹⁶ llamando la atención sobre una costumbre de la abuela accesible tan solo a través del recuerdo del nieto. O bien, véase la leyenda de la ya mencionada foto escolar [Imagen 81], donde se lee «Fugaces compañeros de clase y de vida. Our Lady of Victories, 1976» (Fraga, 2020b: 190), es decir, un comentario pronunciado desde un punto de vista subjetivo y no tan aséptico como en otras ocasiones se expresan los pies de foto.

Por otra parte, a veces, la función de estas leyendas responde asimismo a la necesidad de contextualizar mejor a aquellos referentes cuya identidad no se explicita en el texto y que en la versión gallega cuesta reconocer por falta de anclajes textuales: por ejemplo, la del padre y de la abuela con otros familiares en la foto «De vendimia en Betanzos», la de la tía Leonor sujetando al autor de bebé durante su primer verano en Galicia o la de la bisabuela Elena junto al escritor de niño (Fraga 2020b: 15, 177 y 199). Sin embargo, en general, podría afirmarse que los pies de foto en *Virtudes (y misterios)* resultan redundantes e innecesarios, pues no aportan datos inéditos con respecto a la narración, sino que reiteran la misma información contenida en el relato, aunque se entiende que en ello subyace cierto afán de precisión del todo acorde con el valor documental de la obra y la voluntad de homenajear dignamente el recuerdo de *Virtudes*.

²¹⁶ Se trata de la misma fotografía que inspira el diseño de la cubierta de la edición española en Xordica [Imagen 87].

4.4. Recreación de vidas de extraños

4.4.1. Paco Gómez: fotógrafo y escritor

Los autores del corpus cuyas obras se han analizado hasta ahora son, en mayor o menor medida, bastante conocidos por el público y valorados por la crítica, aunque los títulos escogidos no se hubieran estudiado previamente desde el punto de vista fototextual. En cambio, Paco Gómez (Madrid, 1971) quizá precise de una presentación algo más extensa, puesto que, al dedicarse profesionalmente a la fotografía y ocuparse de forma tan solo esporádica a la literatura, constituye dentro del corpus trabajado una excepción evidente, pero en cierto modo justificada e incluso necesaria. En efecto, dicha excepcionalidad es merecedora de consideración justamente por mostrar la otra cara de la moneda de la relación entre palabra e imagen y proporcionar tanto la perspectiva como la experiencia de un especialista en la práctica fotográfica, abordada en los ejemplos anteriores desde la intuición y la emotividad, pero descuidando la mayoría de las veces aspectos iconográficos de tipo técnico.

Por lo tanto, la incursión autónoma de Gómez en el mundo de las letras —es decir, no simplemente en calidad de fotógrafo colaborador encargado de la parte visual de una obra multimodal— lo convierte en escritor ocasional e invierte así el tópico mucho más frecuente del literato aficionado o incluso entregado a la fotografía,²¹⁷ que encarnan a la perfección —ciñéndose al ámbito hispánico del siglo XX— figuras como las de Juan Rulfo²¹⁸ y Julio Cortázar.²¹⁹ En efecto, si, por un lado, Sougez afirma que «muchos son los escritores que deparan una atención especial al hecho fotográfico y que compaginan a partes iguales la imagen y la palabra» (2002: 15), por el otro,

²¹⁷ De acuerdo con Brunet, «whereas earlier literary responses predominantly addressed photography as a purveyor of images, after 1880 and the “Kodak revolution” more writers learned to envision photography as a practice, and some, from Émile Zola to Virginia Woolf, actually practiced it themselves» (2009: 79).

²¹⁸ Con respecto a Rulfo y la fotografía, véase González Boixo (2018: 277-325).

²¹⁹ De acuerdo con el paradigma fototextual, Cortázar incluye imágenes en algunas de sus obras: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) y *Los astronautas de la comospista* (1983), entre otros. Véase Luna Chávez (2018).

señala también la presencia de fotógrafos escritores que se deleitan cogiendo la pluma:

Existen ejemplos interesantes de esta modalidad, teniendo en cuenta que no me refiero ni a textos técnicos ni tampoco a escritos cortos como artículos o textos de catálogos sino a libros, algunas veces recuerdos, crónicas, memorias o autobiografías pero también creaciones puramente literarias. (Sougez, 2002: 16-17)

A diferencia de los casos mencionados por la estudiosa, lo interesante es que en Gómez la práctica de la fotografía y el ejercicio de la escritura confluyen en un único producto, estando a su cuidado ambas actividades.

Ahora bien, con respecto a su labor literaria, Gómez tampoco puede considerarse un escritor al uso, porque él mismo no se tiene por tal, de acuerdo con lo que afirma en una entrevista de hace ya una década: «no me considero escritor. He escrito un libro [*Los Modlin*], eso es verdad» (en Duvón, 2013). Se trata, sin embargo, de una declaración obsoleta, claramente desmentida por su posterior trayectoria,²²⁰ que cuenta hoy con la publicación de numerosos fototextos²²¹ y que —con el paso del tiempo— le ha permitido adoptar otra postura al respecto: «ahora tengo más habilidad y he perdido el miedo a escribir. [...] Me siento un pionero en el género fotográfico literario. Simplemente estoy haciendo una cosa que antes no se hacía» (Gómez en López Díaz, 2016). Si bien es verdad —tal y como se ha venido demostrando— que existen ejemplos de fototextualidad anteriores a las obras de Gómez, no puede negarse que tanto el formato como la concepción de sus creaciones resultan sorprendentes e innovadoras.

Asimismo, en el panorama editorial español, Gómez se ha erigido, según lo ha definido muy acertadamente la prensa, en «el campeón de la autoedición», por haber logrado con éxito «editar todas sus obras con micromecenazgos» mediante la plataforma Verkami

²²⁰ Recuérdese que Gómez es asimismo autor de algunos fotolibros, como *La felicidad* (2012), *Photo Poche* (2012) y *Documento nacional* (2022).

²²¹ A saber: *Los Modlin* (2013), *Proyecto K.* (2016), *Volverás a la Antártida* (2017), *Wattebled o el rastro de las cosas* (2020) y *Carta al hermano* (2021).

(Marchena, 2020).²²² De esta forma, su trabajo ha podido editarse y se ha difundido hasta ahora a través de Fracaso Books, un canal creado por él *ad hoc*, con el objetivo específico de albergar experimentos iconotextuales y que se sitúa en los márgenes de los grandes sellos editoriales. En su página web, bajo una tajante advertencia que reza «ESTO NO ES UNA EDITORIAL», aparece la siguiente definición:

Fracaso Books no quiere ser una editorial. Es solo el paraguas que envuelve una serie de libros autoeditados y financiados a través de campañas de *crowdfunding*. Pretende generar productos personales al margen de los intereses y estilos editoriales. Nos interesan los mecanismos de investigación que exploren las relaciones entre la imagen y la palabra.²²³

Tal y como preconiza esta no-editorial, especializada en promover expresamente la relación entre palabra e imagen, Gómez se aleja del canon por fusionar de forma sistemática y abundante —y, sobre todo, con la habilidad heredada de su profesión— narración y fotografía, dando lugar a productos literarios de sobresaliente factura artística y calidad visual. De estas cualidades es bien consciente el propio Gómez, quien las reivindica con orgullo: «las imágenes en mis libros son tan importantes como el texto y no están menospreciadas. Hay detrás una buena edición y están impresas de una manera excelente. Están hechas por un fotógrafo y eso se nota» (Gómez en López Díaz, 2016).²²⁴ En efecto, existe una diferencia cualitativa abismal entre las reproducciones fotográficas en los libros de Gómez y la mayoría de aquellas que aparecen en las obras de escritores al uso, en las que quizá lo que interesa no es tanto la estética de la foto en sí, sino más bien el referente fotografiado o el hecho de que exista un recuerdo material —esto es, una huella— del mismo.

²²² Véase <https://www.verkami.com/>.

²²³ Véase <https://www.fracasobooks.com/editorial/>.

²²⁴ A propósito de la falta de subordinación o carácter ilustrativo de la imagen con respecto al texto en obras iconotextuales, recuérdense las afirmaciones al respecto de Hunter (1987: 1-2), Nerlich (1990: 267-268) y Wagner (1996: 16), entre otros, muy afines a esta declaración de Gómez.

De todas las maneras, queda claro que los artefactos fotoliterarios de Gómez encajan por su naturaleza híbrida en el fenómeno intermedial de la fototextualidad. Coherentemente con este paradigma, el propio autor ofrece una explicación muy precisa del papel que las fotografías juegan en sus obras, ensalzando tanto el rol estructural de la imagen dentro del conjunto del libro como su potencial narrativo:

Las fotografías no son solo ilustración, forman parte del mecanismo y están puestas en el lugar necesario que requiere el pulso de la narración. Siempre he pensado que mis trabajos fotográficos casi tienen más de literatura que de fotografía. Las fotografías por sí solas, sin el apoyo de la palabra, perdían la mayor parte de su fuerza. (Gómez en Aguilar, 2017)

Cabe especificar que, en su caso, además de reproducirse materialmente de acuerdo con el paradigma fototextual, las fotografías constituyen normalmente el móvil principal del propio relato, pues sus libros suelen tener «una trama literaria y una fotográfica que discurren en paralelo» (Gómez en Aguilar, 2017) y que en ocasiones se solapan. De modo que, a partir del motivo de la foto encontrada por azar —que existe en la realidad y se reproduce sobre el papel—²²⁵ la narración suele desarrollarse, a partir de un esfuerzo imaginativo, como una auténtica investigación en la que el autor²²⁶ se implica emprendiendo una búsqueda relatada en primera persona cuyo objetivo consiste en reconstruir vidas ajenas a partir de documentos que no solo se nombran, sino que también se muestran.²²⁷

²²⁵ Dicho motivo recuerda al tópico literario del manuscrito encontrado, supuestamente transcrito después con fidelidad en la novela; sin embargo, en el caso de Paco Gómez las fotografías son reales, aunque la historia que el autor teje a su alrededor no tiene por qué ser del todo fidedigna. Piénsese —sobre todo— en *Proyecto K*. (2016) y *Carta al hermano* (2021).

²²⁶ Si Martínez Rubio habla de «novelas de investigación de escritor» (2015: 10), en el caso de Gómez podría hablarse de «novelas de investigación de fotógrafo», que —además de escribir— interviene incluyendo fotografías propias.

²²⁷ Con el objetivo de reforzar la sensación de autenticidad de los documentos que incluye en sus obras, el autor acostumbra a anexar al final de cada uno de sus libros un detallado índice de las imágenes que aparecen a lo largo del texto.

Por otro lado, como consecuencia directa de la impelente curiosidad estimulada por aquellos hallazgos fortuitos, y siendo Gómez un coleccionista compulsivo, se abre paso una dimensión autobiográfica resultante del vínculo rayano en la obsesión que se establece entre el autor y los objetos de sus pesquisas. Así pues, ya sean estas historias fidedignas, pretendidamente verídicas, virtuales o incluso ficcionales,²²⁸ el denominador común de todas ellas es el incuestionable manejo previo de los materiales por parte del autor y su apego por ellos, cuya posterior selección, disposición y maquetación determina la armazón de los respectivos fototextos y su alcance. Además, Gómez suele realizar e incluir fotografías propias relacionadas con las encontradas, lo cual contribuye a intensificar el sesgo autobiográfico de algunas de sus obras.

Así pues, el autor no se limita a contar las vicisitudes de los personajes que habitan las fotos rescatadas, sino que suele construir más bien narraciones donde también pone en valor el alcance subjetivo que la inmersión en mundos fotográficos ajenos tiene en su cotidianidad, de acuerdo con una tendencia que consiste en «convertir en público y en relacional los movimientos íntimos, documentar y dejar marcas dentro de la propia obra de ese movimiento experiencial» (Fernández Mallo, 2018: 401). Gómez crea así relatos aparentemente biográficos, pero en realidad arraigados en lo personal, acerca del descubrimiento de vidas de extraños en los que siempre existe algún resquicio para que la verdad del yo pueda asomar — aunque sea tímida y esporádicamente— a través del otro, figurándose sus circunstancias, replicando sus acciones o siguiendo sus pasos.

²²⁸ En el conjunto de su obra, Gómez despliega diferentes maneras de conjugar texto e imagen no solo desde el punto de vista de la disposición visual, sino también con respecto a su relación con el carácter indicial de la fotografía. Así, si en *Los Modlin* o en *Wattebled o el rastro de las cosas* el autor pone en marcha una auténtica investigación escrupulosamente documentada, en *Proyecto K.* juega al despiste relacionando fotos reales con episodios verosímiles sobre la vida de Kafka, pero que en realidad son ficticios; por otro lado, en *Carta al hermano*, la parte textual de la correspondencia epistolar es declaradamente una ficción del autor. En cambio, *Volverás a la Antártida* revisita las antiguas expediciones polares mediante un intercambio de fotografías y mensajes de WhatsApp con su amigo Hilo Moreno — guía de montaña en la Antártida— que simula una expedición virtual del continente helado.

En este sentido, los títulos más emblemáticos de Paco Gómez, que además se sirven de fotografías de álbumes familiares ajenos, son *Los Modlin* (2013) y *Wattebled o el rastro de las cosas* (2020). En estas dos obras, a través de sus huellas fotográficas, el autor rastrea respectivamente la estela de una familia de artistas estadounidenses afincados en Madrid —Margaret, Elmer y Nelson Modlin— y la del maestro francés y fotógrafo *amateur* Joseph Wattebled. Además de llevar al autor por derroteros inopinados, las fotos que este incluye y que dialogan con el texto gracias a estrategias iconotextuales diferentes implican también al lector en una labor inductiva similar a la del narrador, de tal manera que, en palabras del propio Gómez, «las fotografías acompañadas del texto aumentan su significado, el autor te las interpreta, pero te deja iniciado el camino para que la imaginación del lector actúe» (en Duvón, 2013). Así, estas novelas de corte testimonial, documental y parcialmente autobiográfico se configuran como auténticos fototextos donde el alcance de la huella fotográfica no se limita a acompañar al argumento, sino que proporciona una percepción más amplia, completa y compleja de lo relatado.

4.4.2. Un álbum familiar surrealista: *Los Modlin*

4.4.2.1. Un camino entre ruinas y escombros

Desde su primera aparición en 2013, *Los Modlin* ya puede considerarse una obra de culto. La trascendencia que sigue teniendo actualmente a nivel mediático está demostrada no solo por las siete ediciones con las que cuenta hasta la fecha, sino también por la resonancia y la fama de la familia Modlin, cuya conversión en una especie de leyenda perpetúa la memoria de unos individuos abocados al olvido. Para comprender las razones de este impacto es imprescindible remontarse a las circunstancias en las que Gómez entra en contacto póstumo con ellos: el momento en el que —según anuncia la contracubierta introduciendo la dimensión autobiográfica de la novela— su vida cambia. La anécdota es retomada, al cabo de una década, al

comienzo de un proceso escritural que implica una despedida por parte del autor, así como el cierre de una etapa:

Díez años han pasado desde que los Modlin irrumpieron en mi vida por azar. Ha sido una experiencia intensa e irreplicable persiguiendo las sombras y los sueños de unas personas a las que nunca conocí. [...] He contado tantas veces y a tantas personas diferentes el relato de los Modlin que, ahora que me he despedido de ellos, siento la necesidad de ponerle el punto final a una historia que me ha obsesionado noche y día. (Gómez, 2013: 11)

La fijación del autor comienza cuando, una noche de 2003, su cuñado le llama para avisarle de que en la madrileña calle del Pez se encuentran tirados al lado de unos contenedores muchas fotografías antiguas. El narrador acude enseguida al lugar y empieza a hurgar en aquel montón de desechos para terminar haciéndose con una serie de fotos que califica de «extrañas, misteriosas, absurdas e inquietantes» (Gómez, 2013: 15). Este repentino impulso de acumulación se debe a un insólito afán de coleccionismo que le empuja a rescatar objetos destinados a la desaparición, cuya procedencia se figura y reconstruye a través de un ejercicio a la vez imaginativo o de comprobación. El propio autor revela la dinámica de su peculiar afición de reminiscencias dadaístas, que le proporciona la materia prima para evadirse de una existencia anodina:

me gusta coleccionar todo tipo de documentos que encuentro en la basura. Mi casa acumula fotos viejas, cuadernos, postales, libros, revistas, cartas de niños a los Reyes Magos, diarios inacabados, facturas, radiografías... Pertenecen a personas desconocidas por las que siento una curiosidad irresistible que me lleva a imaginar sus vidas a partir de datos pequeños e inconexos. La obsesión de bucear en las vidas ajenas viene de la imposibilidad de hacerlo en la mía. Esas vidas que imagino son siempre más interesantes y mejores. Provengo de una familia de agricultores de las montañas abulenses de Castilla La Vieja sin interés alguno y de la que apenas guardo testimonios gráficos. (Gómez, 2013: 12)

Al margen del desarrollo de *Los Modlin*, nótese que estas palabras pueden considerarse la poética que Gómez aplica a todas y cada una de sus obras fototextuales. Esta se basa en la respuesta a estímulos visuales diversos que disparan una curiosidad impelente que necesita encontrar respuestas, ya sea mediante una investigación rigurosa hasta alcanzar la verdad o bien a través de la imaginación como sucedáneo de lo inaveriguable. La falta de un álbum fotográfico propio motiva su fascinación por representaciones familiares ajenas, una actitud que volverá a plantearse de manera muy similar en *Wattebled o el rastro de las cosas*.²²⁹

Además, Gómez parece poseer un don especial a la hora de encontrarse con este tipo de restos. Se trata de una habilidad deudora de sus pasadas experiencias laborales. En efecto, antes de ser fotógrafo, mientras estudiaba Ingeniería de Caminos —profesión que no llega a ejercer—, el autor trabajaba de basurero: «soy fotógrafo, pero a lo largo de mi vida he tenido un contacto muy directo con la basura» (Gómez, 2013: 14).²³⁰ Aquello le permite mirar con ojo clínico algo que suele provocar indiferencia, cuando no rechazo, acercándolo al espíritu que subyace en el *trash art*:

Yo aprovechaba para observar la basura que había quedado en la tolva e imaginaba la vida de los dueños en las bolsas abiertas. La experiencia me enseñó a detectar el contenido de una bolsa con un simple zarandeo rápido. Aprendí a reconocer qué había ocurrido en una casa por el tipo de porquería que los vecinos desecharon: una ruptura sentimental, un fallecimiento, un desalojo o un síndrome de Diógenes. Tenía, por tanto, experiencia, conocía los mecanismos internos de la basura, sabía lo que era un buen botín,

²²⁹ Es más, en el caso de *Los Modlin*, los protagonistas acaban incorporándose a la familia del propio Gómez, el cual encabeza los agradecimientos finales con la siguiente frase: «A Isabelle, Carmela, Leo y mis padres por haber acogido a los Modlin en nuestra familia» (Gómez, 2013: n. p.).

²³⁰ Parte del autobiografismo de la obra, además de la relación póstuma que se establece entre los Modlin y Gómez o el hecho de que la historia esté narrada en primera persona desde la perspectiva de una fuerte implicación emotiva y personal, consiste en la exposición de una serie de datos personales acerca de la vida del autor que sirven para contextualizar determinados elementos del relato o incluso contribuyen a estrechar dichos lazos mediante similitudes o analogías.

pero nunca había visto algo parecido a lo de la calle del Pez. (Gómez, 2013: 15)

El escenario de la calle del Pez parece no tener precedentes; de ahí que, debido a la peculiaridad de los desechos, comiencen a surgir preguntas clave a las que el autor pretende contestar: «¿Qué había sucedido para que aquello fuera arrojado a la calle? ¿A quién pertenecían aquellas imágenes? ¿Qué tipo de persona puede tirar unas fotografías tan íntimas?» (Gómez, 2013: 15). El misterio, en forma de interrogantes, constituye el móvil de una búsqueda en la que no deja de intervenir el azar.

Por lo tanto, la labor detectivesca de Gómez se concreta — como reza el subtítulo del libro—²³¹ en la reconstrucción de «una historia increíble rescatada de la basura». Aquí resulta inevitable no pensar en el ensayo *Teoría general de la basura* de Agustín Fernández Mallo, donde *Los Modlin* se cita como «un reciente ejemplo de [la] construcción inductiva de una obra, la consiguiente muestra de sus materiales de construcción, y por tanto de su camino» (2018: 401). Naturalmente, esta calificación ha de entenderse de acuerdo con la definición que el físico y escritor ofrece de «docuficción»,²³² un procedimiento creativo que consiste en:

exponer los materiales y el trayecto mediante el cual el artista, tras escarbar en una ruina, alcanza el correspondiente escombros que problematiza esa ruina, y con todo ello construye su obra sin que esos materiales, ese trayecto, ese camino, sean expulsados de la obra final. (Fernández Mallo, 2018: 366)

Es evidente que *Los Modlin* encaja perfectamente en esta dinámica, siendo la historia de la familia americana la «ruina» y los documentos encontrados en la basura sus «escombros», a partir de los cuales se

²³¹ El subtítulo aparece en la cubierta de ediciones posteriores a la primera.

²³² Una definición más clásica de «docuficción» es la que proporcionan Tschiltschke y Schmelzer: «con “docuficción” denotamos un modo representativo que supera barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales» (2010: 16). Véase asimismo el concepto de «narrador traperero» desarrollado por Noguero Jiménez (2022b: 114-118; 2022c).

construye un relato del cual se muestran los entresijos. La configuración inductiva del libro refleja los hitos de la recomposición de un «puzle de piezas desordenadas», de un «mosaico indescifrable» (Gómez, 2013: 19 y 23) cuyas teselas están extrapoladas del legado desperdigado de los Modlin y expuestas dentro de una obra en construcción que deja ver su propio andamiaje.

Tras quedarse un año y medio en una caja,²³³ las fotos siguen ejerciendo sobre Gómez el mismo encantamiento, destinado a transformarse en una obsesión alimentada por coincidencias que rozan lo sobrenatural.²³⁴ Aunque al principio Gómez «perdía la noción del tiempo enterrado en ese océano de imágenes [...] intentando encontrar detalles que [le] llevaran a establecer relaciones entre ellas» (2013: 20), la frustración derivada de la aparente falta de sentido de aquel maremágnun le obliga a una tregua. No obstante, su interés se reaviva cuando descubre azarosamente en casa del fotógrafo Juan Millás, cuatro pequeños retratos de quien dice ser la pintora Margaret Modlin y cuyo aspecto coincide con el de una mujer —en realidad, una modelo de Margaret— que aparece en algunas de las fotografías de la calle del Pez. Acto seguido, Gómez también se entera de la existencia del reportaje de Susana Hidalgo, publicado en *El País* y titulado «A la espera de un mecenas» (2004).²³⁵

Gracias a dicho artículo²³⁶ y a un emblemático retrato de los tres que lo complementa Gómez recaba los datos básicos de su

²³³ Al igual que antiguamente se ponía a disposición de los invitados el álbum familiar, Gómez hace lo mismo con las fotografías de los Modlin: «a veces sacaba la caja y enseñaba su contenido a las visitas que pasaban por casa» (2013: 17).

²³⁴ Martínez Rubio observa que, en este tipo de obras, «el arranque de la investigación se produce con dos elementos que se repiten en todas las novelas: el azar y la obsesión, el hallazgo fortuito y la motivación para investigar, el hecho involuntario externo y la voluntad ética de la verdad» (2015: 196).

²³⁵ El reportaje aún puede consultarse en internet (Hidalgo, 2014). A este respecto, el autor cuenta más adelante cómo la historia relatada en él ya había impactado a Agustín Fernández Mallo, quien, en *Nocilla dream*, «decidió dedicar tres capítulos cortos a Elmer y a Margaret» (Gómez, 2013: 130); véase también Fernández Mallo (2006: 115-116, 121-122 y 180-181).

²³⁶ Gómez cita los primeros párrafos del reportaje (2013: 28-29). Nótese cómo el afán documental no se limita a la inclusión de fotografías, sino que se sirve asimismo de citas directas de textos relacionados con la historia de los Modlin.

trayectoria y asigna a cada uno su respectiva identidad. En los años setenta, la familia se había mudado por razones políticas a España, donde Margaret esperaba prosperar como pintora surrealista, proyecto por el cual Elmer se desvivía. Sin embargo, Margaret se muere en 1998 sin haber alcanzado la fama, seguida por su hijo en 2002 y su marido en 2003, dejando los cuadros en el piso en ruinas de la calle del Pez²³⁷ mientras alguna institución no se hiciera cargo de exponerlos y conservarlos en España. Ponerles nombre a aquellos desconocidos, así como conocer a grandes rasgos los hitos de su travesía intercontinental, conlleva la determinación por parte del autor de indagar a estos individuos a fondo:

Ahora estaba seguro de que en mi casa guardaba el cofre de Alí Babá; las fotos y documentos personales de la pintora Margaret Modlin. Necesitaba reconstruir esas vidas arrojadas a la basura. En la caja estaban todas las claves. El artículo de *El País*, lejos de tranquilizarme, había disparado todavía más mi curiosidad. Conocía más detalles sobre los personajes, pero cada uno de esos detalles iba acompañado por más incógnitas por resolver. (Gómez, 2013: 29)

Siendo la mayoría de las fotografías estrambóticas e inconexas, Gómez comienza a preguntar por el barrio y —como si de un auténtico detective se tratara— rastrea una sorprendente red de conexiones que desemboca en el germen un proyecto pensado inicialmente para concretarse en un soporte audiovisual:

Ya no podía escapar. La reconstrucción de la misteriosa vida de los Modlin tomaba cuerpo. Quería buscar y entrevistar a todas las personas que conocieron a la familia. Esos testimonios de primera mano registrados en vídeo me ayudarían a recomponer las piezas de su trágica historia. Había tomado una decisión: iba a rodar un documental que se iba a titular *Los Modlin*. Y no lo haría solo. (Gómez, 2013: 35)

²³⁷ Gómez introduce una foto del edificio donde apunta desde abajo al piso de los Modlin (2013: 30).

Con la ayuda de Jonás Bel, Gómez realiza entrevistas a vecinos y conocidos de la familia de cara a la posterior realización de un documental, de cuyo proceso queda constancia a través de fotos del autor que también se incluyen en el libro para dar cuenta de los avances de la investigación. Tras conversar sobre el matrimonio con Milagros — la modista de Margaret—, a quien había llegado a través de Loli — la dueña del bar El Palentino, donde suele desayunar—, el autor se interesa por el hijo de los Modlin, cuyo nombre aparece en la columna «Fantasmas y antigüedades», publicada en *El País Semanal* justamente en 2003, de Javier Marías (2008: 297-299), donde el escritor mencionaba entre muchos otros el nombre de Nelson Modlin por estar apuntado en una antigua agenda, de la cual se reproduce fotografiada la página correspondiente [Imagen 90]: «Marías conservaba la vieja libreta con los teléfonos apuntados. La tomó en sus manos. Las hojas eran de cuadros y todos los nombres estaban escritos con la misma letra» (Gómez, 2013: 48).

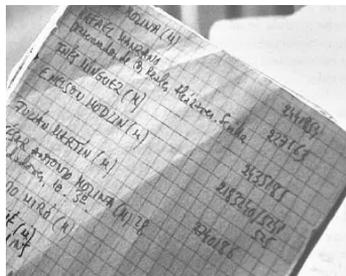


Imagen 90. Gómez (2013: 47)

Después de conocer algo más sobre la esfera artístico-afectiva de los Modlin, que gira casi exclusivamente alrededor de la labor creativa de Margaret, el empeño de Gómez se centra en localizar la producción de la pintora, así como acceder al piso de la calle del Pez. Para ello, después de contactar en vano con Carlos Postigo —marchante de Margaret—, acude a Miguel Cervantes, profesor de la Escuela de Ingenieros Agrónomos y albacea del testamento de los Modlin mentado en el reportaje de Susana Hidalgo, quien los lleva hasta donde se había trasladado provisionalmente la obra de Margaret: una nave

industrial en Torrejón de Ardoz.²³⁸ Allí, Gómez y Jonás solo logran ver de cerca dos cuadros y una escultura de bronce destinada a conservar las cenizas del matrimonio en su interior: de ambos objetos desembalados se reproducen las fotografías como testimonio de los avances de la investigación [Imágenes 91 y 92].



Imágenes 91 y 92. Gómez (2013: 69 y 70)

Debido a las restricciones impuestas por la empresa de almacenaje, Gómez se ve obligado a visionar el resto de los cuadros de Margaret en un formato digital de muy baja calidad y constatar desde una pantalla su escaso potencial artístico:

Después de todo el esfuerzo que habíamos hecho para llegar hasta allí era muy desalentador comprobar que la obra de Margaret era tan pobre. A pesar de mi decepción sabía que no podíamos quedarnos ahí y aquellas pinturas tan particulares seguían teniendo un valor único para nosotros: eran el surrealista álbum familiar de los protagonistas del documental que queríamos rodar. (Gómez, 2013: 76-77)

La búsqueda sigue con el objetivo de inspeccionar el piso, cuyo edificio pertenece a la Fundación Doctor Moraza. Si bien el acceso a la vivienda de los Modlin se convierte en una empresa burocrática kafkiana, Gómez consigue un pase: «nuestro plan era de nuevo muy sencillo: Jonás lo grabaría absolutamente todo, mientras que yo me

²³⁸ Los lienzos se trasladarán después, gracias a Miguel Cervantes, al sótano de la Escuela de Ingenieros Agrónomos, ya que «los herederos norteamericanos del legado de los Modlin no pudieron seguir pagando el costoso almacén de arte donde estaban custodiados» (Gómez, 2013: 11).

encargaría de las fotografías y de recoger cualquier cosa que pudiera ser de interés para el documental», afirma el narrador (Gómez, 2013: 82). En el espectáculo de aquella vivienda deshabitada, dos escenarios en particular llaman la atención de Gómez. El primero es una pared donde quedan impresos los contornos de los cuadros otrora colgados allí:

En la pared principal del salón se intuían a la perfección las huellas de los cuadros. Mostraban un vacío desolador. Cada uno de esos rectángulos contenía la imagen latente del lienzo que habitó. Los Modlin habían colocado los cuadros a varias alturas, como en una galería de arte decimonónica, y todavía seguían clavadas en la pared las alcayatas que sujetaban los marcos. Si alguien volvía a la casa con los cuadros de Margaret podría volver a colocarlos tal como estaban y recomponer lo que ahora parecía un puzle hecho de sombras. (Gómez, 2013: 84-85)

Frente a esta visión fantasmal [Imagen 93], el autor contrapone la imagen surrealista de la taza de un retrete encima de la cual está colocado un sombrero gris y un sobre que pone en inglés «out of order» (Gómez, 2013: 87) [Imagen 94]. Aunque afirme habérselo encontrado así, quizá se trate de un guiño postizo —personal y a su manera vanguardista— camuflado de verdad dentro de una historia que a menudo rebasa los límites de la ficción.



Imágenes 93 y 94. Gómez (2013: 85 y 86)

Además de estas dos fotos, el autor incluye un pequeño inventario del «material encontrado en la casa de la calle del Pez» (Gómez, 2013: 89-91), donde detalla con extrema precisión una serie de objetos y papeles abandonados.²³⁹ Pero el descubrimiento más revelador se realiza durante la segunda visita a la vivienda, cuando encuentra escondidos en una despensa tres libros fotocopiados, dos de los cuales pertenecientes al proyecto diarístico de Margaret *The Mirror of Time's Angel* y otro de Elmer, *A Poem in my Pocket*, que contiene cartas y poemas.²⁴⁰ En ellos, según Gómez, «los Modlin daban rienda suelta a sus delirios y dejaban constancia escrita para la posteridad de su concepción del mundo y los acontecimientos de su vida» (2013: 117). Esta documentación de primera mano permite arrojar luz sobre algunas zonas todavía oscuras de la historia, como la relación de los Modlin con el escritor Henry Miller,²⁴¹ los detalles de la exposición de Margaret en el Círculo de Bellas Artes en 1978, la admiración desmedida de la pintora por Francisco Franco²⁴² o el relato de su primer encuentro con Elmer en el *casting* para una obra teatral universitaria.²⁴³ Del mismo modo, se entera de su traumática experiencia en

²³⁹ En el capítulo veinte, Gómez reproduce una conversación doméstica propia donde da a entender que se prepara los gintonics en las copas que otrora habían pertenecido a los Modlin (2013: 119).

²⁴⁰ A partir de los diarios de Margaret, Gómez señala mediante sendas citas cómo «tanto Agustín Fernández Mallo [en *Nocilla dream*] como Margaret Marley Modlin habían escrito los pensamientos de Margaret en el mismo trayecto en taxi. Ambos, por separado sin ningún contacto posible, relataron, ella en su diario y él en su novela, lo que ocurrió en el interior del vehículo cuando el 4 de octubre de 1978 la pintora se dirigía a la inauguración de su exposición en el Círculo de Bellas Artes» (Gómez, 2013: 131). Véase también Gómez (2013: 132-133) y Fernández Mallo (2006: 180-181).

²⁴¹ La figura del escritor es determinante para la pintora, ya que «en el prólogo del libro *El espejo del ángel del tiempo* Margaret justifica su propia genialidad en ese primer contacto con Miller [su contestación a una carta]. Es tan importante para ella y para su obra que considera que el mundo comienza ahí. Empieza a contar el tiempo a partir de 1969, año que ella denomina “El año de la luna”» (Gómez, 2013: 123). Margaret lo retrata en dos ocasiones: *Henry Miller con alas* y *Henry Miller sin alas* (Gómez, 2013: 122 y 127).

²⁴² Margaret pinta un retrato de Franco titulado *Generalísimo Franco, tú que vives al abrigo del Altísimo, y habitas a la sombra del Omnipotente*, que aparece en una foto sin terminar (Gómez, 2013: 138).

²⁴³ De Elmer y Margaret interpretando sendos papeles también queda constancia visual (Gómez, 2013: 144).

la ciudad japonesa durante la Segunda Guerra Mundial, adonde llegó en el buque hospital *USS Haven* como objetor de conciencia.²⁴⁴

Además de sus fotografías, cuadros, objetos y escritos, el autor explora otro ámbito visual bastante fructífero relacionado con la familia estadounidense: el de la gran pantalla. Tal y como señala Gómez, «los Modlin aparecen diseminados en producciones de cine, televisión y publicidad del último cuarto del siglo XX» y «aunque ocasionalmente sus nombres se relacionan con películas importantes y actores y directores legendarios, siempre lo hacen de forma secundaria y sus apariciones —tan numerosas y extrañas— se han perdido en el olvido» (Gómez, 2013: 157). Baste pensar en que Elmer aparece en *La semilla del diablo* de Roman Polanski,²⁴⁵ así como en muchas otras películas —algunas de ella españolas: *El crack*, *Un curita cañón* o *Viva la clase media*— y series de televisión como *General Hospital*, *Embrujada* o *El fugitivo*. Las apariciones de Margaret, en cambio, se limitan a dos: en el cortometraje *El ti vivo* y en *Marchar o morir*, haciendo de «Lady in Black» y actuando junto con Elmer en el papel de un cura.²⁴⁶ Por su parte, según atestiguan varias de las fotos encontradas en la basura, Nelson también parece haber participado como extra en numerosos rodajes, animado por sus padres.²⁴⁷

A estas alturas, los perfiles de Margaret y Elmer están definidos, pero «Nelson Modlin seguía siendo una incógnita», hasta el punto de que «sus padres habían vampirizado el documental» (Gómez, 2013: 167). Más allá de las fotografías y alguna información aislada, su figura queda en segundo plano. Entonces, Gómez se pone en contacto con Jaime Lipton, amigo de Nelson que también vive en Madrid. Gracias a él, la historia de los Modlin se va afinando y

²⁴⁴ Además de un fragmento del texto de Elmer, Gómez incluye una foto suya a bordo del *USS Haven* y otra del mismo barco (2013: 153 y 154). Margaret retrata dicha experiencia en el cuadro *El and Nagasaki* (Gómez, 2013: 150).

²⁴⁵ En el libro, se incluye el fotograma de una de las escenas de Elmer (Gómez, 2013: 159).

²⁴⁶ También se incluye el fotograma de la escena de la película en la que aparecen tanto Margaret como Elmer (Gómez, 2013: 162).

²⁴⁷ Entre ellos, el autor escoge un retrato de Nelson en el papel de Absalón sacado de una serie titulada *The Story of David* (Gómez, 2013: 165).

enriqueciendo con nuevos datos que revelan una relación conflictiva entre Nelson y sus padres:

Sus padres admiraban por encima de todo la estética y la belleza, y tuvieron la suerte de tener un hijo cuya belleza era increíble. [...] Si te fijas hay muchos retratos de Nelson desnudo pertenecientes a la época americana del matrimonio. Esta admiración tuvo un impacto muy complicado en Nelson porque para sus padres era una especie de dios. [...] Supongo que la primera vez que Nelson se enfrentó con la realidad tuvo que ser muy fuerte y se pasó toda la vida resolviéndolo. A pesar de eso Nelson hizo mucho por sus padres [...]. Les quería mucho pero la impresión que me queda es que Nelson se pasó toda la vida tratando de romper con aquella locura estética. (Gómez, 2013: 177)

Pronto, Nelson se desliga de las proyecciones y expectativas artísticas de los padres, y se dedica primero a ser colaborador para la radio y la prensa, y después a una empresa de audio, música y doblaje para el cine, configurándose como «el gran damnificado de [su] locura intelectual» (Gómez, 2013: 185). Para ahondar en el conflicto paternofamiliar de Nelson, Gómez se interesa por su vida sentimental y averigua la identidad de sus cuatro esposas, entre ellas la presentadora de televisión Olga Barrio.²⁴⁸

Pero será su tercera mujer, Susana Jacobo,²⁴⁹ quien le proporcione al autor datos inéditos sobre la llegada de Nelson a España para que no le reclutaran en la guerra de Vietnam, así como para huir de los progenitores: «además de librarse de la guerra, [Nelson] con su viaje quería romper con Elmer y Margaret. Decía que no le habían respetado, y por eso cuando hablaba de ellos era muy hermético» (Gómez, 2013: 193). Más adelante, Susana se refiere en términos poco halagüeños a la obra de Margaret por revelar cierta morbosidad de la madre hacia él: «en esos cuadros empecé a comprender muchas

²⁴⁸ Prueba de esta unión es la reproducción de su libro de familia y una fotografía grupal donde también aparecen Margaret y Elmer (Gómez, 2013: 184 y 187).

²⁴⁹ Curiosamente, tanto Susana Jacobo como Olga Barrio están conectadas con Gómez a través del también fotógrafo —ídolo del autor— Francis Tsang (Gómez, 2013: 201-207).

cosas de la vida de Nelson. Para mí fue un *shock*, me interesaron los cuadros desde un punto de vista familiar, no tanto desde el punto de vista artístico» (194).²⁵⁰ A raíz de esta información, Gómez saca sus propias conclusiones llevando a cabo un minucioso análisis psicológico de la jerarquía familiar a partir de la écfrasis del mismo retrato que aparecía en el reportaje de Susana Hidalgo [Imagen 95]: «quizá esta foto sea también el punto de inflexión de la relación de Nelson con sus padres, la separación de la órbita gravitatoria que generaba su madre» (2013: 2010-211).



Imagen 95. Gómez (2013: 208)

Por último, gracias a Jaime y Susana, Gómez también descubre que, pocos meses antes de morir, Nelson había comprado un terreno en Brihuega y construido allí una casa para vivir tranquilo. Entonces, la última etapa de la investigación de Gómez consiste en ir hasta «Villa Margarita», donde el nuevo dueño —un tal Raúl García— le enseña la finca²⁵¹ y algunas pertenencias de Nelson. La sensación es reconfortante: «cuando me iba sentí que la finca de Nelson en Brihuega me había transmitido mucha paz y serenidad, la misma que Nelson había

²⁵⁰ Esta afirmación resulta de especial interés, ya que confirma —en el caso de la familia Modiln— la efectiva indisolubilidad del binomio arte y vida.

²⁵¹ De la finca, por ejemplo, se muestra la ducha al aire libre donde Nelson solía ducharse tanto en invierno como en verano (Gómez, 2013: 225).

encontrado allí en los últimos días de su vida. Mi investigación había concluido y me sentía reconfortado con aquella visita» (Gómez, 2013: 224). Justo antes de marcharse, Raúl le entrega una misteriosa cinta que contiene el «testamento visual» de los Modlin (Gómez, 2013: 235), un vídeo grabado con ocasión de la visita de una sobrina donde Margaret y Elmer le enseñan el piso y explican la simbología de algunos lienzos de la pintora. La reproducción de algunos fotogramas del filme, junto con la transcripción traducida de la conversación —a modo de guion— conforman el epílogo del libro (2013: 258-267) [Imagen 96].



Imagen 96. Gómez (2013: 262)

Una vez trazado el complejo recorrido vital de la familia Modlin, queda relatar su triste final, determinado por la pena y el decaimiento de Elmer por la muerte de su esposa y su hijo, ambos fallecidos de un ataque al corazón. Enloquecido de dolor y obsesionado por proteger la obra de su mujer, Elmer muere poco después. A falta de herederos, su familia viaja a Madrid para llevar a cabo las gestiones funerarias y de la herencia. Aun llevándose lo más valioso y dejando los cuadros en el piso de la calle del Pez, tira todo lo demás que acaba en los contenedores de basura más cercanos. Es cuando Gómez

encuentra las fotografías: «esa noche a finales de mayo de 2003 yo acudo a la calle del Pez alertado por mi cuñado Marcos. En ese momento mi vida confluye con la de los Modlin. Desde entonces tengo la sensación de estar continuamente acompañado» (Gómez, 2013: 245). Así, de forma circular, el autor regresa al principio de su propio relato.

No obstante, una relación tan intensa y comprometida no puede prescindir de una separación simbólica: «ha llegado la hora de despedirme de los Modlin. Necesito romper de manera definitiva con ellos. Y lo quiero hacer en el lugar exacto donde se perdió su huella» (Gómez, 2013: 253). A modo de ceremonia particular, a orillas del lago de la Casa de Campo, donde se esparcieron sus cenizas, el fotógrafo quiere deshacerse de los escombros rescatados de la ruina de los Modlin arrojándolos al agua junto con las placas metálicas de sus urnas funerarias, en cuya inscripción hay un error en la grafía del apellido: «los Modlin lo habían sacrificado todo para alcanzar la fama y el reconocimiento y hasta en ese último recuerdo de sus vidas un desconocido se había equivocado al grabar sus nombres en las placas. Era como si el fracaso hubiera de sobrevivirles» (Gómez, 2013: 255). Tal vez este broche narrativo pertenezca a la ficción para ensalzar con un toque novelesco y algo de dramatismo una historia de por sí inverosímil, ya que parece dudoso que un legado cuyo rescate ha supuesto un esfuerzo titánico acabe en el fondo de un estanque. Sea como fuere, la propia publicación del libro es lo que mantiene vigente de manera indefinida el vínculo entre Gómez y los Modlin.

4.4.2.2. Reproducción, aura y *remake*

Hasta ahora se ha considerado el *modus operandi* de Gómez a la hora de llevar a cabo lo que Pedrosa define una «investigación de campo laboriosa y honesta» acerca de la vida de los Modlin (2019: 241). Aunque dicha investigación se realiza a partir de la observación atenta de las fotografías halladas en la basura y se atestigua a través de otras muchas tomadas expofeso por el autor, es imprescindible detenerse ahora concretamente en la atención que el medio

fotográfico recibe dentro del libro en calidad de documento y, sobre todo —ya desde el punto de vista fototextual— en las modalidades de su integración intermedial dentro del libro. En efecto, *Los Modlin* es una obra en la que el protagonismo y la presencia de lo visual están realizados por partida doble, debido a la ligazón del álbum familiar y la obra pictórica de Margaret;²⁵² de ahí que la inserción de ambos elementos sea obligada, pero no solo para mostrar o demostrar, sino también con el objetivo de recrear a través de la lectura sensaciones como la extrañeza, el estupor, la perplejidad o la admiración, y asimismo acompañar al autor en su búsqueda.

En este sentido, al principio, y de acuerdo con el desconcierto de Gómez, las fotografías se subsiguen de forma desordenada y aparentemente ilógica, sin establecer con el relato escrito una correspondencia directa. Se trata de una estrategia intencionada que simula la confusión y la ambigüedad que atenazan al autor en un primer momento. Por otro lado, debe advertirse que, a lo largo de todo el libro, la alusión a la fotografía reproducida o su éfrasis puede realizarse con anterioridad o posterioridad a su aparición —es decir, de manera anafórica o catafórica—, pero para ello nunca se emplean deícticos ni llamamientos directos. No obstante, cabe advertir que, dada la enorme multitud de imágenes, que supera el centenar, no todas ellas tienen correspondencias a nivel textual, de tal manera que su contextualización depende en gran medida de la inferencia del lector, el cual puede acudir al detallado índice fotográfico final, donde para cada una de las fotos se proporciona la información necesaria.

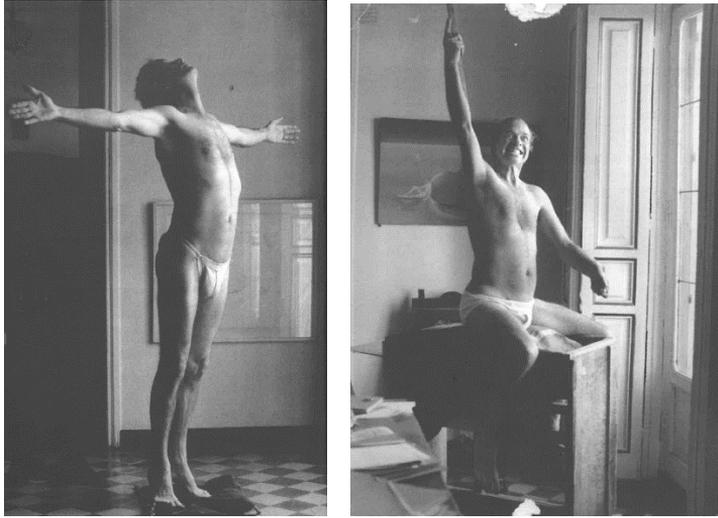
Así, el discurso fotográfico discurre por sí solo y requiere de cara a su contextualización un esfuerzo imaginativo, mnemónico y de comparación tan solo parcialmente guiado que lo asemeja *grosso modo* a la laboriosidad intelectual que supone extraer posibles pistas partiendo de imágenes aleatorias y sin coherencia, además de muy peculiares. Para ello, Gómez las agrupa previamente en dos categorías relativas a ámbitos que poco a poco acaban confluyendo:

²⁵² La indisolubilidad de la vida familiar con el arte aparece también en la novela *La casa de los pintores* (2019) de Rodrigo Muñoz Avia.

Clasifiqué en dos grupos las fotografías: *las familiares* y *las experimentales*. Entre las de familia había fotos en color y en blanco y negro, de carnet; fotografías de disfraces, retratos de ambiente; fotografías de viajes y de obras de arte. *Apenas había anotaciones que ayudasen a su comprensión*. Tras una primera observación, me di cuenta de que tres personajes se repetían de forma periódica en las imágenes: una mujer y un hombre de entre cuarenta y cincuenta años, y un joven de unos veinte. (Gómez, 2013: 19. *Cur-siva añadida*)

El contraste entre lo familiar y lo experimental, conciliado después gracias a la averiguación de las inquietudes artísticas de los Modlin, se hace patente desde las páginas iniciales hasta el final del libro, donde aparecen alternativamente tanto ejemplos corrientes de la inmortalización de momentos domésticos que incluyen la actividad pictórica de Margaret²⁵³ como la escenificación de situaciones estrambóticas protagonizadas por Elmer y Nelson. Siendo estas últimas las más llamativas y enigmáticas, ya desde el principio de la historia se muestra cómo «el adolescente posaba teatralmente, clamaba al cielo en ropa interior con los brazos en alto, mirando al sol, como si esperase recibir el maná divino o sujetara objetos invisibles» o cómo el padre «casi desnudo y sentado sobre una caja, dirigía las riendas de un caballo imaginario al tiempo que su mano derecha sostenía un listón de madera, un estandarte, una lanza que tampoco existía» (Gómez, 2013: 19) [Imágenes 97 y 98].

²⁵³ Véase Gómez (2013: 27, 39, 52, 57, 92, 125 y 138). He aquí otra analogía con *La casa de los pintores* (2019) de Rodrigo Muñoz Avia, donde varias fotos retratan a los padres del autor creando.



Imágenes 97 y 98. Gómez (2013: 16 y 25)

Nótese que la foto de Nelson precede el fragmento textual que la describe, mientras que la de Elmer se reproduce más adelante, lo cual implica estímulos receptivos antitéticos por parte del lector: por un lado, la sorpresa ante una visión desconocida e inexplicable y, por el otro, el reconocimiento visual de algo descrito verbalmente con anterioridad.

Así pues, si bien las fotos «familiares» están esparcidas a lo largo de toda la obra familiarizando al lector de manera tácita con la vertiente más ‘convencional’ de la vida de los Modlin, inevitablemente son las «experimentales» aquellas que, junto con la extravagante obra pictórica de Margaret, tienen mayor peso de cara a la investigación y, por consiguiente, a nivel fototextual. En ellas reside el misterio que entrañan y la fascinación que ejercen sobre el observador. De ahí que la resolución de esta gran incógnita se convierta en una especie de epifanía:

Descubrí que las imágenes eran representaciones de los personajes que habitaban en la apocalíptica imaginación de Margaret y que ella utilizaba como modelo para componer sus lienzos. Era tan evidente que ni siquiera lo había pensado. Hasta ese momento creía que los Modlin fotografiaban sus ritos familiares para regodearse en su extravagante sentido de la estética. Por eso las

fotografías eran tan buenas; porque solo eran herramientas despojadas de toda intención artística. [...] Este descubrimiento supuso un avance importante porque por fin habíamos encontrado el vínculo directo entre los cuadros, sus personajes y los espacios en los que están retratados. (Gómez, 2013: 79. *Cursiva añadida*)

Efectivamente, el cotejo de dichas imágenes y los cuadros de Margaret es revelador. Se trata a todas luces de los estudios fotográficos previos a su realización, para los que Elmer, Nelson o incluso la propia pintora habían posado en su día. En el libro, esta práctica queda ejemplificada mediante la colocación intencionada de la foto que le había servido de modelo al lado de la obra acabada [Imágenes 99 y 100].

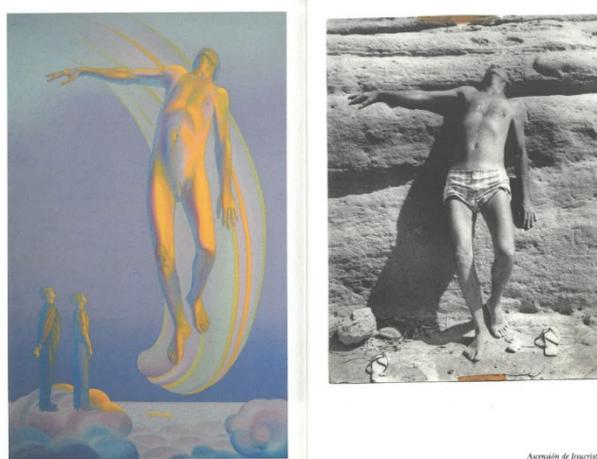


Imágenes 99 y 100. Gómez (2013: 75 y 76)

Lo mismo ocurre en el anexo pictórico final, una especie de catálogo de exposición que consiste en una selección realizada por el autor, quien simula para ello una portada que reza: «Margaret Marley Modlin. Las tres emes mágicas.²⁵⁴ La sin par obra pictórica de la artista

²⁵⁴ Alusión al membrete que la pintora usa como firma: «el símbolo con el que Margaret firma todos cuadros [son] tres emes cruzadas rubricadas con la frase

conocida como la mejor pintora del apocalipsis de todos los tiempos». En dicho anexo, un par de los lienzos de Margaret reproducidos en color van acompañados de su respectivo estudio fotográfico. Véase, a modo de ejemplo, el titulado *Ascensión de Jesucristo*, pintado a partir de un retrato de Elmer en la playa apoyado contra una roca, con la cabeza inclinada hacia el cielo, el brazo izquierdo colgando por el costado y el otro sujetándose horizontalmente en la piedra [Imagen 101].



Academia de Juarez
Año MCMLXXVII después de Cristo

Imagen 101. Gómez (2013: n. p.)

De manera análoga, en un momento dado de la investigación, Gómez vuelve a representar alguna de las escenas protagonizadas por los Modlin fotografiándolas en sus escenarios originales, en pos de la recuperación de su aura. Esta ha de entenderse, en sentido benjaminiano, como «una trama particular de espacio y tiempo: la aparición irrepetible de una lejanía por cercana que pueda hallarse», cuya problemática reproductibilidad choca con «la necesidad de apoderarse del objeto desde la distancia más corta de la imagen, o más bien en la copia, es decir, en la reproducción» (Benjamin, 2008: 16). Por su parte, retomando a Benjamin, Dubois insiste en esta condición: «a la ilusión de una identificación con lo Real, la fotografía opone la

Margaret Marley Modlin, las tres emes mágicas» (Gómez, 2013: 160. *Cursiva en el original*).

necesidad de una escisión constituyente, de una distancia que altere la relación misma de la imagen con su objeto, y en consecuencia nuestra propia relación con uno y otra» (1994: 91). Aunque la distancia temporal siempre es insalvable, Gómez se apodera del espacio con la pretensión de actualizar *in situ* algunos de los gestos de los Modlin, ahora interpretados por su mujer y otros amigos suyos.²⁵⁵ Es como si, de alguna manera, a través de la fotografía pudiera revivirse lo pretérito para ratificarlo. El propio autor describe así esta práctica a partir de la constatación de una ausencia:

Al visitar la casa de la calle del Pez y presenciar el vacío que transmitían aquellas habitaciones abandonadas, *empecé a sentir la necesidad de fotografiar los espacios en los que los Modlin se habían retratado. Esos lugares me perturbaban porque certificaban su presencia en el mundo de los vivos*. Impulsado por ese arrebató me embarqué en una gymkana esquizofrénica y absurda por todo el mundo, sin importarme si el escenario en el que se habían fotografiado era un monumento o una mierda de esquina. [...] Isabelle y mis amigos actuaron en las fotos de falsos Modlin, actores improvisados que me ayudaron a sustituir su ausencia. Fueron pequeños experimentos y homenajes íntimos carentes de toda explicación racional. *Necesitaba coleccionarlos y constatar con mi presencia la realidad de aquellos espacios*. Buscaba los surcos que los Modlin habían dejado en el aire. (Gómez, 2013: 103. Cursiva añadida)

Junto con la reencarnación ficticia de los ausentes, realizada gracias a un acto performativo —«*performar* en el sentido de *encarnar*», aclara Cadenas Cañón (2019: 46)—, comprobar la autenticidad de una experiencia filtrada por lo fotográfico parece ser posible solo a través de la repetición y la reproducción —o, mejor dicho, ‘actualización’— del mismo acto fotográfico, que se realiza —según Gómez— de manera inconsciente: «mis experimentos seguían el mismo

²⁵⁵ Este tipo de actos recreacionistas recuerdan a algunas de las obras más conocidas de la fotógrafa estadounidense Cindy Sherman, como los *Untitled Film Stills* (1977-1980), en los que imitaba —aunque con fines paródicos— las fotos publicitarias de los estudios de cine hollywoodienses.

procedimiento formal que los rituales pictóricos de los Modlin. Yo lo desconocía. Simplemente actuaba por necesidad e instinto» (2013: 107). Obsérvese, por ejemplo, cómo una amiga del autor posa como Margaret o cómo Jonás interpreta a un joven Nelson, ambos en una esquina de la casa de la Calle del Pez al lado de una ventana, el rincón predilecto para aquellas tomas finalizadas a la pintura [Imágenes 102 y 103].



Imagen 102. Gómez (2013: 104-105)

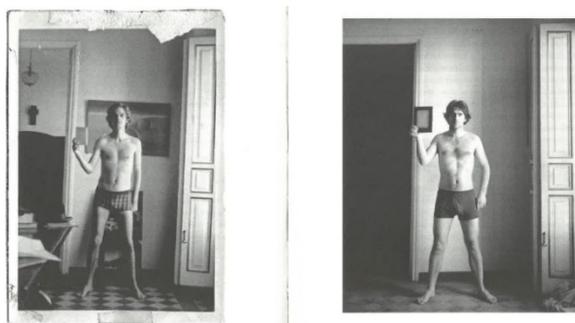


Imagen 103. Gómez (2013: 114-115)

Por otro lado, el autor no se limita a llevar a cabo dichos experimentos en el interior de la vivienda de los Modlin, sino que sigue su rastro desplazándose,²⁵⁶ como cuando —por poner otro ejemplo— viaja hasta Florencia en busca de una farola concreta al lado de la cual había posado Margaret antaño, un reto difícil donde los haya: «era un

²⁵⁶ El desplazamiento con el objetivo de encontrar los lugares exactos que aparecen en las fotos será la dinámica principal de *Wattebled o el rastro de las cosas*.

acto inútil, pero me llenaba de alegría. Acababa de conseguir uno de los cromos más difíciles de la colección», afirma Gómez con cierta satisfacción (2013: 109).

No obstante, el mayor logro de Gómez —o, cuando menos, el más llamativo— consiste en localizar a una familia extremeña que Margaret había fotografiado y después pintado en uno de sus cuadros, el tríptico *El empalado de Valverde de la vera*, del cual la pintora «registró minuciosamente el proceso de creación» (Gómez, 2013: 98), a su vez mostrado a modo de *making of* del lienzo dentro del libro. El autor y Jonás logran contactar con los Luego, quienes, además de contarles detalladamente la historia de su relación con los Modlin, aceptan con entusiasmo la propuesta del fotógrafo:

Antes de irnos quise revivir el espíritu del cuadro, para que tanto ellos como nosotros pudiéramos viajar por un instante en el tiempo y volver a aquel 1980 en el que posaron para los Modlin. Me sorprendió que accedieran sin problema a una foto tan surrealista, gente del campo que suele estar tan aferrada a la realidad. No cabía ninguna duda de que los Modlin habían depositado en aquella familia la semilla de la ficción. (Gómez, 2013: 99. Cursiva añadida)

A partir del boceto del retrato familiar que aparece en una foto donde Margaret todavía lo está pintando [Imagen 104], y pasando después por la presentación de la obra acabada [Imagen 105],²⁵⁷ la actualización del estudio previo²⁵⁸ a la creación culmina con otro retrato realizado por Gómez [Imagen 106] que desanda el camino de la pintora, al inspirarse en el cuadro para buscar sus referentes originales en la realidad y regresar así de manera ilusoria al momento germinal de aquella obra pictórica.

²⁵⁷ El tríptico está incluido, además, en el anexo final (Gómez, 2013: n. p.).

²⁵⁸ Nótese que, a lo largo del libro, pueden encontrarse otros estudios previos a la realización de la obra en cuestión: una foto de Elmer caracterizado como el Empalado y otra de Margaret posando para la figura femenina que aparece sentada en el panel derecho del tríptico (Gómez, 2013: 78 y 104).

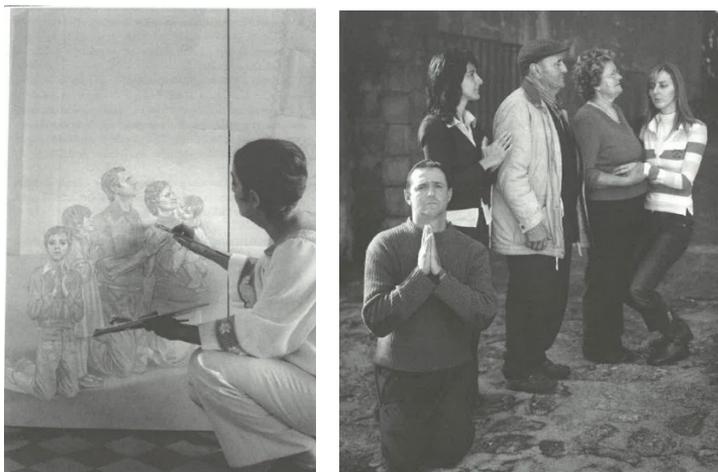


Imagen 104 y 106. Gómez (2013: 92 y 100)



Imagen 105. Gómez (2013: 94)

En definitiva, en virtud de este procedimiento, y como sostiene Tisseron, «la fotografía interviene en el proceso de asimilación psíquica del mundo a través de su *práctica*» (2000: 25. *Cursiva en el original*). A la manera del *remake* —que en este caso podría definirse un ‘*remake* aurático’— Gómez recupera por lo menos la dimensión espacial de las fotos volviendo a ocupar y repoblando los lugares que antaño les sirvieron de trasfondo a los Modlin. De tal manera que, gracias a la comprensión a la que le da acceso este ritual de repetición, el autor desvela el enigma que entraña el álbum —literalmente— surrealista de la familia estadounidense, otorgándole una significación cabal a raíz de la reconstrucción exhaustiva de su historia privada.

4.4.2.3. Documental y *making of*

En calidad de descubridor tardío de los Modlin y promotor de la difusión de su historia, Paco Gómez se ha convertido en una figura indisoluble de la excéntrica familia estadounidense, entrando a formar parte póstumamente de su exclusivo y apocalíptico círculo. Incluso antes de publicar el libro, tal y como recoge en el mismo, Gómez ya se había implicado activamente en la divulgación de los resultados de su investigación con el objetivo de respetar la última voluntad de Margaret:

Los cuadros de Margaret carecían de valor en el mercado, por lo que nadie estaba interesado en adquirirlos. Sin embargo, tenía la certeza de que la historia de los Modlin era inseparable del arte de la pintora y que, para cumplir su sueño y conseguir que su obra permaneciera en España, el relato de los Modlin tenía que ser conocido por el gran público. (2013: 213)

Con esta finalidad, el autor colabora en el reportaje de Eva Lamarca «La vida perdida de los Modlin» (2007)²⁵⁹ y participa —junto con Miguel Cervantes y Jonás Bel— en la organización de la exposición «Las tres emes mágicas», dedicada a la obra pictórica de Margaret y de la cual queda constancia en web del fotógrafo.²⁶⁰ Además, dentro de la misma página, en la sección «Proyectos», están digitalizadas tanto las fotografías originales²⁶¹ como los *remakes* de Gómez,²⁶² que en ambos casos cuentan con más documentos de los que se muestran en el libro y entre los cuales pueden reconocerse elementos mencionados, pero no reproducidos, dando lugar a una especie de ampliación transmedial online. El autor incluso ofrece la descarga gratuita de la «App Los Modlin», una aplicación para iPad «estructurada a modo de aventura gráfica donde el usuario se convierte en

²⁵⁹ Véase: https://elpais.com/diario/2007/03/04/eps/1172992556_850215.html.

²⁶⁰ Véase: <http://nophoto.org/las-tres-emes-magicas>.

²⁶¹ Véase: <http://nophoto.org/los-modlin-1>.

²⁶² Véase: <http://nophoto.org/los-modlin-2>.

investigador»,²⁶³ esto es, una manera extraliteraria de la que el lector dispone de replicar a su vez la experiencia de Gómez.

No obstante, como ya se ha mencionado anteriormente, el afán por difundir las peripecias de Margaret, Elmer y Nelson tiene desde el primer momento un propósito inicial muy claro: la realización de un documental de cuyos pasos el narrador informa con detalle. Finalmente, después de que Gómez recompusiera el rompecabezas, de su dirección se encarga el cineasta brasileño Sergio Oksman, cuya película «acabó confluyendo en la trama de un personaje que se encuentra las fotografías en la basura e interpreta la vida de los Modlin» (Gómez, 2013: 215): una evidente conversión del fotógrafo en protagonista anónimo. Así, *A Story for the Modlins* se estrena en 2012 y gana incluso el premio Goya al mejor cortometraje documental. Este consiste en la reconstrucción por parte de una voz en *off* de la trayectoria de la familia a medida que unas manos van mostrando sus fotografías y documentos. Gómez asiste ilusionado al estreno en la cineoteca del Matadero de Madrid, pero al finalizar la proyección describe la desazón que experimenta:

El rollo de los créditos empezó a aparecer mecánicamente. Como un principiante ilusionado empecé a buscar mi nombre entre la hilera de personas desconocidas. Nunca lo encontré porque no estaba. Todo lo que contenía la película lo sentía como mío, pero yo había desaparecido de la historia de los Modlin como Elmer desaparecía en las películas donde ejercía de actor secundario. (Gómez, 2013: 250-251)

El destierro de Gómez de su propio proyecto seguramente sea el acicate que le empuja a la redacción del libro con el objetivo de reapropiarse del trabajo desde la literatura, pero con un planteamiento visual. En este sentido, *Los Modlin* podría considerarse el *making of* literario de un filme del que al final su propio creador queda injustamente excluido. Por lo tanto, según los elementos analizados, la relación de la obra de Gómez con el documental es temática a la vez que

²⁶³ Véase: <http://nophoto.org/app-los-modlin>.

intermedial: temática en cuanto el desarrollo de la narración tiene como motivo o hilo conductor su elaboración e intermedial por la inserción de materiales relacionados con él. De ahí que, de acuerdo con la distinción propuesta por Gómez Trueba y Morán Rodríguez (2017: 272), *Los Modlin* sea tanto una novela que cuenta con un documental en un soporte audiovisual como una novela que en sí misma es un documental.

En este caso, los documentales son incluso dos, puesto que el programa educativo de RTVE *La aventura del Saber* emite en 2019 el reportaje dirigido por Jesús Alonso *La familia Modlin: un recorrido mucho más completo que A Story for the Modlins*, donde Gómez se encarga personalmente —y ya no desde el anonimato de una voz en *off*— de guiar al espectador a través de su pesquisa, como si de un *making of* audiovisual se tratara, refiriéndose también a la redacción y la edición del libro, así como a sus repercusiones. Además, el reportaje incluye la reproducción integral de la cinta protagonizada por Margaret y Elmer que el autor recupera en la finca de Nelson en Brihuega, restituyéndole su formato originario y aclarando su trascendencia de cara al entendimiento de los Modlin, un asunto que en la novela queda irresuelto.²⁶⁴ De esta manera, al cabo de seis años desde su publicación, el alcance del testimonio escrito se amplía transmedialmente devolviéndole al autor el lugar coprotagónico que le corresponde en esta historia en la que su biografía se mezcla con la de los Modlin.

²⁶⁴ En el reportaje Gómez explica cómo en la cinta Margaret y Elmer van explicando cada uno de los cuadros presentes en el piso y revelando su simbología; de ahí que el autor la considere su «testamento visual». Además, a través del vídeo es posible ver a los Modlin —exceptuando a Nelson— de carne y hueso, así como escucharlos de viva voz, lo cual permite un acercamiento aún mayor a su existencia real.

4.4.3. La huella de otro fotógrafo: *Wattebled o el rastro de las cosas*

4.4.3.1. De Francia al Rastro y viceversa

Al igual que en *Los Modlin*, en *Wattebled o el rastro de las cosas*, publicado en 2020, la narración vuelve a tener como comienzo un descubrimiento inopinado, aunque quizá no tan sorprendente como el anterior. En esta ocasión, el lugar del hallazgo —muy ramoniano— es el Rastro de Madrid, adonde Gómez suele acudir los domingos por la mañana en busca de gangas, de acuerdo con una nueva afición análoga —aunque quizás más ambiciosa— a la de hurgar en la basura: «ahora me ha dado por ir al Rastro a recuperar la historia de la fotografía» (Gómez, 2020: 11), admite con sorna el autor dentro de un relato del que nuevamente es narrador y protagonista. En efecto, gracias a la importación de antigüedades procedentes de Europa, consigue dar fácilmente con material fotográfico de lo más variado para saciar su afán coleccionista.

En este sentido, con respecto a la sed de memoria que parece aquejar a la época actual, Cadenas Cañón señala cómo «cada fin de semana hordas de nostálgicos recorren los mercados de pulgas en busca de objetos de segunda mano [...]. Y, sobre todo, fotografías; hay puestos con cajas llenas. Los nostálgicos, las nostálgicas, revuelven entre ellas y seleccionan unas pocas», para luego plantearse una serie de preguntas de enorme interés de cara al tema analizado: «¿por qué nos fascinan esas imágenes de personas a las que no conocemos, en lugares a los que no hemos ido, haciendo cosas que no entendemos?» (2019: 28-29). Una serie de interrogantes que atañen de cerca al propio Gómez y enseguida recuerdan a su peripecia modliniana, pero que mucho tendrán que ver también con lo que le depara su nuevo descubrimiento, cuyos derroteros también se traducen en otra «docuficción» (Fernández Mallo, 2018: 366) que se configura asimismo como un relato de viaje.

De acuerdo con su nueva costumbre, un domingo de otoño de 2019, acompañado por su amigo Fernando Maquieira, Gómez

encuentra en un puesto del Rastro unas cajas que contienen negativos de cristal de principios del siglo XX y queda sorprendido por la coherencia de la colección, así como por la técnica del fotógrafo, de quien valora el «criterio que sorprendía al trasluz por la distancia que tomaba con la escena que fotografiaba» (Gómez, 2020: 13). De primeras, tan solo se queda con una selección, pero, a raíz una minuciosa observación inicial en la que atisba el potencial de los negativos, decide volver a la semana siguiente y hacerse con el resto. Así, tras limpiar las placas y reproducirlas con una mesa de luz y una cámara digital, agrupa cuidadosamente las fotos, lo cual le permite formular la siguiente apreciación, que contiene asimismo una declaración de intenciones:

No es que aquellas fotos fueran espectaculares ni que su autor tuviera un ojo capaz de cambiar el mundo; tampoco nos descubrían lugares remotos ni desvelaban sucesos históricos, pero *representaban escenas familiares con tanta dignidad, y tenían un formato y una calidad técnica tan admirable, que suponían un placer para la imaginación bucear por ellas. Además, sentía que había adquirido la responsabilidad de conservarlas*. El azar las había hecho llegar hasta mí, era el dueño y señor de esas fotografías tomadas hacía cien años y de las que alguien, sin duda un familiar, quiso deshacerse. No podía olvidarlas. Estaba obligado a darles una oportunidad. (Gómez, 2020: 27. *Cursiva añadida*)

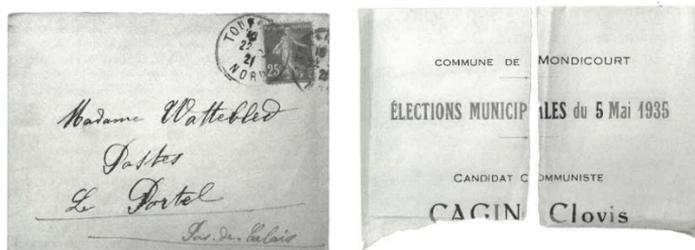
Al igual que en *Los Modlin*, la fascinación de la fotografía encontrada —también un deshecho de alguien, aunque adquirido— estimula la imaginación del autor. Esta es un ingrediente esencial de cara a una investigación que se rige sobre frágiles cimientos hechos de suposiciones refrendadas o desmentidas paulatinamente por pequeñas evidencias procedentes tanto del interior de las fotos como de su contenedor o envoltorio.

Efectivamente, la meticulosidad de Gómez no solo le ayuda a fijarse hasta en los mínimos detalles encerrados en las imágenes, sino que le impulsa a examinar incluso residuos de todo tipo contenidos

en las cajas, así como cualquier otro indicio útil para su datación y localización. La forma de proceder resulta familiar:

numeré las cajas y fotografié todas las placas. Mi ordenador se fue llenando de caras conocidas, de edificios y playas con las que empecé a fantasear. [...] La cantidad de información era ahora abrumadora. Si en mis dos primeras cajas visité el sistema solar de la familia, con las nuevas tenía acceso al universo entero. Una galaxia, eso sí, fotográfica, porque los pocos datos escritos había que buscarlos literalmente con lupa. Y las palabras encontradas, algunas veces, más que ayudarme en la investigación, me confundían. (Gómez, 2020: 31)

Tanto es así que, al examinar las cajas y su contenido, casi únicamente a partir de la dirección manuscrita en un sobre vacío y los recortes de una propaganda electoral usados para separar las placas [Imágenes 107 y 108], Gómez constata la recurrencia del apellido Wattebled e infiere que el fotógrafo que antaño había realizado aquellas fotografías procedía de Mondicourt, un pueblo ubicado en el departamento francés Pas-de-Calais.



Imágenes 107 y 108. Gómez (2020: 17 y 30)

Posteriormente, gracias a una búsqueda en internet, el autor se entera de la existencia de un tal Wattebled, profesor en Mondicourt, una información que encaja con el contenido de las fotos, ya que muchas se habían realizado delante de un mismo edificio. Una en particular [Imagen 109] le resulta clave para seguir adelante con su búsqueda, ya que desencadena una especie de revelación:

Existía una fotografía de un grupo numeroso de niños a la puerta de lo que parecía una escuela. [...] Esta fotografía, a pesar de sus defectos, fue fundamental para perseguir el rastro de Wattebled. Por detrás del grupo de niños estaba la fachada de la escuela. Era de ladrillos, con unas ventanas altas rematadas en arcos de medio punto. *Esos mismos arcos eran el escenario de infinidad de fotos familiares.* Parecían tomadas en un mismo lugar que podía tener diferentes usos, unas veces escolar y otras familiar. (Gómez, 2020: 38. Cursiva añadida)

Según la costumbre de la época, el ayuntamiento se encargaba de proporcionarle al maestro del pueblo una vivienda, que en este caso era adyacente a la escuela, separada tan solo por una valla de madera. La comprobación de que el edificio de ladrillo se encuentra en Mondicourt se realiza recorriendo virtualmente la localidad a través de Google Street View hasta dar con él: el actual ayuntamiento y biblioteca municipal.



Imagen 109. Gómez (2020: 39)

Entusiasmado por estas coincidencias, Gómez escribe un correo electrónico al ayuntamiento de Mondicourt preguntando por Wattebled y exponiendo brevemente sus teorías. Desde allí, le responde el secretario Laurent Ladan: a quien busca es a Joseph Wattebled, maestro de escuela y fotógrafo, casado con Edmée Picot y padre de dos hijas, Françoise y Annie.²⁶⁵ Es entonces cuando el autor decide emprender un viaje a Francia «en busca de las sombras de unos muertos

²⁶⁵ El intercambio de correos se transcribe en el libro traducido al español.

retenidas en unas placas de cristal» (Gómez, 2020: 54). De nuevo, nombrar lo desconocido y otorgarle una existencia es el aliciente para rescatar otras vidas ajenas.

4.4.3.2. Mismo lugar, mismo enfoque

No es de extrañar que, debido a la procedencia de las fotos y al consiguiente desplazamiento del autor, *Wattebled o el rastro de las cosas* adquiera una dimensión fundamentalmente espacial, es decir, la de un trayecto cuya ruta está trazada en un mapa que aparece al final del libro [Imagen 110]. Tanto es así que la narración está dividida formalmente en dos partes que coinciden con los lugares correspondientes a las fases principales de la investigación: si «Madrid 2019» sirve como preámbulo para poner en antecedentes al lector sobre la adquisición de los negativos y las averiguaciones preliminares recién expuestas, en «Francia 2020» se relata el viaje que Gómez realiza en coche hasta Pas-de-Calais y parte de su regreso a España. Por esta razón, en la primera parte las fotos se insertan con el objetivo de observarlas preliminarmente de cara a la extracción de datos útiles, mientras que en la segunda las imágenes sirven a modo de guía visual que determina las paradas del autor.



Imagen 110. Gómez (2020: 241)

Como puede observarse, se trata de un recorrido desde Colliure²⁶⁶ hasta Mondicourt. Los hitos intermedios coinciden en su mayoría con algunos de los sitios que emergen del revelado de las placas y a lo largo del cual Gómez persigue «el rastro de las cosas» al que alude el título del libro, puesto que la fotografía «antes aún de ser una “imagen” que reproduce las apariencias de un objeto, de una persona o de un espectáculo del mundo, pertenece en primer lugar, esencialmente, al orden de la *huella*, del *rastro*, de la *marca* y del *depósito*» (Dubois, 1994: 56). Cada una de estas cosas —ya sean objetos, lugares o elementos arquitectónicos— nombran los capítulos que conforman la sección «Francia 2020», dibujando a su vez un mapa hecho de imágenes que en muchos casos preceden a la narración de su redescubrimiento, según una estrategia fototextual ya empleada anteriormente por el autor.

Retomando la misma actitud adoptada en *Los Modlin*, su forma de proceder consiste en acudir a los sitios exactos que sirvieron de escenario para las fotografías de Wattebled y con una antigua cámara de placas —en su caso de plástico— replicar los mismos encuadres del maestro francés. El ejemplo más emblemático en este sentido, que conlleva asimismo una reflexión muy significativa al respecto, es la foto que retrata a Wattebled junto a unos compañeros apoyados en la barandilla del muelle de Napoleón, en el pueblo alpino de Annecy, y que Gómez procura emular aun a falta de sus protagonistas:²⁶⁷

Dentro de la cámara oscura consigo un encuadre aproximado al original, con la salvedad del Mont Baron que, por efecto de la óptica, parece mucho más lejano. Aunque los personajes no están, me parece que los veo ahí, moviéndose nerviosos. Han sido borrados sin necesidad de las técnicas digitales de los fotógrafos

²⁶⁶ Gómez para expresamente en Colliure para visitar la tumba de Antonio Machado (2020: 61-62). Acto seguido, se desvía para fotografiar el supuesto puente más alto del mundo (2020:63-65).

²⁶⁷ No obstante, tal y como ya había hecho en *Los Modlin*, el primer impulso de Gómez es repoblar la fotografía con unos transeúntes que interpretaran a Wattebled y su compañía: «se me ocurrió pedirles el favor de que ocuparan las mismas posiciones para una fotografía. Ellos representarían un episodio olvidado del pasado de la vida de otros» (2020: 72).

contemporáneos. Mucho más fácil así, solo se necesitaba recorrer 1300 kilómetros desde Madrid. Disparo la fotografía y un segundo después me da igual que entre luz en la placa. Tentado estoy de abrir yo mismo el chasis y velar el negativo para siempre. Lo que importa es estar allí, realizar ese acto inútil. Observar cómo el viento agita el trapo negro y mirar el rizo de las olas en el lago. Lo importante es posar la mano en el mismo trozo de barandilla donde un día se apoyó Joseph Wattebled y sentir así el calambre de la historia. (Gómez, 2020: 73)

El original y su despoblado e innecesario *remake* aparecen enfrentados en sendas páginas [Imágenes 111 y 112], permitiéndole al lector realizar por sí mismo la confrontación y valorar el impacto nostálgico de la ausencia, que se concentra aquí simbólicamente en una farola ahora desaparecida: «la farola, de forja también y a juego con toda la barandilla del paseo, ya no existe. [...] Pero el poyete que lo soportaba sigue exhibiendo el muñón de su amputación, dando testimonio de lo que un día sostuvo» (Gómez, 2020: 73). Una sugestiva metáfora de los estragos del tiempo y sus ruinas.



Imágenes 111 y 112. Gómez (2020: 74 y 75)

Otro ejemplo significativo ligado a la persistencia de una memoria oculta de los objetos que el autor se dispone a rescatar está ambientado en el pueblecito de Liessies, adonde el autor llega gracias al detalle de una inscripción grabada en tres placas: «“Liessies 12-9-21”, ponía. Un lugar y una fecha» (Gómez, 2020: 83). Una vez allí,

mientras busca su alojamiento, Gómez se topa por pura casualidad con un escenario que le resulta familiar:

No me podría creer que estuviera ante el azud de un molino harinero en el que Joseph Wattebled posaba con su hija en varias fotografías. [...] No había dudas, el puente sobre el molino había sufrido reformas, la valla que separaba el río era otra de ellas, las casas del fondo, en cambio, eran las mismas... Lo que más me sorprendió era la supervivencia después de cien años de un poste de teléfono en forma de uve invertida. Me acerqué a él y toqué su madera carcomida. (Gómez, 2020: 86-87)

El mismo poste de madera aparece en otra foto de Wattebled paseando a su hija cerca del molino con un hombre anciano [Imagen 113]. Esta vez, Gómez no se limita a repetir la misma toma [Imagen 114], sino que saca un primer plano del poste centenario: «lo retraté mirándole a los ojos, como si fuera una persona. [...] aún estaba firme y sostenía los cables que acercaban las conversaciones de los hombres» (Gómez, 2020: 91-92) [Imagen 115]. Después de cien años, un poste personificado y algo decaído no deja de ser el único y último testigo del paso de Wattebled por Liessies, al igual que lo habían sido la barandilla y el poyete de la farola en el caso anterior.²⁶⁸



Imágenes 113 y 114. Gómez (2020: 86 y 87)

²⁶⁸ Más adelante, siguiendo el mismo patrón, Gómez se empeña en localizar una escalera del paseo marítimo en la playa de Le Portel (Gómez, 2020: 112-113 y 121). De igual manera, reproduce una foto de otro paseo marítimo, el de Wimereux (Gómez, 2020: 136 y 140-141). Tal y como infiere el autor a partir de los negativos, los Wattebled solían veranear en pueblos de la Costa de Ópalo.

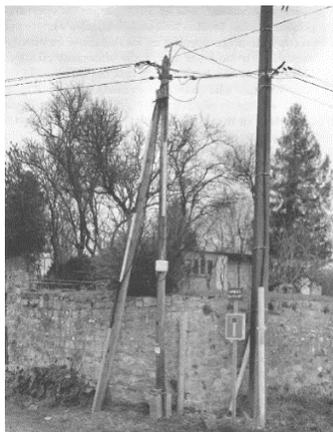


Imagen 115. Gómez (2020: 93)

Así es cómo Gómez, siguiendo las pistas visuales contenidas en las fotos, intenta recuperar el aura de los gestos de Wattebled, así como de los lugares transitados por él, y vuelve a hacerlo repitiendo las mismas tomas que otrora realizara el fotógrafo y que en sus réplicas enfatizan el vacío, la ausencia, el paso del tiempo y el olvido. Así que nuevamente, en este afán de repetición parece subyacer —quizás incluso con más intensidad por la pasión compartida con Wattebled— cierta voluntad o necesidad de ocupar literalmente el lugar del otro con el objetivo de impulsar la identificación y, por ende, una mayor comprensión.

Guiándose por las fotos, Gómez lleva a cabo una serie de etapas, no siempre tan exitosas como esperaba en términos de coincidencia entre las fotos, la realidad y sus expectativas o especulaciones, entre las cuales merece destacar al menos dos: Tourcoing y, lugares de nacimiento de Edmée Picot y Joseph Wattebled respectivamente. Precisamente desde Bonningues-lès-Ardres, Gómez se dirige por fin hacia Mondicourt y en este punto del viaje es cuando inserta en el libro una foto autobiográfica de su mano en el volante divisando delante de sí una carretera que atraviesa un paisaje rural [Imagen 116]. Aunque muchas fotos que se muestran son realizadas por el autor, debe señalarse que esta es la primera autorreferencial; de ahí su relevancia junto con el hecho de que se trata asimismo de una representación y un testimonio del viaje en curso.



Imagen 116. Gómez (2020: 156)

Una vez llegado a Mondicourt, lejos de sentirse desubicado como cabría esperar al llegar a un pueblo extranjero, Gómez afirma: «las calles de Mondicourt me eran todas familiares. Fueron horas de Street View paseando por sus calles y otras tantas de revisión de las fotos de Joseph Wattebled» (2020: 170). Antes de acceder al edificio que otrora fuera lugar de trabajo y vivienda del profesor, Gómez busca en la pared de ladrillo posibles restos de aquella valla de madera que separaba la esfera profesional de la personal de Wattebled:

Encontré un agujero a un metro de altura. Era una perforación circular en medio de un ladrillo que pasaba desapercibida. Cuando se eliminó la separación, rellenaron el hueco con yeso. Esa mancha blanca estaba allí para confirmar que los Wattebled habían existido y para unir las fotografías con el plano de la realidad. (Gómez, 2020: 171-172)

Así, un agujero insignificante e imperceptible para la mayoría supone para el autor el contacto tangible con un pasado oculto cuyo rescate u homenaje²⁶⁹ ha asumido como tarea propia [Imagen 117].

²⁶⁹ Tanto es así que el autor quisiera haberle dicho a su entrevistadora que «no era tanto el interés por esa persona en concreto [Wattebled], sino el hecho de



Imagen 117. Gómez (2020: 171)

En el ahora ayuntamiento y biblioteca municipal, le esperan el secretario Laurent Ladan y la periodista Aline Chartrel, quien le entrevista para la edición local del periódico *La Voix du Nord*, donde posteriormente aparecerá el artículo «Mondicourt: un photographe espagnol se lance sur les traces de la famille Wattebled» (Chartrel, 2020).²⁷⁰ Este le servirá después de nexos con Maryse Copine, hija de Françoise y nieta de Joseph Wattebled, con quien intercambiará una breve pero esclarecedora correspondencia donde se revela —entre otras cosas— cómo a raíz de una mudanza, los negativos acabaron en el Rastro de Madrid: «los objetos más antiguos [de la casa] se venderían en el mercado de pulgas. Los demás los tasó un especialista en liquidaciones, eso explica que las placas no se destruyeran. Tuvieron que pasar de un coleccionista a otro hasta llegar a ti» (Gómez, 2020: 225). El círculo vuelve a cerrarse con el descubrimiento del origen del principio.

Sin embargo, antes de abandonar Mondicourt, Gómez se dirige al cementerio para visitar la tumba de los Wattebled [Imagen 118]:

homenajear esas fotos olvidadas y a ese fotógrafo que el destino había puesto en [sus] manos» (Gómez, 2020: 173).

²⁷⁰ La prensa española también se hará eco del rescate de Wattebled por parte de Gómez (Ezquiaga, 2020). Del mismo modo, *La aventura del saber* dedica un capítulo de su programación a *Wattebled o el rastro de las cosas* (Alonso, 2021), donde, análogamente al episodio dedicado a la historia de los Modlin, Paco Gómez explica e ilustra su recorrido.

«tenía delante de mí lo que quedaba del universo de los Wattebled que venía rastreando por toda Francia» (Gómez, 2020b: 183), un universo cuya exploración comienza con la observación de unas fotografías que poco a poco se solapan con la realidad. La lápida lleva inscritos los nombres de Joseph, Edmée y también el de Annie, acompañado de una fotografía inédita para Gómez, quien experimenta cierta conmoción ante esa imagen, que incluso reproduce ampliada [Imagen 119]: «es complicado explicar lo que se siente al tener esos recuerdos de una desconocida que murió tan joven, hace tanto tiempo, y que nadie recuerda» (2020: 186). Es como si, al manejar sus fotos, el autor hubiera entrado a formar parte del pasado de los Wattebled.



Imagen 118 y 119. Gómez (2020: 184 y 185)

El dato de la prematura muerte de la niña, además, le permite suponer la razón del abandono de la fotografía por parte de Wattebled: «el mundo de los padres desaparece tras la muerte de un hijo. La felicidad, que se preocupó por encapsular Joseph en aquellas placas de cristal, se había desvanecido. Llegó la oscuridad a la casa de los Wattebled, y, sin luz, no es posible la fotografía» (Gómez, 2020: 187). En efecto, la producción fotográfica del profesor cesa aproximadamente por aquellas mismas fechas. Tanto es así que el anexo final, que consiste en un álbum familiar reconstruido libremente *a posteriori* por el autor, se titula «Los días felices» (Gómez, 2020: 243-297)

y recoge fotografías realizadas entre 1903 y 1941, es decir, anteriores al fallecimiento de Annie. Por último, gracias a Laurent Ladan, Gómez logra entrevistarse personalmente con Pierre Caupain, sobrino nieto del maestro, quien le enseña una fotografía que supone una auténtica revelación: «flipé al ver aquella imagen tomada el 8 de septiembre de 1920, justo hacía un siglo. Era la foto de boda de Joseph Wattebled y Edmée Picot, la piedra de Rosetta que estaba buscando. En ella estaban todos los personajes de mis placas» (2020: 190). Es así como el autor descifra el enigma de los Wattebled y puede reconstruir el árbol genealógico de la familia, que figura en la parte interior de la guarda del libro. Ya es hora para él de emprender el viaje de regreso a España.

4.4.3.3. Donde todo empezó

Tras haber alcanzado su meta y logrado su objetivo, es interesante destacar cómo Gómez tiñe de autobiografismo el viaje de vuelta, al ampliar el trayecto —y, por consiguiente, el relato— añadiendo etapas relacionadas con lo personal. Así que, antes de volver a España, por recomendación e insistencia de su madre, visita primero la casa de verano de Trouville-sur-Mer, en Normandía, donde había trabajado en su juventud como asistenta para una familia que la alojaba en una buhardilla. Se trata, por lo tanto, de un relato que forma parte de su propio acervo familiar,²⁷¹ de tal manera que, según sus palabras, «estando a poco más de dos horas de un lugar del que llevas escuchando hablar toda tu infancia, sería de idiotas no acercarse. Aunque no tuviera nada que ver con los Wattebled. Sentía que mi periplo por Francia, más que a las fotografías, estaba vinculado con adónde me llevaba el azar» (Gómez, 2020: 206). Allí, desde el exterior, saca varias fotos de la vivienda, de las cuales muestra dos: una sugestiva toma nocturna de la fachada [Imagen 120] y otra, desde otro ángulo

²⁷¹ Tanto es así que los niños que la madre cuidaba en Trouville aparecen en su archivo personal: «de ella y de su hermano siempre hubo dos fotos en color en nuestro álbum familiar» (Gómez, 2020: 208).

y de día, donde se aprecia el edificio entero se ve claramente la buhardilla [Imagen 121].



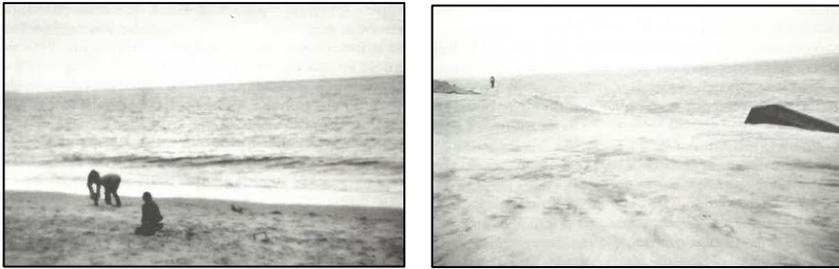
Imágenes 120 y 121. Gómez (2020: 207 y 210)

Con todo, tras una parada en la casa que un fotógrafo amigo suyo en Indre, lo más impactante es la decisión del autor de pasar por la duna de Pilat, lugar en el que con doce años —durante un intercambio escolar en Marmande—²⁷² había sacado la primera foto de su vida. La instantánea inmortaliza a tres compañeros desvistiéndose a lo lejos para darse un baño en el mar [Imagen 122], plan finalmente impedido por la lluvia. Por lo tanto, volver allí se configura para él desde el presente como un acto simbólico cargado de sentimentalismo que le induce a formular el siguiente pensamiento:

aturdido como vengo de todo lo sucedido en Francia y de mis conversaciones con la nieta de Joseph Wattebled, he decidido coger ese desvío. Quizás todo esto de las placas solo haya sido una excusa para regresar al lugar donde hice mi primera fotografía y de paso concluir aquel baño que no pude darme en el año orweliano de 1984. (Gómez, 2020: 234)

²⁷² Curiosamente, el padre de Jean Benoit, el chico en la casa de quien realizó el intercambio, también era fotógrafo profesional (Gómez, 2020: 232).

Sea como fuera, aunque las inclemencias del tiempo otra vez le impiden bañarse, Gómez no se limita a pisar de nuevo «el sitio donde empezó todo» (2020: 236) —es decir, una vida dedicada a la fotografía—, sino que repite el gesto de fotografiar el mismo paisaje de antaño, como si estuviera buscando el rastro de su antiguo yo: esta vez, a lo lejos, en vez de niños, se atisban las siluetas de dos pescadores [Imagen 123]. En el paseo por la duna, que incluye una carrera pendiente abajo, pierde el cable disparador de la cámara, que se queda entre la arena «como testigo de que un fotógrafo *amateur* pasó por allí» (Gómez, 2020: 237). Al igual que Wattebled, Gómez va dejando su huella.



Imágenes 122 y 123. Gómez (2020: 233 y 236)

CONCLUSIONES

En la era de la fotografía digital y la constante autoexhibición en las redes, la decisión de rescatar lo analógico implica por parte del individuo el gesto de detenerse y mirar atrás en busca de contenidos menos efímeros, que hayan perdurado a lo largo de los años y realmente tengan algo que contar o transmitir. Pese a tratarse de objetos obsoletos, las fotos antiguas siguen fascinando al ser humano, especialmente cuando tienen algo que decir sobre el propio sujeto que las mira o sobre sus allegados, puesto que representan la materialidad de un pasado que por tangible parece más auténtico. Los álbumes de familia rebosan de historias que aguardan a que alguien los hojee para restituirles su función de legado intergeneracional de una memoria familiar y personal, configurándose como ventanas abiertas hacia el pasado. Conscientes de este enorme potencial, como si quisieran contrarrestar a base de imágenes la tendencia imperante y hueca a ostentar los detalles de la cotidianidad, muchos escritores españoles actuales han revisado —en obras publicadas durante las últimas dos décadas— experiencias vitales de otro tiempo, y lo han hecho no solo a partir de fotografías o a través de ellas, sino también reproduciéndolas visual y materialmente sobre el papel.

En la constatación de este planteamiento cada vez más difundido entre escritores de diferentes generaciones, junto con la asimilación de la fotografía —no solo doméstica— a la novela española del siglo XXI, reside el interés de esta tesis doctoral por explorar a fondo los mecanismos que subyacen en las dinámicas que combinan narrativas autorreferenciales con la imagen fotográfica, un ámbito que la crítica hispánica ha descuidado —salvo raras y valiosas excepciones— pese a su evidente trascendencia. Por lo tanto, con el propósito de suplir al menos parcialmente esta falta, ha sido necesario realizar un repaso de estudios extranjeros que, desde los años ochenta hasta la actualidad, se han dedicado a las relaciones entre palabra e imagen. Partiendo del concepto de iconotexto, entendido como unión indisoluble de elementos verbales y visuales que cooperan en la creación de un tercer significado gracias a un efecto de lectura que oscila entre dos medios, se ha podido definir el fototexto. En ambos casos, dada la recurrencia de determinados patrones, se han introducido asimismo los términos iconotextualidad y fototextualidad para designar

dos fenómenos interdiscursivos. Así, una vez acotado el radio de acción de la fototextualidad a la literatura y, concretamente, a la narrativa, se han examinado desde el punto de vista formal sus principales posibilidades estructurales y retóricas en función de la relación entre texto e imagen, sobre todo de cara a la recepción por parte de lectores convertidos también en espectadores.

Por otra parte, aun tratándose de una imagen, la fotografía se caracteriza por su valor indicial y su estrecho vínculo con el referente al que retrata; de ahí el conflicto aparente que establece con la ficción al fusionarse con ella. Sin embargo, el extrañamiento o la subversión del pacto de lectura que la foto provoca al insertarse en un marco novelesco depende en gran medida de una concepción exclusivamente ontológica de este medio que, en realidad, ofrece mucho más que una mirada objetiva sobre la realidad, pues, dependiendo del contexto, suele apelar asimismo a la emotividad del observador. El hecho de que la fotografía sea narrativa y subjetivamente interpretable lo demuestra precisamente la fototextualidad autobiográfica en su vertiente narrativa, donde la imagen no necesariamente —o no solo— sirve para avalar lo relatado. Por lo tanto, lo que parece determinar el estatuto del componente visual no es lo mostrado en sí, sino la intención del autor con respecto a la naturaleza de lo narrado. En este sentido, el declive del reconocimiento de un estatuto genérico para la autoficción ha dado paso a opiniones más conciliadoras con respecto a la novela que aspira a contar formas subjetivas de la verdad de manera no convencional, es decir, desarrollando pactos de no ficción. Así los escritores se disponen a mostrar —literalmente— su faceta más íntima, sin por ello renunciar ni a lo verdadero ni a la posibilidad de explotar el molde novelesco.

Cabe insistir, asimismo, en que la fuente del material visual empleado en los fototextos autobiográficos estudiados no es simplemente un objeto, sino también un concepto que determina en gran medida los derroteros de la narración en la que se incluye. Casi tan antiguo como la propia fotografía, el álbum de fotos ha condicionado progresivamente durante más de un siglo —sobre todo gracias a Kodak— el ideal edulcorado y parcial de la familia, que en su relectura hodierna puede conllevar el cuestionamiento de esta institución y, en consecuencia, de la identidad del sujeto implicado. Es así como las fotos del álbum —fotos vernáculas— pasan de considerarse algo

convencional, estereotipado y de escaso valor artístico, a formar parte de una literatura en la que la imagen sirve como estímulo para activar el funcionamiento de la memoria dentro del relato. Pero más que para perpetuar antiguos espejismos de felicidad, los autores en cuestión acuden a sus archivos particulares de acuerdo con necesidades ligadas a experiencias concretas —generalmente pasadas— que desean vehicular a través de una escritura mediante la cual quieren hacer partícipe al lector de lo que ellos mismos ven, siendo el álbum familiar, precisamente gracias a su convencionalismo, el instrumento idóneo para propiciar la empatía y la identificación.

En el panorama de la literatura española del siglo XXI, donde, pese a tener precedentes ya en las vanguardias históricas y en el experimentalismo de los sesenta, es Javier Marías quien a finales del XX inaugura con *Todas las almas* (1989) la fototextualidad en España —adelantándose incluso a Max Sebald— y con *Negra espalda del tiempo* (1998) su vertiente autobiográfica, son muchos y muy diversos los escritores que ocasionalmente se decantan por este último recurso. Así pues, tras excluir algunos casos de novelas en las que la reproducción de la foto personal del autor se supedita a un juego metarreferencial de carácter irónico —como la primera producción de Manuel Vilas o *Un momento de descanso* (2011) de Antonio Orejudo—, se ha procedido a sistematizar el corpus según un criterio temático que responde a las razones principales que en cada caso han empujado a los escritores a relacionarse con antiguas fotografías familiares. Pese a compartir emociones o circunstancias, se ha podido comprobar cómo, dentro de patrones similares, los usos de la fotografía tienden a diferir entre sí.

La experiencia que quizá lleve de la manera más inmediata a consultar el álbum es la pérdida de un ser querido. De hecho, el sentimiento del duelo aúna a tres autores que, a través de una escritura que incluye las fotos de los difuntos o imágenes relacionadas con ellos, pretenden elaborar este trauma. Así, Luis Mateo Díez, en *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos* (2010), interpela la mirada de su sobrina Sonia en autorretratos y retratos realizados por ella con el objetivo de descifrar póstumamente el estado anímico que la llevaría al suicidio. Por su parte, en *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), Rosa Montero aborda indirectamente la muerte de su marido Pablo Lizcano a lo largo de un diálogo textual con el diario

de Marie Curie —escrito a raíz de la muerte de Pierre—, intercalando fotografías familiares de los científicos y algunas propias que tan solo representan lugares que le recuerdan a Pablo. En cambio, Manuel Vilas manifiesta en *Ordesa* (2018) una auténtica obsesión por una serie de fotos de los padres fallecidos que, lejos de consolarle de su desamparo existencial, plantean ulteriores enigmas sin solución y amplifican su marasmo anímico. En todos los casos, sin lograr nunca suplir la ausencia, la imagen pretende acercar a los deudos a sus difuntos, pero el efecto depende del nivel de elaboración del duelo, que en los tres escritores parece situarse en estadios diferentes.

Frente a la tristeza de las perspectivas de la muerte, los protagonistas por antonomasia del álbum familiar son indudablemente los niños; de ahí que otro acercamiento muy común al pasado mediante la fotografía sea la rememoración de la infancia de uno mismo. En *Como un libro cerrado* (2005), tras volver a su ciudad natal, Paloma Díaz-Mas, a partir de una serie de instantáneas —realizadas por su padre— que la retratan leyendo, analiza retrospectivamente gracias a estos estímulos visuales su temprana vocación de escritora, así como varios hitos clave de su formación. En cambio, más libre y espontáneo resulta *As voces baixas* (2012) de Manuel Rivas, donde las antiguas fotografías reproducidas se desligan casi por completo del relato para evocar historias paralelas que enriquecen la narración de la infancia y adolescencia del autor y recrean el entorno rural de la provincia de A Coruña. Diferente aún es el enfoque que, a medio camino entre la biografía y la autobiografía, Rodrigo Muñoz Avia le imprime a *La casa de los pintores* (2019), obra en la que traza la trayectoria artística de sus padres —los artistas Lucio Muñoz y Amalia Avia— en calidad de hijo, mostrando no solo cómo y en qué trabajaban, sino también cómo él era partícipe de su actividad creativa. De este modo, la infancia de cada uno de estos autores queda representada por imágenes fundacionales y determinantes en su desarrollo identitario.

Con todo, el legado del álbum no siempre es diáfano ni placentero o consolatorio, sino que conserva —a veces escondidas o en forma de ausencias— las huellas de eventos más o menos traumáticos que también se legan, pasando de padre a hijos y de hijos a nietos. Son estos últimos quienes a veces ejercen la así llamada posmemoria para relatar la herencia de traumas que realmente nunca han vivido, pero les pertenecen. Es el caso de Cristina Fallarás, cuyo abuelo

materno presencié el asesinato del paterno a principios de la guerra civil, suceso cuidadosamente silenciado por la familia durante años y que la autora decide rescatar en *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), donde la mayoría de las fotos que aparecen pertenecen a los vencedores —es decir, las de quienes pudieron seguir contando su versión de la historia—, mientras que las de los vencidos escasean o no existen. Menos truculentas son, en cambio, las vicisitudes narradas en *Virtudes (e misterios)* (2020) de Xesús Fraga, otro nieto que, mediante una serie de documentos visuales, atestigua pormenorizadamente la travesía de su abuela Virtudes, viuda de un vivo que se ve obligada a emigrar a Londres para sustentar a la familia y cuya heroicidad es el emblema de la emigración femenina gallega. En esta ocasión, los dos relatos son antitéticos, puesto que si, por un lado, se lleva a cabo una lucha contra el silencio casi a falta de pruebas, por el otro se celebra con abundancia de testimonios orales y visuales un acto de generosidad incalculable basado en el desarraigo.

Por último, para demostrar la fascinación que ejercen los álbumes familiares ajenos, se han analizado dos obras que plantean el acercamiento de un desconocido a antiguas fotos encontradas por azar. Se trata de *Los Modlin* (2013) y *Wattebled o el rastro de las cosas* (2020) de Paco Gómez, donde el fotógrafo y escritor investiga —ayudado por una serie de casualidades— las vidas de dos familias extranjeras que no tienen que ver con la suya, pero que acaban formando parte de ella debido a su grado de implicación en la búsqueda. El autor se acaba involucrando así en varios viajes y peripecias con tal de averiguar la verdad sobre estos misteriosos desconocidos, cuyas fotos comparte con los lectores, al tiempo que muestra las que él toma exprofeso o bien para documentar su pesquisa o bien para replicar aquellas antiguas tomas en pos de su aura, lo cual convierte lo narrado en una experiencia parcialmente compartida.

En definitiva, ante perspectivas tan variadas, aunque acotadas bajo un denominador común bien delimitado, no deja de sorprender hasta qué punto la fototextualidad autobiográfica permite dotar a esta narrativa factual de tipo íntimo o personal de un alcance y un poder de sugestión o evocación mucho mayor y, por lo tanto, un elevado grado de empatía por parte del público lector, que es a lo que aspira el relato de lo íntimo. Una antigua foto reproducida en una novela, independientemente de lo que el autor diga o calle de ella, se actualiza

con cada mirada y transforma radicalmente quizás más la lectura que la escritura, al activar conexiones que no necesariamente están vehiculadas por palabras. Por otra parte, de lo que no cabe duda es que, visto su alcance y difusión, la fototextualidad no parece ser una moda pasajera, sino una práctica interdiscursiva que merece seguir estudiándose más allá del ámbito exclusivo del autobiografismo o del álbum familiar. La intromisión de la fotografía en la literatura está aún por explorar.

CONCLUSIONI

Nell'era della fotografia digitale e della costante autoesibizione sulle reti sociali, la decisione di recuperare l'analogico implica che l'individuo si fermi a guardare indietro alla ricerca di contenuti meno effimeri, che siano durati negli anni e che abbiano davvero qualcosa da dire o da trasmettere. Nonostante siano oggetti obsoleti, le vecchie foto continuano ad affascinare le persone, soprattutto quando hanno qualcosa da dire su chi le guarda o sui propri cari, perché rappresentano la materialità di un passato che sembra più autentico perché tangibile. Gli album di famiglia sono pieni di storie che attendono che qualcuno li sfogli per ritrovare la loro funzione di eredità intergenerazionale di una memoria familiare e personale, essendo come finestre aperte sul passato. Consapevoli di questo enorme potenziale, quasi a voler contrastare con le immagini la tendenza imperante e vuota a ostentare i dettagli della vita quotidiana, molti scrittori spagnoli attuali hanno rivisitato, in opere pubblicate negli ultimi due decenni, esperienze di vita di altri tempi, e lo hanno fatto non solo sulla base di fotografie o attraverso di esse, ma anche riproducendole visivamente e materialmente su carta.

Come conferma di questo approccio sempre più diffuso tra scrittori di diverse generazioni, insieme all'assimilazione della fotografia non solo domestica al romanzo spagnolo del XXI secolo, risiede l'interesse di questa tesi di dottorato nell'approfondire i meccanismi alla base delle dinamiche che coniugano la narrazione autoreferenziale con l'immagine fotografica, un ambito che la critica ispanica ha trascurato, seppur con rare e preziose eccezioni, nonostante la sua evidente importanza. Per sopperire almeno in parte a questa mancanza, è stato quindi necessario passare in rassegna gli studi stranieri che, dagli anni Ottanta a oggi, si sono dedicati al rapporto tra parola e immagine. Partendo dal concetto di iconotesto, inteso come unione indissolubile di elementi verbali e visivi che cooperano alla creazione di un terzo significato grazie a un effetto di lettura che oscilla tra due media, è stato possibile definire il fototesto. In entrambi i casi, data la ricorrenza di alcuni schemi, sono stati

introdotti anche i termini iconotestualità e fototestualità per designare due fenomeni interdiscorsivi. Così, una volta circoscritta la sfera d'azione della fototestualità alla letteratura e, nello specifico, alla narrativa, le sue principali possibilità strutturali e retoriche sono state esaminate da un punto di vista formale in termini di rapporto tra testo e immagine, soprattutto per quanto riguarda la ricezione da parte di lettori che diventano anche spettatori.

D'altra parte, pur essendo un'immagine, la fotografia è caratterizzata dal suo valore indicale e dal suo stretto legame con il referente che ritrae; da qui l'apparente conflitto che instaura con la fiction fondendosi con essa. Tuttavia, lo straniamento o il sovvertimento del patto di lettura che la fotografia provoca quando viene inserita in una cornice romanzesca dipende in larga misura da una concezione esclusivamente ontologica di questo mezzo che, in realtà, offre molto più di uno sguardo oggettivo sulla realtà, poiché, a seconda del contesto, fa spesso appello anche all'emotività dell'osservatore. Il fatto che la fotografia sia narrativa e interpretabile soggettivamente è dimostrato proprio dalla fototestualità autobiografica nel suo aspetto narrativo, dove l'immagine non serve necessariamente (o non solo) ad avallare ciò che viene raccontato. Pertanto, l'elemento che sembra determinare lo status della componente visiva non è ciò che viene mostrato in sé, ma l'intenzione dell'autore rispetto alla natura del racconto. In questo senso, il declino del riconoscimento di uno status generico per l'autofiction ha lasciato il posto a visioni più concilianti nei confronti del romanzo che aspira a raccontare forme soggettive di verità in modo non convenzionale, cioè sviluppando patti di non-fiction. In questo modo, gli scrittori sono disposti a mostrare letteralmente il loro lato più intimo, senza rinunciare né alla verità né alla possibilità di sfruttare lo stampo romanzesco.

Va inoltre sottolineato che la fonte del materiale visivo utilizzato nei fototesti autobiografici studiati non è semplicemente un oggetto, ma anche un concetto che determina in larga misura il corso della narrazione in cui è inserito. Antico quasi quanto la fotografia stessa, l'album fotografico ha progressivamente condizionato per più

di un secolo, soprattutto grazie alla Kodak, l'ideale edulcorato e parziale della famiglia che, nella sua rilettura moderna, può portare alla messa in discussione di questa istituzione e, di conseguenza, dell'identità del soggetto coinvolto. È così che le foto dell'album (foto vernacolari) passano dall'essere considerate qualcosa di convenzionale, stereotipato e di scarso valore artistico, a far parte di una letteratura in cui l'immagine serve da stimolo per attivare il funzionamento della memoria all'interno della storia. Ma piuttosto che perpetuare vecchi miraggi di felicità, gli autori in questione si rivolgono ai loro archivi personali in base a esigenze legate a specifiche esperienze, generalmente passate, che vogliono trasmettere attraverso una scrittura con la quale intendono rendere il lettore partecipe di ciò che essi stessi vedono, essendo l'album di famiglia, proprio grazie al suo convenzionalismo, lo strumento ideale per favorire l'empatia e l'identificazione.

Nel panorama della letteratura spagnola del XXI secolo, dove, pur avendo dei precedenti nelle avanguardie storiche e nello sperimentalismo degli anni Sessanta, è Javier Marías che alla fine del Novecento ha inaugurato la fototestualità in Spagna con *Todas las almas* (1989) (anticipando addirittura Max Sebald) e con *Negra espalda del tiempo* (1998) il suo aspetto autobiografico, sono molti e molto diversi gli scrittori che occasionalmente optano per quest'ultima risorsa. Così, dopo aver escluso alcuni casi di romanzi in cui la riproduzione della foto personale dell'autore è subordinata a un gioco metareferenziale di natura ironica, come la prima produzione di Manuel Vilas o *Un momento de descanso* (2011) di Antonio Orejudo, il corpus è stato sistematizzato secondo un criterio tematico che risponde alle principali ragioni che in ciascun caso hanno portato gli scrittori a relazionarsi con le vecchie fotografie di famiglia. Nonostante la condivisione di emozioni o circostanze, è stato possibile notare come, all'interno di schemi simili, gli usi della fotografia tendano a differenziarsi l'uno dall'altro.

L'esperienza che forse porta più immediatamente a consultare l'album è la perdita di una persona cara. Infatti, il sentimento del lutto accomuna tre autori che, attraverso una scrittura che include foto del

defunto o immagini ad esso collegate, cercano di elaborare questo trauma. Così, Luis Mateo Díez, in *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos* (2010), interpella lo sguardo della nipote Sonia in autoritratti e ritratti da lei scattati con l'obiettivo di decifrare postumamente lo stato d'animo che l'avrebbe portata al suicidio. Da parte sua, in *La ridícula idea de no volver a verte* (2013), Rosa Montero affronta indirettamente la morte del marito Pablo Lizcano attraverso un dialogo testuale con il diario di Marie Curie (scritto dopo la morte di Pierre), intervallato da fotografie di famiglia degli scienziati e da alcune sue che rappresentano solo luoghi che le ricordano Pablo. In *Ordesa* (2018), invece, Manuel Vilas manifesta una vera e propria ossessione per una serie di foto dei suoi genitori defunti che, lungi dal consolarlo dal suo disagio esistenziale, gli pongono ulteriori enigmi irrisolvibili e amplificano il suo scombussolamento emotivo. In tutti i casi, senza mai riuscire a colmare l'assenza, l'immagine mira ad avvicinare il soggetto alla persona scomparsa, ma l'effetto dipende dal livello di elaborazione del lutto, che nei tre scrittori sembra trovarsi in fasi diverse.

Di fronte alla tristezza della prospettiva della morte, i protagonisti per eccellenza dell'album di famiglia sono senza dubbio i bambini; quindi un altro approccio molto comune al passato attraverso la fotografia è il ricordo della propria infanzia. In *Como un libro cerrado* (2005), dopo essere tornata nella sua città natale, Paloma Díaz-Mas, sulla base di una serie di istantanee scattate dal padre che la ritraggono mentre legge, analizza retrospettivamente, grazie a questi stimoli visivi, la sua precoce vocazione di scrittrice, nonché alcune tappe fondamentali della sua formazione. Più libero e spontaneo è invece *As voces baixas* (2012) di Manuel Rivas, dove le antiche fotografie riprodotte si distaccano quasi completamente dal racconto per evocare storie parallele che arricchiscono la narrazione dell'infanzia e adolescenza dell'autore e ricreano l'ambiente rurale della provincia di A Coruña. Ancora diverso è l'approccio che, a metà strada tra biografia e autobiografia, Rodrigo Muñoz Avia dà a *La casa de los pintores* (2019), un'opera in cui ripercorre la carriera artistica dei suoi genitori (gli artisti Lucio Muñoz e Amalia Avia) in qualità di

figlio, mostrando non solo come e a cosa lavoravano, ma anche come lui partecipava alla loro attività creativa. In questo modo, l'infanzia di ciascuno di questi autori è rappresentata da immagini fondamentali e decisive per lo sviluppo della loro identità.

Tuttavia, l'eredità dell'album non è sempre chiara, piacevole o consolatoria, ma conserva, a volte nascoste o sotto forma di assenze, le tracce di eventi più o meno traumatici che vengono trasmessi anche dal padre ai figli e dai figli ai nipoti. Sono questi ultimi che talvolta esercitano la cosiddetta post-memoria per raccontare l'eredità di traumi che non hanno mai realmente vissuto, ma che appartengono loro. È il caso di Cristina Fallarás, il cui nonno materno fu testimone dell'assassinio del nonno paterno all'inizio della guerra civile, un evento accuratamente taciuto dalla famiglia per anni e che l'autrice decide di salvare in *Honrarás a tu padre y a tu madre* (2018), dove la maggior parte delle foto che compaiono appartengono ai vincitori, ovvero a coloro che hanno potuto continuare a raccontare la loro versione della storia, mentre quelle dei vinti sono scarse o inesistenti. Meno raccapriccianti, invece, sono le vicende narrate in *Virtudes (e misterios)* (2020) di Xesús Fraga, un altro nipote che, attraverso una serie di documenti visivi, testimonia dettagliatamente il viaggio di sua nonna Virtudes, abbandonata dal marito e costretta a emigrare a Londra per mantenere la famiglia, il cui eroismo è l'emblema dell'emigrazione femminile galiziana. In questa occasione, le due storie sono antitetiche, perché se da un lato si combatte una lotta contro il silenzio quasi in assenza di prove, dall'altro si celebra con abbondanza di testimonianze orali e visive un atto di generosità incalcolabile basato sullo sradicamento.

Infine, per dimostrare il fascino degli album di famiglia altrui, sono state analizzate due opere che propongono l'approccio di un estraneo a vecchie foto trovate per caso. Si tratta di *Los Modlin* (2013) e *Wattebled o el rastro de las cosas* (2020) di Paco Gómez, in cui il fotografo e scrittore indaga, aiutato da una serie di coincidenze, sulla vita di due famiglie straniere che non hanno nulla a che fare con la sua, ma che finiscono per farne parte per il suo grado di coinvolgimento nella ricerca. L'autore finisce così per essere

coinvolto in vari viaggi e avventure per scoprire la verità su questi misteriosi sconosciuti, di cui condivide le foto con i lettori, mostrando allo stesso tempo quelle che scatta appositamente per documentare la sua ricerca o per replicare quei vecchi scatti alla ricerca della loro aura, trasformando la narrazione in un'esperienza parzialmente condivisa.

Per concludere, di fronte a prospettive così diverse, seppur delimitate da un comune denominatore ben definito, è sorprendente quanto la fototestualità autobiografica permetta di dotare questa narrazione fattuale di natura intima o personale di una portata e di un potere di suggestione o evocazione molto maggiori e, quindi, di un alto grado di empatia da parte del pubblico di lettori, che è ciò a cui aspira il racconto di esperienze intime. Una vecchia fotografia riprodotta in un romanzo, a prescindere da ciò che l'autore dice o racconta al riguardo, si aggiorna a ogni sguardo e trasforma radicalmente la lettura, forse più della scrittura, attivando connessioni che non sono necessariamente veicolate dalle parole. D'altra parte, non c'è dubbio che, data la sua portata e diffusione, la fototestualità non sembra essere una moda passeggera, ma una pratica interdiscorsiva che merita di essere approfondita al di là dell'ambito esclusivo dell'autobiografia o dell'album di famiglia. L'intrusione della fotografia nella letteratura è ancora tutta da esplorare.

BIBLIOGRAFÍA

1. Literatura primaria

1.1. Fototextos literarios

- BRETON, André (1997) [1928]. *Nadja*. Madrid: Cátedra.
- BROSSA, Joan y Chema MADOZ (2003). *Fotopoemario*. Madrid: La Fábrica.
- CEBRIÁN, Mercedes (2022). *Cocido y violonchelo*. Barcelona: Random House.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2005). *Como un libro cerrado*. Barcelona: Anagrama.
- DÍEZ, Luis Mateo (2010). *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos*. Madrid: Alfaguara.
- FALLARÁS, Cristina (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2009). *Nocilla Lab*. Madrid: Alfaguara.
- FRAGA, Xesús (2003). *A-Z*. Vigo: Xerais.
- FRAGA, Xesús (2020a). *Virtudes (e misterios)*. Vigo: Galaxia.
- FRAGA, Xesús (2020b). *Virtudes (y misterios)*. Zaragoza: Xordica.
- GÓMEZ, Paco (2013). *Los Modlin*. Madrid: Fracaso Books.
- GÓMEZ, Paco (2016). *Proyecto K*. Madrid: Fracaso Books.
- GÓMEZ, Paco (2017). *Volverás a la Antártida*. Madrid: Fracaso Books.
- GÓMEZ, Paco (2020). *Wattebled o el rastro de las cosas*. Madrid: Fracaso Books.
- GÓMEZ, Paco (2021). *Carta al hermano*. Madrid: Fracaso Books.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2018). *El dolor de los demás*. Barcelona: Anagrama.
- KOPF, Alicia (2016). *Hermano de hielo*. Barcelona: Alpha Decay.
- LINDO, Elvira (2015). *Noches sin dormir. Último invierno en Nueva York*. Barcelona: Seix Barral.

- MAILLARD, Chantal (2011). *Bélgica*. Valencia: Pre-Textos.
- MARÍAS, Fernando (2015). *La isla del padre*. Barcelona: Seix Barral.
- MARÍAS, Javier (1989). *Todas las almas*. Barcelona: Anagrama.
- MARÍAS, Javier (1998). *Negra espalda del tiempo*. Madrid: Alfaguara.
- MONTERO, Rosa (2014). *La ridícula idea de no volver a verte*. Barcelona: Seix Barral.
- MONTERO, Rosa (2022). *El peligro de estar cuerda*. Barcelona: Seix Barral.
- MUÑOZ AVIA, Rodrigo (2019). *La casa de los pintores*. Madrid: Alfaguara.
- OREJUDO, Antonio (2011). *Un momento de descanso*. Barcelona: Tusquets.
- RIVAS, Manuel (2000). *A man dos paños*. Vigo: Xerais.
- RIVAS, Manuel (2001). *La mano del emigrante*. Madrid: Alfaguara.
- RIVAS, Manuel (2012a). *As voces baixas*. Vigo: Xerais.
- RIVAS, Manuel (2012b). *Las voces bajas*. Madrid: Alfaguara.
- RODENBACH, Georges (2011) [1892]. *Brujas la Muerta*. Madrid: Vaso Roto.
- SABUGAL, Noemí (2020). *Hijos del carbón*. Madrid: Alfaguara.
- SANZ, Marta (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.
- SANZ, Marta (2021). *Parte de mí*. Barcelona: Anagrama.
- SASTRE, Elvira (2021). *Madrid me mata. Diario de mi despertar en una gran ciudad*. Barcelona: Seix Barral.
- SIMÓN, Ana Iris (2020). *Feria*. Madrid: Círculo de Tiza.
- VILAS, Manuel (2008). *España*. Barcelona: DVD.
- VILAS, Manuel (2009). *Aire nuestro*. Madrid: Alfaguara.
- VILAS, Manuel (2015). *Setecientos millones de rinocerontes*. Madrid: Alfaguara.
- VILAS, Manuel (2018). *Ordessa*. Madrid: Alfaguara.
- VILAS, Manuel (2019). *Alegría*. Barcelona: Planeta.

1.2. Otras obras

- AVIA, Amalia (2004). *De puertas adentro. Memorias*. Madrid: Taurus.
- BLANC, Felicidad (2015) [1977]. *Espejo de sombras*. Barcelona: Cabaret Voltaire
- BONNETT, Piedad (2013). *Lo que no tiene nombre*. Madrid: Alfguara.
- CARNERO, José Ignacio (2019). *Ama*. Barcelona: Caballo de Troya.
- DÍEZ, Luis Mateo (1997). *Días del desván*. León: Edilesa.
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006). *Nocilla dream*. Barcelona: Candy.
- GIRALT TORRENTE, Marcos (2010). *Tiempo de vida*. Barcelona: Anagrama.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1998) [1917]. «El circo». En: *Obras completas III. Ramonismo I*. Ed. de Ioana Zlotescu. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 257-528.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (2008). *Automuribundia (1888-1948)*. Madrid: Mare Nostrum.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2023). *Anoxia*. Barcelona: Anagrama.
- JARDIEL PONCELA, Enrique (2010). «Amor se escribe sin hache». En: *Novelas, I*. Ed. de María Pilar Celma Valero. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1-309.
- LANDERO, Luis (2014). *El balcón en invierno*. Barcelona: Tusquets.
- LINDO, Elvira (2011). *Lugares que no quiero compartir con nadie*. Barcelona: Seix Barral.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2020). *No entres dócilmente en esta noche quieta*. Barcelona: Seix Barral.
- MOLINO, Sergio del (2014). *La hora violeta*. Barcelona: Literatura Random House.
- MUÑOZ, Lucio (2006). *El conejo en la chistera. Escritos del artista*. Madrid: Síntesis.
- MARÍAS, Fernando (2015). *La isla del padre*. Barcelona: Seix Barral.
- MOLINO, Sergio del (2014). *Lo que a nadie importa*. Barcelona: Literatura Random House.

- MONTERO, Rosa (1995). *Historias de mujeres*. Madrid: Alfaguara.
- MONTERO, Rosa (2003). *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara.
- PUÉRTOLAS, Soledad (2001). *Con mi madre*. Barcelona: Anagrama.
- SAVATER, Fernando (2003). Mira tú por donde. *Autobiografía razonada*. Madrid: Taurus.

2. Literatura secundaria

- ABBAGNANO, Nicola (1966). *Diccionario de filosofía*. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- ADAMS, Timothy Dow (2000). *Light Writing & Life Writing*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- ADAMS, Timothy Dow (2008). «Photographs on the Walls of the House of Fiction». *Poetics Today*, 29 (1), 175-195.
- AGUILAR, Eduard (2017). «Gómez: “Me encantan esos libreros farmacéuticos que se leen el libro y se lo recetan a su cliente”». *Valencia Plaza*, 04/07/2017. Disponible en: <https://alicante-plaza.es/gomez-me-encantan-esos-libreros-farmaceticos-que-se-leen-el-libro-y-se-lo-recetan-a-su-cliente>.
[16/04/2023]
- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALBERCA, Manuel (2012a). «Las novelas del yo». En: CASAS, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 123-150.
- ALBERCA, Manuel (2012b). «El pacto ambiguo (*Bonus Track*)». *Ínsula*, núm. mon. «Novelas híbridas», 754, 14-18.
- ALBERCA, Manuel (2014a). «De la autoficción a la antificción. Por la autobiografía». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 766, 107-121.
- ALBERCA, Manuel (2014b). «De la autoficción a la antificción. Una reflexión sobre la autobiografía española actual». En: CASAS, Ana (ed.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 149-168.

- ALBERCA, Manuel (2017). *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*. Málaga: Pálido Fuego.
- ALBERTAZZI, Silvia (2010). *Il nulla, quasi. Foto di famiglia e istantanee amatoriali nella letteratura contemporanea*. Firenze: Le Lettere.
- ALBERTAZZI, Silvia (2018). *Letteratura e fotografia*. Roma: Carrocci.
- ALBERTAZZI, Silvia y Ferdinando AMIGONI (eds.) (2008). *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*. Roma: Meltemi.
- ALONSO ALONSO, María (2021). «[Entrevista] Xesús Fraga, Premio Nacional de Narrativa». *Tempos dixital*, 11/11/2021. Disponible en: <https://temposdixital.gal/cultura/entrevista-xesus-fraga-premio-nacional-de-narrativa/>. [16/04/2023]
- ALONSO, Jesús (2019). «La familia Modlin». *RTVE: La aventura del Saber*, 29/01/2019. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/la-familia-modlin/3034038/>. [16/04/2023]
- ALONSO, Jesús (2021). «Wattebled o el rastro de las cosas». *RTVE: La aventura del Saber*, 28/01/2021. Disponible en: <https://www.rtve.es/play/videos/la-aventura-del-saber/wattebled-o-el-rastro-de-las-cosas/5778971/>. [16/04/2023]
- ANSÓN, Antonio (2000). *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia: Mestizo.
- ANSÓN, Antonio (2010a). «Influencia de la fotografía en la literatura española e hispanoamericana». *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 186, 153-162.
- ANSÓN, Antonio (2010b). «La fotografía en la literatura hispanoamericana». *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 39, 265-279.
- ANSÓN, Antonio (2018b). «Fotografía y literatura: manual de instrucciones». En: SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (ed.), «Literatura y fotografía», núm. monográfico, *Ínsula*, 864, 4-8.
- ANSÓN, Antonio (ed.) (2002). *Los mil relatos de la imagen y uno más. Fotografía & literatura*. Huesca: Diputación de Huesca.
- ARAMBURU, Fernando (2018). «Manuel Vilas: “La literatura nos permite guardar con palabras lo que fuimos”». *El Cultural*, 24/04/2018. Disponible en: <https://www.elespanol.com/el->

cultural/20180424/manuel-vilas-literatura-permite-guardar-palabras/302221484_0.html. [16/04/2023]

- ARMSTRONG, Nancy (1999). *Fiction in the Age of Photography. The Legacy of British Realism*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ARRIBERT-NARCE, Fabien (2008). «Photographs in Autobiographies: Identities in Progress». *Skepsi*, 1 (1), 47-55.
- AXEITOS, Xosé Luis (2021). «Autobiografía, biografía e historia social da novela *Virtudes (e misterios)* de Xesús Fraga». *A trabe de ouro. Publicación galega do pensamento crítico*, 116, 167-171.
- BAETENS, Jan (1989). «The Intermediate Domain, or the Photographic Novel and the Problem of Value». *Critical Inquiry*, 15, 280-290.
- BAETENS, Jan (2001). «Going to Heaven: a Missing Link in The Story of Photonarrative?». *Journal of Narrative Theory*, 31 (1), 87-105.
- BAETENS, Jan (2007). «La lecture narrative de l'image photographique». En: MONTIER, Jean-Pierre *et al.* (eds.) (2007). *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 339-348.
- BAL, Mieke (1991). *Reading «Rembrandt»*. *Beyond the Word-Image Opposition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BAL, Mieke (2021). *Figuraciones. Cómo la literatura crea imágenes*. Murcia: Editum.
- BARTHES, Roland (1986). «El mensaje fotográfico». En: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 11-27.
- BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BATCHEN, Geoffrey (2000). *Each Wild Idea. Writing Photography History*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press.
- BAUDRILLARD, Jean (2020). *¿Por qué no ha desaparecido todo aún?*. Madrid: Enclave de Libros.
- BAZIN, André (2001). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

- BELLI, Gioconda (2022). «Rosa Montero y las puertas de la percepción». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 867, 46-47.
- BELTING, Hans (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires/Madrid: Katz.
- BENITO MESA, Iris de (2021). «Volver para desenterrar a los muertos. La encrucijada identitaria de Cristina Fallarás en *Honrarás a tu padre y a tu madre*». *Diablotexto Digital*, 10, 49-69.
- BENJAMIN, Walter (2008). *Obras I*, vol. 2. Madrid: Abada.
- BENJAMIN, Walter (2009). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BENJAMIN, Walter (2011). *Breve historia de la fotografía*. Madrid: Casimiro.
- BENVENISTE, Émile (1997). «La naturaleza de los pronombres». En: *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI, 172-178.
- BLATT, Ari J. (2009). «Phototextuality: Photography, Fiction, Criticism». *Visual Studies*, 24 (2), 108-121.
- BODEI, Remo (2013). *La vida de las cosas*. Buenos Aires/Madrid: Amorrortu.
- BRAVO LÓPEZ, Laura (2018). «Usos del álbum de familia en el arte contemporáneo: autobiografía, ficción y autenticidad». En: VICENTE, Pedro y José GÓMEZ-ISLA (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 37-54.
- BRUNET, François (2009). *Photography and Literature*. London: Reaktion Books.
- BRYANT, Marsha (1996). *Photo-textualities. Reading photographs and literature*. Newark: University of Delaware Press.
- BURGIN, Victor (1982). «Looking at Photographs». En: BURGIN, Victor (ed.), *Thinking Photography*. London: MacMillan.
- CADENAS CAÑÓN, Isabel (2019). *Poética de la ausencia. Formas subversivas de la memoria en la cultura visual contemporánea*. Madrid: Cátedra.
- CALABRESE, Omar (2012). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- CANDELORO, Antonio (2008). «Visiones transversales: los documentos visuales en algunas novelas contemporáneas». En: *Aspectos*

- de Literatura Comparada. Homenaje a Claudio Guillén. Actas del XV Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea*. Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo, 53-67.
- CANDELORO, Antonio (2012). «*Negra espalda del tiempo* de Javier Marías: Jano y la especialización del tiempo. Análisis iconográfico de una imagen bifronte». *Rassegna iberistica*, 96, 41-55.
- CANDELORO, Antonio (2014). «Identidades “noveladas”: el caso de las biografías “literarias” de Juan Manuel de Prada, Javier Marías y Rosa Montero». En: GUARINO, Augusto (ed.), *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*. Napoli: Tullio Pironti, 199-216.
- CANDELORO, Antonio (2021a). «Ojos que ven, ojos que leen: análisis visual de algunas novelas de la literatura española contemporánea». *Quimera*, 446, 20-24.
- CANDELORO, Antonio (2021b). «Imágenes siniestras: *El dolor de los demás* (2018) de Miguel Ángel Hernández». *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, 43, 57-84.
- CARRARA, Giuseppe (2020). *Storie a vista. Retorica e poetiche del fototesto*. Milano/Udine: Mimesis.
- CARUTH, Cathy (1996). *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimor/London: The Johns Hopkins University Press.
- CASAS BARÓ, Carlota (1999). «Poesías y poetas en la obra de Luis Mateo Díez». En: ANDRÉS-SUÁREZ, Irene; D'ORS, Inés y Ana CASAS (eds.), *Cuadernos de Narrativa. Luis Mateo Díez*. Neuchâtel: Universidad de Neuchâtel, 75-90.
- CASAS, Ana (2016). «Narrativas de las (pos)memorias: autoficción, subjetividad y emociones». *Letras Hispanas*, 12, 140-153.
- CASAS, Ana (2018). «Pensar lo real desde la autoficción». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 811, 20-35.
- CASAS, Ana (2020). «El detenido-desaparecido y la autoficción de los “nietos”: *Honrarás a tu padre y a tu madre* de Cristina Fallarás». *Letral*, 23, 168-191.

- CASAS, Ana (2022). «El falso solipsismo de la autoficción». En: CASAS, Ana y Anna FORNÉ (eds.), *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 11-29.
- CASAS, Ana (ed.) (2012). *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros.
- CASAS, Ana (ed.) (2014). *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CASAS, Ana (ed.) (2017). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CASAS, Ana y Anna FORNÉ (eds.) (2022). *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CASTAÑO, Andrés (2021). «Rodrigo Muñoz Avia y sus padres. *La casa de los pintores*, una mirada íntima». *Frontera Digital*, 02/04/2021. Disponible en: <https://www.fronterad.com/rodrigo-munoz-avia-y-sus-padres-la-casa-de-los-pintores-una-mirada-intima/>. [16/04/2023]
- CEBRIÁN, Mercedes (2019). «Las acequias de la memoria». *Babelia*, 15 de mayo de 2019. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/05/09/babelia/1557415408_605084.html?event_log=go. [16/04/2023]
- CELMA VALERO, María Pilar (2010). «Introducción». En: JARDIEL PONCELA, Enrique, *Novelas, I*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, XI-XLVII.
- CELMA VALERO, María Pilar y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (eds.) (2019). *La verdadera patria. Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- CESERANI, Remo (2011). *L'occhio della Medusa. Fotografia e letteratura*. Torino: Bollati Boringhieri.
- CHARTREL, Aline. «Mondicourt: un photographe espagnol se lance sur les traces de la famille Wattebled». *La Voix du Nord*, 16/02/2020. Disponible en:

<https://www.lavoixdunord.fr/710715/article/2020-02-16/mondicourt-un-photographe-espagnol-se-lance-sur-les-traces-de-la-famille>. [16/04/2023]

- CHÉROUX, Clement (2014). *La fotografía vernácula*. México: Ve.
- CLÜVER, Claus (1989). «On Intersemiotic Transpositio». *Poetics Today*, 10 (1), 55-90.
- COGLITORE, Roberta (2014). «I dispositivi fototestuali autobiografici. Retoriche e verità». *Between*, 4 (7), 1-37.
- COGLITORE, Roberta (2016). «La verità dell'io nei fototesti autobiografici». En: COMETA, Michele y Roberta COGLITORE (eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet, 47-68.
- COMETA, Michele (2011). «Fototesti. Per una tipologia dell'iconotesto in letteratura». En: DEL MARCIO, Vincenza e Isabella PEZZINI (eds.), *La fotografia. Oggetto teorico e pratica sociale*. Roma: Nuova Cultura, 63-101.
- COMETA, Michele (2016). «Forme e retoriche del fototesto letterario». En: COMETA, Michele y Roberta COGLITORE (eds.), *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet, 69-115.
- CONSTENLA, Tereixa (2012). «Rivas merodea por su memoria». *El País*, 22 de diciembre de 2012. Disponible en: https://el-pais.com/cultura/2012/12/21/actualidad/1356108501_499799.html. [16/04/2023]
- COPPOLA, Francesca (2022). «Tras los pasos de Marie Curie: *La ridicula idea de no volver a verte* de Rosa Montero». *Rassegna Iberistica*, 45 (118), 237-252.
- CORAZÓN RURAL, Álvaro (2022). «Xesús Fraga: “La base del gran estado del bienestar británico estaba en mujeres gallegas, extremeñas, portuguesas...”». *Jot Down*. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2022/06/xesus-fraga/>. [16/04/2023]
- CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

- CREEKMUR, Corey K. (1996). «Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning». En: BRYANT, Marsha (ed.), *Photo-textualities. Reading photographs and literature*. Newark: University of Delaware Press, 73-82.
- DASILVA, Xosé Manuel (2019). «Manuel Rivas, autotraductor traducido: *As voces baixas / Las voces bajas / The Low Voices*». *Sendebarr*, 30, 61-82.
- DI BENEDETTO, Christine (2014). «La imagen del presente desde las novelistas columnistas: Almudena Grandes, Rosa Montero, Maruja Torres». En: NOYARET, Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*. Berna: Peter Lang, 137-150.
- DÍAZ FACIO LINCE, Victoria Eugenia (2019). *La escritura del duelo*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- DÍAZ, Elvire (2014). «La intermedialidad en la ficción española contemporánea: diálogo entre literatura y artes visuales». En: NOYARET, Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*. Berna: Peter Lang, 25-38.
- DÍAZ-MAS, Paloma (1997). «Memoria y olvido en mi narrativa». En: COLLARD, Patrick (ed.), *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*. Genève: Droz, 87-97.
- DÍAZ-MAS, Paloma (2003). «La construcción de una escritora». En: HENSELER, Christine (ed.), *En sus propias palabras. Escritores españoles ante el mercado literario*. Madrid: Torremozas, 17-34.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: A. Machado Libros.
- DIEGO, Estrella de (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.

- DIETERLE, Bernard (1990). «Problèmes de l'íconotexte narratif». En: MONTANDON, Alain (ed.), *Signe/Texte/Image*. Meyzieu: Césura Lyon, 97-103.
- DUBOIS, Philippe (1994). *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- DUVÓN, Facundo (2013). «Paco Gómez, espigador de fracasos». *Culturamas*, 17/12/2013. Disponible en: <https://culturamas.es/2013/12/17/paco-gomez-espigador-de-fracasos/>. [16/04/2023]
- ECO, Umberto (1965). *Obra abierta*. Barcelona: Seix-Barral.
- EDWARDS, Paul (2008). *Soleil noir. Photographie et littérature*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- ENGUITA MAYO, Nuria (2013). «Narrativas domésticas: más allá del álbum familiar». En: VICENTE, Pedro (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 115-136.
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2015). «Los (falsos) diarios personales y la blogoficción». *Ínsula*, 822, 28-30.
- ESCUADERO RODRÍGUEZ, Javier (2005). *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ETTE, Ottmar (1995). «Dimensiones de la obra: iconotextualidad, tonotextualidad, intermedialidad». En: SPILLER, Roland (ed.), *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 13-35.
- EUSEBIO, Carmen de (2013). «Rosa Montero: “La literatura consiste en dar vueltas en torno a un centro de silencio”». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 762, 107-112.
- EUSEBIO, Carmen de (2019). «Manuel Vilas: “Para mí escribir es averiguar la trama de la vida”». *Cuadernos Hispanoamericanos*, 824, 84-91.
- EZQUIAGA FERNÁNDEZ, Miguel (2020). «El fotógrafo desconocido que resucitó en el Rastro». *El País*, 13/10/2020. Disponible

- en: <https://elpais.com/cultura/2020-09-12/el-fotografo-desconocido-que-resucito-en-el-rastro.html>. [16/04/2023]
- FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (2011). «La condición fotográfica de las autobiografías de Ramón Gómez de la Serna: *Mi autobiografía* (1924)». *Hispanic Research Journal*, 12 (2), 146-166.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (2012). «La cámara oscura del yo. Metáforas fotográficas y autobiografía en España». *Iberomania*, 75-76, 250-266.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (2013). «La condición fotográfica de las autobiografías de Ramón Gómez de la Serna: *Automoribundia* (1948)». *Bulletin of Hispanic Studies*, 90 (3), 275-294.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (2017). «“Let the memories begin”. El álbum familiar de fotos y la autobiografía española contemporánea». *Aurora*, 18, 72-85.
- FERRARI, Stefano (2002), *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Roma/Bari, Laterza.
- FERRARI, Stefano (2012). *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicoanalisi*. Bari/Roma: Laterza.
- FLUSSER, Vilém (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis.
- FONTCUBERTA, Joan (2013). «Monumentalizar el álbum». En: VICENTE, Pedro (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 151-162.
- FONTCUBERTA, Joan (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FRAGA, Xesús (2016). «Virtudes and Isabel: Two Galician Women in London». En: LORENZO-MODIA, María Jesús (ed.). *Ex-sistere. Women's Mobility in Contemporary Irish, Welsh and Galician Literatures*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 74-94.

- FRATTALE, Loretta (2021a). *El sonido imposible de la poesía. Rafael Alberti y la poesía pintada*. Valladolid: Agilice Digital.
- FRATTALE, Loretta (2021b). «Autorretrato sin mí de Fernando Aramburu en su ‘esencia fractal’». *RILCE*, 37 (3), 1113-1127.
- FREUD, Sigmund (1981a). «Duelo y melancolía». En: *Obras completas II. Ensayos XXVI al XCVII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2091-2100.
- FREUD, Sigmund (1981b). «Lo siniestro». En *Obras completas III. Ensayos XCVIII al CCIII*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2483-2505.
- FREUND, Gisèle (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GALLARDO, Sara R. (2020). «La autonovela familiar como posicionamiento político». En: Moyano Arellano, Claudio (ed.), *Literatura y política. Políticas de la literatura*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 69-82.
- GARCÍA GARCÍA, Isabel (2013). «La fotografía y el álbum: imágenes y objetos». En: VICENTE, Pedro (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 165-173.
- GARRIDO GONZÁLEZ, Ana (2022). «*Virtudes (e Misterios)* and The Inner Memory: Emigration and Return as Identity Fragmentation and an Exercise of Post-Memory in Galician Diaspora». *Humanities*, 11, 38. Disponible en: <https://www.mdpi.com/2076-0787/11/2/38>. [16/04/2023]
- GARRIDO, Benito (2012). «Manuel Rivas: el murmullo literario de *Las voces bajas*». *Culturamas*, 16/11/2012. Disponible en: <https://culturamas.es/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-vozes-bajas/>. [16/04/2023]
- GENETTE, Gerard (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- GIL GONZÁLEZ y Pedro Javier PARDO (2018b). «Intermedialidad. Modelo para armar». En: GIL GONZÁLEZ y Pedro Javier PARDO

- (eds.), *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Orbis Tertius, 11-38.
- GIL GONZÁLEZ y Pedro Javier PARDO (eds.) (2018a). *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*. Binges: Orbis Tertius.
- GÓMEZ CRUZ, Edgar (2013). «Más allá del álbum fotográfico: (des)materializaciones y memoria en la fotografía digital». En: VICENTE, Pedro (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 175-182.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2017). «La incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI: más allá del libro ilustrado». *Pasavento*, 5 (1), 83-98.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2018). «Alianza de microrrelato y fotografía en las redes: ¿pies de foto o microrrelatos?». En: CALVO REVILLA, Ana (ed.), *Elogio de lo mínimo. Estudios sobre microrrelato y minificción*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 203-220.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (2017). *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*. Gijón: Trea.
- GÓMEZ, Sonia (2015). «Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas». *Pasavento*, 3 (1), 155-169.
- GONZÁLEZ BOIXO, José Carlos (2018). *Juan Rulfo. Estudios sobre literatura, fotografía y cine*. Madrid: Cátedra.
- GROHMANN, Alexis (2011). «Rosa Montero, *La loca de la casa*: la ballena atisbada». *Foro Hispánico*, 42, 213-260.
- GUASCH, Anna Maria (2009). *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela.
- GUASCH, Anna Maria (2018). «La autobiografía como des-figuración del yo autobiográfico: el caso de On Kawara». En: VICENTE, Pedro y José GÓMEZ-ISLA (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 25-36.

- GUIJARRO LASHERAS, Rodrigo (2019). «La multimodalidad en la narrativa española contemporánea: tres vías de integración del discurso no verbal». *Signa*, 28, 747-780.
- GUSTAFFSON, Jan (2018a). «La imagen, lo real y lo ficcional. Fotografía y narrativa (reflexiones teóricas)». *Diálogos Latinoamericanos*, núm. mon. «Imagen y texto», 27, 127-139.
- GUSTAFFSON, Jan (2018b). «Irrupción y ficcionalización de lo real. El uso de fotografías en Marías, Brizuela y Vásquez». *Diálogos Latinoamericanos*, núm. mon. «Imagen y texto», 27, 157-167.
- HAZZARD, Oli (2013). «Interview with Javier Marías». *The White Review*. Disponible en: <https://www.thewhitereview.org/feature/interview-with-javier-marias/>. [16/04/2023]
- HERNÁNDEZ MARZAL, Belén (2017). «Explorando los límites genéricos: *La ridícula idea de no volver a verte* de Rosa Montero». En: PÉREZ ISASI, Santiago *et al.* (eds), *Los límites del hispanismo. Nuevos métodos, nuevas fronteras, nuevos géneros*. Berlín: Peter Lang, 135-147.
- HERTRAMPF, Marina Ortrud M. (2014). «Foto-memoria: la fofografía en *Como un libro cerrado*, de Paloma Díaz-Mas». En: CHIHAIA, Matei y Susanne SCHLÜNDER (eds.), *Extensiones del ser humano. Funciones de la reflexión mediática en la narrativa actual española*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 261-276.
- HIDALGO, Susana. «A la espera de un mecenas». *El País*, 21/06/2004. https://elpais.com/diario/2004/06/21/ultima/1087768801_850215.html. [16/04/2023]
- HIRSCH, Julia (1981). *Family Photographs. Content, Meaning and Effect*. New York/Oxford: Oxford University Press.
- HIRSCH, Marianne (2009). «La novela familiar en la época de la fotografía». En: SCIANNA, Ferdinando y Antonio ANSÓN, (eds.), *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Madrid: Ministerio de Cultura, 20-43.
- HIRSCH, Marianne (2021a). *Marcos familiares. Fotografía, narrativa y posmemoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- HIRSCH, Marianne (2021b). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpe Noctem.
- HIRSCH, Marianne (ed.) (1999a). *The Familial Gaze*. Hanover, New Hampshire: London Dartmouth College.
- HOLLAND, Patricia (1991). «Introduction». En: SPENCE, Jo y Patricia HOLLAND (eds.), *Family Snaps. The Meaning of Domestic Photography*. Londres: Virago, 1-14.
- HOLLAND, Patricia (1996). «“Sweet it is to scan...”: Personal Photographs and Popular Photography». En: WELLS, Liz (ed.), *Photography. A Critical Introduction*. New York: Routledge, 117-164.
- HOOPER, Kirsty (2011). *Writing Galicia into the World. New Cartographies, New Poetics*. Liverpool: Liverpool University Press.
- HORSTKOTTE, Silke y Nancy PEDRI (2008b). «Introduction: Photographic Interventions». *Poetics Today*, núm. mon. «Photography in Fiction», 29 (1), 1-29.
- HORSTKOTTE, Silke y Nancy PEDRI (eds.) (2008a). «Photography in Fiction». *Poetics Today*, núm. mon., 29 (1).
- HUGHES, Alex y Andrea NOBLE (eds.) (2003). *Phototextualities. Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- HUNTER, Jefferson (1987). *Image and Word. The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press.
- ICAL (2010). «Luis Mateo Díez: “La muerte no se entiende pero igual es posible el esfuerzo de comprenderla”». *El Mundo*, 23/09/2010. Disponible en: <https://www.elmundo.es/el-mundo/2010/09/23/castillayleon/1285255135.html>.
[16/04/2023]
- KELLY, Deirdre (2018). «Aesth/ethics of Distance. (Un)veiling Grief in Rosa Montero’s *La ridícula idea de no volver a verte* (2013)». En: GANT, Mark; RUZZANTE, Paco y Anneliese HATTON (eds.), *New Journeys in Iberian Studies: A (Trans)National and*

- (Trans)Regional Exploration. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 19-34.
- KELLY, Deirdre (2021). «Interview with Rosa Montero». *International Journal of Iberian Studies*, 34 (3), 275-283.
- KIBÉDI VARGA, Áron (1989). «Criteria for Describing Word-and-Image Relations». *Poetics Today*, 10 (1), 31-53.
- KRAUSS, Rosalind (2002). *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- KUHN, Annette (1995). *Family Secrets. Acts of Memory and Imagination*. London/New York: Verso.
- LACAN, Jaques (1981). *El seminario de Jaques Lacan. 1. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*. Barcelona: Paidós.
- LAGUNA MARTÍNEZ, Ana (2019). «La transgresión de la fotonovela como género artístico». *1616. Anuario de Literatura Comparada*, 9, 217-238.
- LAUDO, Alexandra (2013). «Olvidos analógicos, memorias digitales, archivos imposibles». En: VICENTE, Pedro (ed.) (2013a). *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 137-150.
- LEADER, Darian (2014). *La moda negra. Duelo, melancolía y depresión*. Madrid: Sexto Piso.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LENQUETTE, Anne (2014). «Narrativa(s) de lo real: modalidades de imágenes y sentido». En: NOYARET, Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto (3)*. Berna: Peter Lang, 55-70.
- LÉON, Paul (2007). «L'écrivain et ses images, le paratexte photographique». En: MONTIER, Jean-Pierre et al. (eds.), *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 113-126.
- LÓPEZ BARROS, Claudia (2021). «Imágenes que susurran. Un recorrido semiótico visual por *As voces baixas*». *Boletín de Arte*, 22, 1-10.

- LÓPEZ DÍAZ, Antonio (2016). “Paco Gómez: Me siento un pionero en el género fotográfico literario”. *Le Miau Noir*, 18/05/2016. Disponible en: <https://www.lemiaunoir.com/entrevista-paco-gomez/>. [16/04/2023]
- LÓPEZ-GAY, Patricia (2020). *Ficciones de verdad. Archivo y narraciones de vida*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- LORENZANA, Belén (2010). «Entrevista a Luis Mateo Díez: “Nuestra sociedad hedonista soslaya la muerte”». *Época*, 1315, pp. 36-39.
- LOUREIRO, Aurelio (2003). «La memoria vencida». En: CASTRO DÍEZ, Asunción y Domingo-Luis HERNÁNDEZ (eds.), *Luis Mateo Díez. Los laberintos de la memoria*. Madrid: La Página, 377-386.
- LOUVEL, Liliane (2008). «Photography as Critical Idiom and Intermedial Criticism». *Poetics Today*, núm. monográfico «Photography in Fiction», 29 (1), 31-48.
- LUNA CHÁVEZ, Marisol (2018). *Ventanas de lo inesperado. Imagen literaria y fotográfica en Julio Cortázar*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana
- LUQUE AMO, Álvaro (2022). «Autobiografía/autoficción en el ámbito hispánico. Fronteras y estudios recientes». *Signa*, 31, 573-556.
- MARCHENA, Domingo. «El campeón de la autoedición en España». *La Vanguardia*, 25/09/2020. Disponible en: <https://www.la-vanguardia.com/ocio/viajes/20200925/48353>. [16/04/2023]
- MARÍAS, Javier (1993). *Literatura y fantasma*. Madrid: Siruela.
- MARÍAS, Javier (1997). *Miramientos*. Madrid: Alfaguara.
- MARÍAS, Javier (2008). «Fantasmas y antigüedades». En: *Aquella mitad de mi tiempo. Al mirar atrás*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 297-299.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1997). *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Destino.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano (2017). «Hablando de literatura con Rosa Montero». *Hélice*, 8 (3), 63-72.

- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.
- MÉAUX, Danièle (ed.) (2006). *Photographie et Romanesque*. Caen: Lettres modernes Minard.
- MILLER, Nancy K: (1999). «Putting Ourselves in the Picture: Memoirs and Mourning». En: HIRSCH, Marianne (ed.), *The Familial Gaze*. Hanover, New Hampshire: London Dartmouth College, 51-66.
- MIRZOEFF, Nicholas (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MITCHELL, W. J. Thomas (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MONTANDON, Alain (ed.) (1990). *Iconotextes*. París: Ophrys.
- MONTETES-MAIRAL, Noemí (2017). «Azul serenidad o la muerte de los seres queridos, de Luis Mateo Díez: poesía de la pérdida». En: ENCINAR, María Ángeles y Ana CASAS (eds.), *El arte de contar. Los mundos ficcionales de Luis Mateo Díez y José María Merino*. Madrid: Cátedra, pp. 227-293.
- MONTIER, Jean-Pierre et al. (eds.) (2007). *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- MORA, Vicente Luis (2012). *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2018a). «Autorrelatos de perfil: las máscaras de José Luis García Martín en Facebook». *Caracteres*, 7 (1), 13-66.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2018b). «La imagen afterpop del escritor: de la televisión a las redes sociales». *Letral*, 20, 39-56.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2019). «Prohibida la entrada a mayores: infancia y adolescencia en la narrativa española actual». En: CELMA VALERO, María Pilar y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ (eds.), *La verdadera patria. Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo*. Madrid/Franfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 7-33.

- MORCATE, Montse (2019a). «Elaboración y resignificación del álbum familiar a través del proyecto de creación en el duelo». *Arte y políticas de identidad*, 21, 11-28.
- MORCATE, Montse (2019b). «El álbum de los dolientes: un recorrido por las representaciones fotográficas de muerte y duelo en el ámbito doméstico». En: PARDO, Rebeca y Montse MORCATE (eds.), *La imagen desvelada. Prácticas fotográficas en la enfermedad, la muerte y el duelo*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil, 127-161.
- MURIN, Kamal A. y Nelson PHILLIPS (2013). «El nacimiento del momento Kodak». En: VICENTE, Pedro (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 33-50.
- NARBONA, Rafael (2022). «Javier Marías: “Siempre he sido un poco impertinente”». *El Cultural*, 9/01/2022. Disponible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20220109/javier-marias-siempreimpertinente/639936306_0.html. [16/04/2023]
- NERLICH, Michael (1990). «Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La femme se découvre* d'Evelyne Sinassamy». En: MONTANDON, Alain (ed.), *Iconotextes*. París: Ophrys, 255-302.
- NIEDERMAIER, Alejandra (2019). «La imagen como brecha del tiempo». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 93, 107-117.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2006). «Minificción e imagen: cuando la descripción gana la partida». En: ANDRÉS-SUÁREZ, Irene y Antonio RIVAS (eds.), *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto, 183-206.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2020). «La pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI». En: MILLARES, Selena (ed.), *La vanguardia y su huella*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 149-166.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022a). «Est(éticas) en español del siglo XXI». En: CANO VIDAL, Borja; PASCUA CANELO, Marta

- y Sheila PASTOR MARTÍN (eds.), *Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI*. Berlín: Peter Lang, 11-31.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022b). «Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas». En: GÓMEZ TRUEBA, Teresa y Ruben VENZON (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Berlín: Peter Lang, 111-126.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022c). «Narradores traperos: docuficción, escombros y memoria». Cuadernos de Aleph, 14, 12-30.
- NUCKOLS, Anthony (2020). *Asumir la ausencia. Poética de duelos inconclusos en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- OKSMAN, Sergio. *A Story for the Modlins* [cortometraje]. Madrid: Dok Films.
- ONG, Walter J. (2006). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Siglo XXI.
- ORTEL, Philippe (2002). *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- PAGES, Stéphane (2011). «Julián Ríos». En: NOYARET, Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*. Berna: Peter Lang, 103-127.
- PARDO, Rebeca (2007). «La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar». En: *Actas Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum, 233-253.
- PARDO, Rebeca y Montse MORCATE (2018). «La imagen familiar en procesos de enfermedad, duelo y muerte en la fotografía contemporánea». En: VICENTE, Pedro y José GÓMEZ-ISLA (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 67-76.
- PATIÑO, Antón (2012). «As voces baixas de Manuel Rivas: o libro da vida». *Galegos*, 17, 102-107.

- PEDROSA, José Manuel. «Reseña de *Los Modlin: una historia increíble rescatada de la basura* de Paco Gómez». *Pasavento*, 2019, 7 (1), 239-244.
- PEREDA, Marcos (2022). «Manuel Rivas: “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir”». *Jot Down*, 09/03/2022. Disponible en: <https://www.jot-down.es/2022/03/manuel-rivas/>. [16/04/2023]
- PERKOWSKA, Magdalena (2013). *Pliegues visuales. Narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- PITTARELLO, Elide (2009). «Sobre las fotos». En: GROHMANN, Alexis y Maarten STEENMEIJER (eds.), *Allí donde uno diría que ya no puede haber nada. Tu rostro mañana* de Javier Marías. Amsterdam/New York: Rodopi, 95-113.
- PITTARELLO, Elide (2014). «Che ci fanno le foto nei romanzi?». En: GUARINO, Augusto (ed.), *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*. Napoli: Tullio Pironti, 249-275.
- PITTARELLO, Elide (2017). «Retratos de familia en *Negra espalda del tiempo* de Javier Marías». En: NOYARET, Natalie y Anne PAOLI (eds.), *L'écrivain à l'oeuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain*. Binges: Orbis Tertius, 353-366.
- POLIZZI, Assunta (2013). «La voz del yo en *Las voces bajas* de Manuel Rivas». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 11, 115-131.
- POU, Jordi V. (2013). «Álbum de familia 2.0: socialización de la memoria fotográfica. La era *smartphone*/iPhone». En: VICENTE, Pedro (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 197-208.
- POZUELO YVANCOS, José María (2006). *De la autobiografía. Teoría y estilos*. Barcelona: Crítica.
- POZUELO YVANCOS, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.

- POZUELO YVANCOS, José María (2012). «“Figuración del yo” frente a autoficción». En: CASAS, Ana (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco/Libros, 151-173.
- POZUELO YVANCOS, José María (2012). «Ordesa, la verdad de Manuel Vilas», *ABC Cultural*, 01/02/2018. Disponible en: https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-ordesa-verdad-manuel-vilas-201802010105_noticia.html. [16/04/2023]
- POZUELO YVANCOS, José María (2018). «La Guerra Civil en la familia». *ABC Cultural*, 03/03/2018, 8.
- POZUELO YVANCOS, José María (2021). «Autofiguraciones y pacto de no ficción en la novela española de hoy». *Quimera*, 446, 16-19.
- POZUELO YVANCOS, José María (2022). «Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción». *Signa*, 31, 673-696.
- PUERTA LEISSE, Gustavo (2013). «La construcción de la infancia en el álbum familiar». En: VICENTE, Pedro (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación de Huesca, 83-88.
- RABB, Jane M. (1995). «Introduction: Notes Toward a History of Literature and Photography». En: RABB, Jane M. (ed.), *Literature & Photography. Interactions 1840-1990*. Albuquerque: University of New Mexico Press, XXXV-LX.
- RAJEWSKY, Irina (2005). «Intermediality, Intertextuality and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality». *Intermédia-lités*, 6, 43-64.
- RECALCATI, Massimo (2014). *Non è più come prima. Elogio del perdono nella vita amorosa*. Milano: Raffaello Cortina.
- RECALCATI, Massimo (2016). *Incontrare l'assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*. Bologna: ASMEPA.
- RECALCATI, Massimo (2022). *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*. Milano: Feltrinelli.
- RECALDE DELGADO, Ana Isabel (2014). «Vida, muerte y duelo en la literatura: *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos* de Luis Mateo Díez». En: FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la; PÉREZ MAGALLÓN, Jesús y FRANCISCO ESTÉVEZ (eds.), *La*

- tragedia del vivir. Dolor y mal en la literatura hispánica*. Valladolid: Verdelis, pp. 319-328.
- RITCHIN, Fred (2010). *Después de la fotografía*. México: Ve.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2018). «Dos Españas, la misma sangre». *El país*, 13/03/2018. Disponible en: https://el-pais.com/cultura/2018/03/05/actualidad/1520275093_986691.html. [16/04/2023]
- RODRÍGUEZ SANTOS, José María (2019). «Antonio Orejudo en la obra literaria de Antonio Orejudo». *Castilla. Estudios de Literatura*, 10, 23-50.
- RODRÍGUEZ VEGA, Rexina (2016). «Panorama de la autotraducción en Galicia. La especificidad del trasvase entre lenguas en contacto en contexto diglósico». *Pasavento*, 4 (2), 329-346.
- ROMERO, José Miguel L. (2016). «Sonia Díez: Una fotoperiodista en la zona oscura». *Diario de Ibiza*, 15/07/2016. Disponible en: <https://www.diariodeibiza.es/ibiza/2016/07/15/sonia-diez-fotoperiodista-zona-oscura-30258084.html>. [16/04/2023]
- ROUILLÉ, André (2017). *La fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*. Ciudad de México: Herder.
- ROVELLI, Carlo (2020). *El orden del tiempo*. Barcelona: Anagrama.
- RUGG, Linda Haverty (1997). *Picturing Ourselves. Photography and Autobiography*. Chicago: University of Chicago Press.
- SALMERÓN, Miguel (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros.
- SALMERÓN, Miguel (2002). *La novela de formación y peripecia*. Madrid: A. Machado Libros.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (1999). *El universo de la fotografía. Prensa, edición, documentación*. Madrid: Espasa.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel (ed.) (2018). «Literatura y fotografía». Núm. mon., *Ínsula*, 864.
- SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y María OLIVERA ZALDUA (2012). «La fotografía en las fotonovelas españolas». *Documentación de las Ciencias de la Información*, 35, 31-51.
- SÁNCHEZ, Mariela (2015). «Memorias en voz baja. Transmisión oral intergeneracional: de *Os libros arden mal* a *As voces baixas*».

- Olivar*, 16 (24). Disponible en: <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Oli-var2015v16n24a05/7329>. [16/04/2023]
- SÁNCHEZ-MESA, Domingo y Jan BAETENS (2019). «La literatura en expansión. Intermedialidad y transmedialidad en el cruce entre la Literatura Comparada, los Estudios Culturales y los *New Media Studies*». *Tropelias*, 27, 6-27.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2015). «Conversación con Luis Mateo Díez». *Barcarola*, 83-84, 295-312.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2018). «[Reseña] *Honrarás a tu padre y a tu madre*». *El Cultural*, 16/03/2018. Disponible en: https://www.lespanol.com/el-cultural/letras/novela/20180316/honraras-padre-madre/292472490_0.html. [16/04/2023]
- SCIANNA, Ferdinando y Antonio ANSÓN (eds.) (2009). *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- SILVA, Armando (2013). «Álbum: deseos de familia». En: VICENTE, Pedro (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 21-31.
- SLATER, Don (1991). «Consuming Kodak». En: SPENCE, Jo y Patricia HOLLAND (eds.), *Family Snaps. The Meaning of Domestic Photography*. Londres: Virago, 49-59.
- SONTAG, Susan (1989). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2002). «La luz y la pluma. Fotógrafos escritores, escritores fotógrafos y otras combinaciones». En: ANSÓN, Antonio (ed.), *Los mil relatos de la imagen y uno más. Fotografía & literatura*. Huesca: Diputación de Huesca, 11-25.
- SOUGEZ, Marie-Loup et al. (2007). *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- SPENCE, Jo y Patricia HOLLAND (eds.) (1991). *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. Londres: Virago.
- SPENCE, Jo y Patricia HOLLAND (eds.) (1991). *Family Snaps. The Meaning of Domestic Photography*. Londres: Virago.

- STEINAECKER, Thomas von (2007). *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W. G. Sebalds*. Bielefeld: Transcript.
- THÉLOT, Jérôme (2003). *Les inventions littéraires de la photographie*. Paris: PUF.
- TISSERON, Serge (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- TORRES RIVAS, Inmaculada (2004). *Rosa Montero. Estudio del personaje en la novela*. Málaga: Universidad de Málaga.
- TRAKL, Georg (2003). *Poemas 1906-1914*. Trad. de José Miguel Mínguez. Barcelona: Icaria.
- TRAKL, Georg (2006). *Sebastián en sueños y otros poemas*. Trad. de Jenaro Talens. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores.
- TSCHILSCHKE, Christian von y Dagmar SCHMELZER (2010). «Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro». En: TSCHILSCHKE, Christian von y Dagmar SCHMELZER (eds), *Docuficción. Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 11-32.
- VAL, Fernando del (2018) «Manuel Vilas: “No quiero lectores tontos. Me mueve el ánimo de hacer pensar”». *Turia*, 128, 343-356.
- VAZ, Jorge (2011). «Manuel Rivas». En: NOYARET, Natalie (ed.), *La narrativa española de hoy (2000-2010). La imagen en el texto (I)*. Berna: Peter Lang, 381-408.
- VEGA PÉREZ, Celia (2016). «Reciclando imágenes. Revisiones del álbum familiar y de la fotografía vernácula en el fotolibro contemporáneo». En: ALFEO ÁLVAREZ, Juan Carlos y Luis DELTELL ESCOLAR (eds.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica*. Madrid: Fragua, 29-41.
- VENZON, Ruben (2021). «Un precario álbum familiar: la fotografía en Ordesa de Manuel Vilas». *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 19, 195-217.

- VENZON, Ruben (2022). «Una forma de belleza: duelo y memoria en *Ordesa* de Manuel Vilas». En: CANO VIDAL, Borja; PASCUA CANELO, Marta y Sheila PASTOR MARTÍN (eds.), *Sujetos precarios en las literaturas hispánicas contemporáneas*. Berlín: Peter Lang, 121-132.
- VENZON, Ruben (2023). «Autobiografismo y fototextualidad en la narrativa gallega del siglo XXI: *As voces baixas* de Manuel Rivas y *Virtudes (e misterios)* de Xesús Fraga». *Abriu*, 12, en prensa.
- VICENTE, Pedro (2013b). «Apuntes a un álbum de familia». En: VICENTE, Pedro (ed.), *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación de Huesca, 11-19.
- VICENTE, Pedro (ed.) (2013a). *Álbum de familia. (Re)presentación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- VICENTE, Pedro y José GÓMEZ-ISLA (eds.) (2018). *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca.
- VILAVEDRA, Dolores (2011). «La obra literaria de Manuel Rivas: notas para unha lectura macrotextual». *Romance Notes*, 51 (1), 87-96.
- VILAVEDRA, Dolores (2012). «Só é cuestión de ollar. E Rivas ensínanos a facelo». *Praza.gal*, 16/11/2012. Disponible en: <https://praza.gal/cultura/so-e-cuestion-de-ollar-e-rivas-ensinanos-a-fac-elo>. [16/04/2023]
- VILAVEDRA, Dolores (2022). «Women Who Leave: Uprooting and Return in Galician Literature». *Humanities*, 11, 98. Disponible en: <https://www.mdpi.com/2076-0787/11/4/98>. [16/04/2023]
- VILLAMÍA, Luis (2015). «El despliegue de la autoficción en la academia: la novela de campus en la narrativa española actual». *Pa-savento*, 3 (1), 43-55.
- VIÑUALES SÁNCHEZ, Antonio (2020). «El lugar del autor moderno en la historia literaria: el caso de Manuel Vilas». En: BELTRÁN ALMERÍA, Luis y Dolores THIÓN SORIANO-MOLLÁ (eds.),

- Nuevos asedios a la novela entre fronteras. Aragón-Aquitania, relatos sin fronteras.* Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- WAGNER, Peter (ed.) (1996). *Icons, Texts, Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality.* Berlin: De Gruyter.
- WELLS, Liz (ed.) (1996). *Photography. A Critical Introduction.* New York: Routledge.
- WILLELMS, Gottfried (1989). *Anschaulichkeit.* Tübingen: Niemeyer.
- ZARZA NÚÑEZ, Tomás (2018). «Relatos familiares y recreaciones en las redes sociales. Selfies, apropiaciones, gifts y neolieralismo». En: VICENTE, Pedro y José GÓMEZ-ISLA (eds.), *Álbum de familia y prácticas artísticas. Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo.* Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 111-127.