

Ricardo Fernández RomeroUniversity of St Andrews
rfernandez@hotmail.com*«Let the memories begin». El álbum familiar de fotos y la autobiografía española contemporánea**«Let the Memories Begin». The Family Photo Album and Contemporary Spanish Autobiography***Resumen**

El presente artículo explora las interacciones entre fotografía y escritura del yo en la autobiografía española contemporánea. A través del análisis de textos autobiográficos de Carmen Martín Gaité y Paloma Díaz-Mas se pone de manifiesto la presencia del álbum de fotos familiar como un elemento estructural al mismo tiempo que como herramienta esencial para un diálogo entre texto e imagen. Los resultados no solo trascienden los límites tradicionales de la escritura autobiográfica en España, sino que dan lugar a textos híbridos experimentales o «imagetext», según el concepto creado por W. J. T. Mitchell.

Palabras clave

Autobiografía, fotografía, álbum familiar, Carmen Martín Gaité, Paloma Díaz-Mas

Abstract

This article explores the interactions between photography and self-writing in contemporary Spanish autobiography. Through the analysis of autobiographies by Carmen Martín Gaité and Paloma Díaz-Mas, the presence of the family album is revealed as a structural device and as an essential constituent of a dialogue between image and word that transcends the boundaries of Spanish autobiographical writing towards the constitution of experimental hybrid texts, or «imagetext», according to the concept created by W. J. T. Mitchell.

Keywords

Autobiography, photography, family album, Carmen Martín Gaité, Paloma Díaz-Mas

Recepción: 4 de octubre de 2016
Aceptación: 10 de enero de 2017

Aurora n.º 18, 2017, págs. 72-85
ISSN: 1575-5045
ISSN-e: 2014-9107
DOI: 10.1344/Aurora2017.18.7

Durante el verano de 2016, The Moscow State Circus se encontraba de gira por Escocia. En la publicidad visible en los autobuses de la ciudad de Dundee, donde resido, junto a las espectaculares imágenes circenses de rigor aparecía un curioso eslogan: «Let the memories begin». Ciertamente logró llamar mi atención, no por mi afición a ese espectáculo, sino por la sorprendente invitación a almacenar el espectáculo más que a vivirlo, o a «vivirlo» de forma separada, como

escribiría Guy Debord,¹ inmediatamente mediatizado a través de la memoria; una memoria que, inevitablemente, a su vez, será una memoria visual, creada por medios electrónicos, sobre todo gracias a los ubicuos teléfonos supuestamente «inteligentes» y sus cámaras incorporadas.

La conversión en archivadores o museificadores exhibicionistas de nosotros mismos ha llegado a alcanzar, como es bien sabido, cotas de auténtico frenesí desahogado. Un botón de muestra al respecto: recientemente también aparecía en el diario *El País* un artículo medio humorístico, medio en serio, en el que un padre nos cuenta que «en los 14 meses de la niña habré hecho unos 20 gigas de fotos y vídeo, desde el parto a la primera vez que se puso de pie».² Ya no se puede detallar el número de fotos, por incontables, sino la cantidad de espacio electrónico que ocupan. El resultado paradójico es la captura total de la identidad de un ser humano y al mismo tiempo su abstracción máxima, con un peligro añadido por cuanto esta práctica desborda de inmediato el ámbito de lo privado: «Nuestros niños serán la primera generación que tendrá toda su vida en imágenes, y muchos serán vampirizados por Google Imágenes». En efecto, a través de los llamados «social media» y toda clase de repositorios en internet, estos gigantescos álbumes de fotos creados con la voluntad de recogerlo todo, desde los primeros pasos de la recién nacida, a los espectaculares gimnastas del circo ruso parecen convertir en una tarea casi imposible no solo articular una organización de la memoria que pretenden conservar, sino incluso controlar esa articulación, la propia autoría del discurso sobre sí.

Pero las páginas que siguen no van a dedicarse a los peligros o desmanes de esta manía memorialística (capaz de convivir con activas desmemorias políticas, por cierto), ni siquiera a prácticas artísticas que usan imágenes y discursos en soportes digitales para explorar prácticas de creación de identidad.³ Pretendo dar un paso atrás y examinar las colusiones y usos de la fotografía amateur, el álbum familiar y la escritura autobiográfica reciente. Se trata de explorar un mundo anterior, el anteaer de esta explosión digital, el mundo de la fotografía analógica y su presencia como herramienta que interacciona íntimamente a favor de un discurso autobiográfico renovador, hasta cierto punto (al menos dentro del ámbito en lengua castellana en España), porque ayer como hoy, muchas prácticas fotográficas, sobre todo en relación con el álbum familiar, y de escritura autobiográfica se resisten a desaparecer del todo, de modo que no debería resultar difícil trazar paralelismos que salten el espacio temporal y los textos que este artículo analiza. Las autobiografías que me van a ocupar pertenecen a Carmen Martín Gaité y Paloma Díaz-Mas, autoras consagradas, mayores o canónicas, al menos hasta cierto punto, para poder dar cuenta así de la centralidad de la fotografía en el discurso autobiográfico contemporáneo. Como veremos, ambas trascienden de forma original el carácter testimonial o ilustrativo de la fotografía.

1. Véase Debord, G., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos, 2005.

2. Piñol, M., «El show de Truman» | 20 gigas de fotos», en *El País*, 14 de agosto de 2016. Acceso el 17 de agosto de 2016.

3. Véase al respecto *En primera persona: la autobiografía*, Sergio Rubira y Beatriz Herraéz (eds.), Madrid, Comunidad de Madrid, 2008; y Guasch, A. M., *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*, Madrid, Siruela, 2009.

4. Ramón y Cajal, S., *Recuerdos de mi vida. Tomo 1. Mi infancia y juventud*, Madrid, Imprenta de Fortanet, 1901-1915; Fernández de Córdoba, F., *Mis memorias íntimas*, Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1886, 1888 y 1889.

5. Podrían citarse muchas otras, pero entre las recientes destacan por su original uso del álbum fotográfico Castilla del Pino, C., *Pretérito imperfecto*, Barcelona, Tusquets, 1997, o Fernández Savater, F., *Mira por dónde. Autobiografía razonada*, Madrid, Taurus, 2003.

6. Para el análisis de la presencia de la fotografía en otros géneros literarios, véase Ansón, A., *Novelas como álbumes: fotografía y literatura*, Murcia, Mestizo, 2000.

7. García Ortiz, C., «Fotos de familia. Los álbumes y las fotografías domésticas como forma de arte popular», en Carmen García Ortiz, Cristina Sánchez-Carretero, Antonio Cea Gutiérrez (coords.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, pág. 10.

La fotografía se hace presente desde muy temprano en la escritura autobiográfica. En la prensa del siglo XIX resulta común encontrar, a partir de las postrimerías del siglo, cuando la reproducción de la fotografía en el periódico empieza a ser factible, múltiples fragmentos autobiográficos acompañados de un retrato fotográfico. Reproducida en libro, la primera autobiografía en que la fotografía aparece de forma importante quizá sea los *Recuerdos de mi vida* (1901 y 1915) del premio Nobel Santiago Ramón y Cajal, él mismo un aficionado y pionero de la fotografía en España. Ya antes las *Memorias* del general Fernando Fernández de Córdoba constituyen el primer gran ejemplo de una autobiografía abundantemente ilustrada, si bien con cuidados grabados.⁴ De entre los mejores ejemplos en el siglo XX del uso de la fotografía no nos resistimos a citar dos de las entregas autobiográficas de Ramón Gómez de la Serna: *Mi autobiografía* (1924) y la clásica *Automoribundia* (1948).⁵ Pero mucho más significativo para el estudio de los autores contemporáneos arriba propuestos es repasar, siquiera de un vistazo, algunos elementos del desarrollo del álbum fotográfico familiar, tan cercano, en nuestra opinión, a la práctica de la escritura autobiográfica en España.⁶

La fecha de la aparición del coleccionismo de fotografías en álbumes es materia de discusión que ha analizado Rebeca Pardo Sainz en varios trabajos. Las fechas varían, pero en general, el álbum familiar es inseparable de la propia difusión de la fotografía en álbumes, lujosamente impresos, llevada a cabo por los primeros fotógrafos profesionales, como es el caso del *Pencil of Nature*, de Fox Talbot (1844-1846). Con Carmen García Ortiz podríamos decir que

[...] los álbumes familiares más antiguos se remontan a fines del siglo XIX, sobre 1880, aunque pueden contener fotos anteriores, por ejemplo, en torno a 1850 —o sea más o menos la época del daguerrotipo—, lo que quiere decir que la historia de los álbumes de familia coincide con la propia historia de la familia.⁷

Sin duda, como recuerda Pardo Sainz a partir de Michel Frizot, la aparición del fotógrafo amateur, dotado de su cámara Kodak, a partir de 1890 acelera o facilita la proliferación de la práctica del álbum familiar, que ya no necesita nutrirse solo de los retratos profesionales de las populares «cartes de visite» o pequeños retratos que la burguesía hacía circular y coleccionaba en álbumes. Lo que significa, por cierto, que los álbumes familiares también podían dejar sitio en sus páginas a retratos de celebridades y personajes históricos, convivencia que vemos replicada en tantas autobiografías.

Lo que nos interesa, sobre todo, para entender la inmediata colusión del álbum familiar y la escritura autobiográfica, es un punto en común fundamental: su organización discursiva. Los álbumes familiares no son una colección de fotos individuales:

Muy al contrario, son la plasmación más fehaciente de que la fotografía necesita de un contexto discursivo, es decir, su significación necesita ser abordada para cada ocasión y sujeto a quien se muestre la imagen fija. Así pues, como tales objetos contruidos, los álbumes no son en sí mismos casi nada, son sobre todo narrativas que deben ser comunicadas por su autor o propietario: deben ser explicados y enseñados en un acto performancial que agruparía y daría sentido total a cada una de las performances que de por sí constituyen cada una de sus fotos.⁸

La reciprocidad o sinergia entre ambos formatos de conservación de la memoria resulta enormemente fructífera: del álbum familiar la autobiografía fagocita la disposición fragmentaria en células de memoria que pueden sucederse, ligeramente agrupadas en un todo más o menos coherente, pero abierto también a la adición o intercalación de nuevas «imágenes» mentales o visuales del pasado; el álbum familiar, a su vez, adopta de la autobiografía, o comparte con ella, al menos, su constitución como un ejercicio de memoria que exige ordenación, criterio, selección, al igual que toda escritura personal retrospectiva.⁹ De hecho, como expone Pardo Sainz, es el modelo narrativo el que marca, por encima de constricciones propias del medio fotográfico «el trabajo no solo del autor de las imágenes, sino también del organizador del álbum, ambos generalmente miembros de la misma familia. Por este motivo resulta tan curioso que no haya realmente diferencias creativas entre los álbumes organizados por amateurs y los de profesionales».¹⁰ Más sorprendente aún, según la misma autora, es que no haya «una ruptura real del concepto de álbum familiar en los modelos informáticos o cibernéticos que se nos ofrecen en la actualidad».¹¹

Así pues, tanto autobiografía como fotografía encuentran en el álbum de fotos un campo de respuestas a las exigencias mutuas y complementarias de registrar y recordar el pasado personal. Como tal campo, estas autobiografías trascienden lo literario para constituir, en palabras de Julia Watson y Sidonie Smith, «interfaces», lugares donde «visual and textual modes are interwoven but also confront and mutually interrogate each other».¹² Pasemos ya a explorar esa interacción en un primer ejemplo reciente, que nos puede dar múltiples claves sobre la creativa presencia de la fotografía en la empresa autobiográfica. Así, en *Recuerdos de otra persona* (1996) Soledad Puértolas recuerda la actividad de su padre como fotógrafo aficionado y comenta una foto de su infancia, no reproducida en el libro, de este modo:

Lejos estaba yo en ese momento, mientras bajo los ojos hacia el pavimento de la Plaza del Pilar [en la foto de infancia que recupera], que esos escenarios iban a ser muy pronto sustituidos por otros y que, en mi ausencia, irían cambiando, sin pedirme permiso ni opinión. La vida es una sucesión de sustituciones. Esas eran las cosas que yo tenía que ir descubriendo y que tal vez empezaba a vislumbrar mientras paseaba por las calles de mi ciudad y mi padre nos obligaba a detener-

8. García Ortiz, C., *Maneras de mirar*, ed. cit., pág. 20.

9. Como indica Antonio Ansón, otros géneros literarios comparten esta característica «por su disposición formal en breves compartimentos» (*Novelas como álbumes*, ed. cit., pág. 97).

10. Pardo Sainz, R., «La fotografía y el álbum familiar. Del estudio del fotógrafo a la sala de exposiciones pasando por la intimidad del hogar», en *Actas del Segundo Congreso de Historia de la Fotografía*, Zarautz, Photomuseum, 2006, pág. 13.

11. *Ibidem*, pág. 6.

12. Watson, J., y Smith, S., «Mapping Women's Self-Representation at Visual/Textual Interfaces», en *Interfaces: Women, Autobiography, Image, Performance*, Julia Watson, Sidonie Smith (eds.), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2003, pág. 21.

13. Puértolas, S., *Recuerdos de otra persona*, Barcelona, Anagrama, 1996, pág. 37.

14. Barthes, R., *Camera Lucida. Reflections on Photography*, Londres, Fontana Paperbacks, 1984, pág. 12.

15. *Ibidem*, pág. 87.

16. *Ibidem*, pág. 103.

17. *Ibidem*, pág. 55.

nos para detener el instante que luego volvía, el domingo por la tarde, en la oscuridad sombreada de rojo del laboratorio de revelado instalado en el cuarto de baño, para demostrar, como las mujeres durmientes de las estatuas [de la Plaza del Paraíso, en Zaragoza], que no todo se va, que algo permanece siempre.¹³

La fotografía provee de la prueba, la evidencia del pasado sobre el que iniciar el trabajo del recuerdo y sus desdoblamientos. En efecto, si es cierto lo que escribió Roland Barthes sobre la fotografía y su relación con el yo y la identidad, «Photography is the advent of myself as other: a cunning dissociation of consciousness from identity»,¹⁴ podemos entender cómo autobiografía y fotografía se corresponden, pues esta aporta los personajes de la escena autobiográfica primordial: el yo frente a sí mismo. En otras palabras, la imagen impresa, ese yo distante en el tiempo y en el espacio con relación al momento de la escritura, traduce las condiciones de ese diálogo del yo consigo mismo: familiaridad y distancia, ruptura y continuidad paradójicamente entrelazadas. Por un lado a adulto y niño les separa el tiempo y la experiencia de la vida ganada («lejos estaba yo»), pero por otro, como muestra ese cambio del tiempo verbal al presente («mientras bajo los ojos») y al imperfecto para expresar un futuro en el pasado («tal vez empezaba a vislumbrar»), se busca en la foto, en la muda superficie de la imagen, una continuidad, el principio del descubrimiento de la lección aprendida sobre la transitoriedad de la vida. A la autobiografía se le puede aplicar, ciertamente en este fragmento de Soledad Puértolas, cuando menos, lo que Barthes decía de la fotografía: se trata de una «prophecy in reverse».¹⁵

La imagen es a pesar de su familiaridad un enigma, sugiere una carencia que hay que solventar:

For resemblance refers to the subject's identity, an absurd, purely legal, even penal affair; likeness gives out identity «as itself», whereas I want a subject —in Mallarmé terms— «as into itself eternity transforms it». Likeness leaves me unsatisfied and somehow skeptical.¹⁶

En cierta manera, ese «tal vez» es el modo en que Puértolas cumple ese deseo que Barthes identifica en el verso que cita de Mallarmé. Y en este sentido es en el que asumimos el conocido dictado de Barthes sobre la fotografía como un mensaje sin código: a la autobiografía acude la imagen para dar fe del pasado como tal, pero eso no es suficiente. La autobiografía necesita de memoria y la fotografía, por paradójico, por contraintuitivo que parezca, carece de ella, dice Barthes. No creemos, como también escribe el autor francés, que bloquee la memoria, o que ejerza de contra-memoria, no necesariamente, pero no es menos cierto que, de nuevo adaptando a Barthes a nuestros propósitos, la palabra añade algo que, sin embargo, está, o («tal vez», no lo olvidemos) podría estar allí.¹⁷ De hecho, quizá no sea aventurado ver en este fragmento de Puértolas cómo esta plusvalía de sentido, la transitoriedad de la vida, se adscribe a la

fotografía ya no como producto, sino como proceso de experiencia de la realidad. Así, la fotografía se entiende como aprendizaje de la separación (toma de la imagen) y esperanza del reencuentro con el pasado (revelado). Se trata de una experiencia fácilmente identificable con el proceso de escritura autobiográfica. En este sentido, también a propósito de la afición fotográfica de su padre, Paloma Díaz-Mas escribe:

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.¹⁸

Estos dos ejemplos, en mi opinión, ejemplifican el papel de la fotografía en la escritura autobiográfica: como presencia y por tanto simultaneidad paradójica del pasado y el presente de la escritura (Puértolas) y en íntima relación con lo anterior, como figuración del trabajo de la escritura de la memoria (Díaz-Mas).

Ahora, sin olvidar lo expuesto, ya es posible pasar a los análisis prometidos. En primer lugar, merece atención un clásico contemporáneo de la autobiografía como *Pretérito imperfecto* (1997) de Carlos Castilla del Pino. En realidad, no me detendré en este texto, a pesar de su valor indudable, más que lo justo, en cuanto muestra del modo clásico de integrar la fotografía en la autobiografía. Merece atención, aunque solo sea por destacar una práctica común, el fotomontaje de cubierta y contracubierta, al menos en la edición que manejamos. Dicho fotomontaje nos muestra al adulto escritor, en una imagen de 1996, cercana a las fechas de la escritura y publicación, vestido con su bata de profesional de la medicina, rodeado de sus libros en la biblioteca, y tras él, como incorporado a un cuadro, integrado en los estantes de esa biblioteca, la imagen del adolescente Castilla del Pino en 1938, igualmente ataviado. La significación del fotomontaje resulta evidente: contigüidad de la identidad, reafirmación de una vocación definidora del personaje adulto, y al mismo tiempo dramatización del proceso autobiográfico, al modo ya expuesto en el caso de la foto comentada por Soledad Puértolas: presente y pasado conviven de forma imposible en un acto de creación, de autofabulación (si bien el fotomontaje se atribuye a BM, acaso Beatriz de Moura). De este modo, el retrato no es tanto un testimonio que ratifica un referente (la existencia de Carlos Castilla del Pino), sino la necesaria codificación de la identidad para hacerla significar en ese circuito cerrado tan propio, como profecía autocumplida o profecía invertida, de la escritura autobiográfica.¹⁹ Una forma de repetición o tautología, si se quiere ver así, que no es sino una forma de conseguir un efecto de verdad, o mejor, de verosimilitud, como explicaba Michael Riffaterre, que no es sino el efecto que toda autobiografía, de un modo u otro, a pesar de tanta posmodernidad, persigue aún.²⁰ Así, el desdoblamiento presente en el fotomontaje replica el mencionado teatro de la autobiografía: el

18. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, ed. cit., pág. 84.

19. Según Rosalind Krauss el fotomontaje para los artistas de las vanguardias de los años veinte «era considerado como un medio para hacer penetrar el sentido en el interior de una simple imagen de la realidad» (Krauss, R., «Fotografía y surrealismo», en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pág. 116).

20. Riffaterre, M., *Fictional Truth*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990, pág. 20.

21. A este respecto Linda Haverty Rugg escribe: «All photographs (even Polaroids) represent past time and stand in the present as a link to the past. In that way, photographs represent the physical (or, at least, metaphorically physical) principle of reintegration in autobiography and photography: subject and object, self and other, body and voice». (Haverty Rugg, L., *Picturing Ourselves: Photography and Autobiography*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1997, pág. 21).

22. Como recuerda Daniel Grojnowski, ya en 1872 el escritor Ernest Hello había usado esta metáfora en su obra *L'Homme. La Vie. La Science. L'Art* (véase Grojnowski, D., *Photographie et langage*, París, Librairie José Corti, 2002, p. 361). Un ejemplo en nuestras letras nos lo da Ramón Gómez de la Serna en este fragmento de *La sagrada cripta de Pombo*: «El espejo tiene cada vez más discos de espíritu, y el fotógrafo que hay en él no para de dar al tornillo de los cambios de plata, y lleva ya gastadas infinidad. (Este espejo obra como fotógrafo, no como aturrido cinematografiador. Él elige sus momentos, y no todo lo reproduce ni lo perpetúa)» (Gómez de la Serna, R., *La sagrada cripta de Pombo*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Educación-Visor Libros, 1999, pág. 313).

23. Mitchell define así este concepto: «composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text» (Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, Chicago y Londres, University of Chicago Press, 1994, pág. 89).

24. Krauss, R., *Lo fotográfico*, ed. cit., pág. 81.

25. Martín Gaité, G., *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela, 1994, pág. 10.

26. Fernández, L. M., «*Esperando el porvenir*. Review», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 21/1-2, 1996, pág. 174.

yo que escribe y el yo escrito, y lucha por cerrar, empeño ficcionalizador, la coincidencia de ambos, como un espejo que reflejara el tiempo.²¹ Y a este respecto, a pesar de que no podamos olvidar que ya nadie puede aceptar acriticamente la objetividad de la fotografía, cabe ver aquí el eco de la temprana definición de la fotografía como un espejo con memoria.²²

La ubicuidad de este tipo de estrategia nos obliga a ahorrar espacio en este trabajo para poder dedicarlo a ejemplos más aventurados, como resulta ser *Esperando el porvenir* (1994) de Carmen Martín Gaité. Esta autora, por cierto, pone en juego dos de los principales tipos de estrategias en las autobiografías con fotografías: la función estructural dentro de la serie de fotografías y el uso del pie de foto. De este modo, la obra constituye un ejemplo de hibridación de medios artísticos, o un «imagetext», según el concepto creado por W. J. T. Mitchell.²³

A propósito del pie de foto, como recuerda Rosalind Krauss, para Barthes la relación entre el texto explicativo y la fotografía no es contingente sino estructural. De hecho, según Krauss esta intrínseca relación pone en cuestión esa sensación de presencia casi automática que la fotografía crea, «porque si realmente se trata de una presencia, es una presencia muda, no mediatizada por los procesos de mediación y simbolización y organización interna propias de las artes miméticas nobles como la pintura, el dibujo y la escultura».²⁴ Sin embargo, esto no es necesariamente así, porque incluso desprovistas de esos textos explicativos el contexto de la autobiografía permite hacer «significar» a las imágenes, como en el caso de *Como un libro cerrado* (2005), de Paloma Díaz-Mas, como veremos, a no ser que la propia autobiografía se considere un gran pie de foto.

El texto de Martín Gaité sobre Ignacio Aldecoa constituye, como se ocupa de indicar su autora, una evocación «a medio camino entre el libro de memorias y el comentario por libre de unos textos muy cercanos a mi propio quehacer».²⁵ *Esperando el porvenir* reúne las conferencias dictadas por la escritora en la Fundación March con el mismo título. Las abundantes fotografías que ilustran el tomo, aun siendo una adición posterior, obviamente, resultan una meditada colección que en algunos casos logra aumentar los sentidos del texto, como veremos. La recepción crítica de esta obra destaca, precisamente en la cuidada edición, el análisis de la obra de Aldecoa y lo oportuno de su recuperación. De esos comentarios nos parece muy definidor el de Luis Miguel Fernández, que identifica en *Esperando el futuro* la correspondencia entre la estructura del libro y el entendimiento de la obra de Aldecoa por parte de Martín Gaité como «un porvenir que nunca acaba de llegar y donde tan solo la fantasía permite atisbar una salida para los múltiples naufragios, los de los personajes y el del propio Aldecoa».²⁶ El autor se basa en el arco que la obra de la autora traza: desde el primer capítulo donde brilla la esperanza intelectual que para Aldecoa, Martín Gaité, Sánchez

Ferlosio y otros supuso el nacimiento de *Revista Española*, hasta el último capítulo, donde se insiste en la posibilidad de la fantasía, el sueño, el deseo de ser otro como última y más que incierta escapatoria de una realidad miserable, descrita, por cierto, por la propia autora en el capítulo precedente.

Pero hay mucho más en esa colección de fotografías. Destaca en primer lugar su heterogeneidad y al mismo tiempo la coherencia de su presentación. Por un lado, aun imitándolo en algunos aspectos, trascienden el álbum de fotos, o los álbumes de fotos, pues parte de ellas proviene de los álbumes de Josefina Aldecoa, Mayrata O'Wisiedo y la propia Martín Gaité, pero además aparecen reproducciones de fotogramas de películas de Vittorio de Sica o García Berlanga, así como reproducciones de portadas de obras de Aldecoa, de otros autores, etc. Y al mismo tiempo, independientemente de su vario origen y de la autoría de las mismas (no acreditada, práctica desgraciadamente común), hay un evidente esfuerzo por darles una unidad. En este sentido destaca la disposición y efecto de las fotos, a la búsqueda de cierta espontaneidad y cercanía, propia del álbum familiar, como si se quisiera evitar la obvia mediación de la maquinaria editorial. Así, por ejemplo, las fotografías aparecen fuera del texto, en páginas sin numerar. Pero aún más eficaces resultan los pies de foto, pues esos textos aparecen como reproducción de una escritura a mano, presumiblemente de la autora, con correcciones y añadidos, incluso, o tachaduras.²⁷ Además, el color de la escritura a mano y el de las fotos coincide: comparten cierto color cercano al púrpura, a falta de una mejor apreciación por mi parte; es decir, las fotos parecen impresas con un filtrado o virado que se superpone a las gradaciones del blanco y negro. Aquí resulta enormemente pertinente traer de nuevo a W. J. T. Mitchell, pues en *Esperando el porvenir* esta estrategia en los pies de foto pone de manifiesto el carácter gráfico, físico, y personalísimo, añadiríamos, de toda escritura. Y en este sentido, como indica Mitchell, «writing in its physical, graphic form, is a inseparable suturing of the visual and the verbal, the «imagetext» incarnate».²⁸ Más aún, insistimos, si fotografía y escritura comparten esa tonalidad cromática.

Esta sutura de lo visual y lo verbal en *Esperando el porvenir* se extiende a numerosas interacciones, en general de carácter lúdico. Podrían dividirse, someramente, en dos categorías. Por un lado, destacaría ciertos usos de la fotografía que amplían el alcance del significado de ciertos fragmentos del cuerpo del texto, aprovechando las virtudes y ambigüedades que Barthes penosamente señalara en *Camera Lucida*. En segundo lugar, podrían identificarse ciertos usos irónicos de la fotografía y el texto que la acompaña, por cuanto estos repiten fragmentos extraídos del cuerpo del libro, re-contextualizándolos al pie de la fotografía.

En cuanto a esa primera categoría véase el fotomontaje de la página 36a, con el carácter naif de una imagen de cómic, simple, inmediata:

27. Martín Gaité, C., *Esperando el porvenir*, ed. cit., pág. 56.

28. Mitchell, W. J. T., *Picture Theory*, ed. cit., pág. 95.

29. Martín Gaité, C., *Cuentos completos y un monólogo*, Barcelona, Anagrama, 1994, pág. 157.

30. Barthes escribió: «The Photograph then becomes a bizarre medium, a new form of hallucination: false on the level of perception, true on the level of time: a temporal hallucination» (Barthes, R., *Camera Lucida*, ed. cit., pág. 115).

31. Barthes, R., *Camera Lucida*, ed. cit., pág. 103.

32. Martín Gaité, C., *Esperando el porvenir*, ed. cit., pág. 59.

una joven Carmen Martín Gaité aparece en actitud pensativa, teñida de leve humorismo, sin embargo, junto a la figura de un pato. Sobre la joven vuela en un globo de tebeo, o de fotonovela, el retrato de Ignacio Aldecoa. Bajo la foto el dibujo de un cuaderno abierto y una pluma estilográfica completan el collage. El significado está claro: la autora piensa en Aldecoa y el contenido de su pensamiento puede leerse, transcrito en el cuaderno dibujado: «Muchas veces he acompañado a mis amigos, innumerables veces». Esas palabras aparecen en el cuerpo del texto unas páginas antes (34) como parte de una cita que, a su vez, retoma un fragmento de «La mujer de cera», un cuento de la autora.²⁹

El lector acude aquí al espectáculo de la ambigua habilidad de la fotografía, con su ilusión de transparencia y objetividad, de ventana que deja ver a su través, sin llamar la atención sobre sí. En efecto, el fotomontaje hace convivir diferentes tiempos, actualiza, sin mediación aparente, el pasado y lo funde en el presente, en una inmediatez que borra la distancia entre escritura y lectura, haciendo de múltiples tiempos que conviven en este fotomontaje uno solo. Tres o más tiempos coinciden: el del pensamiento, el de los múltiples actos de escritura (la del cuento, la de conversión en libro de las conferencias, la del pie de foto...), el de la publicación del cuento y el de este libro de memorias que lo repite, etc. Acaso el humor de la composición sea el responsable de todo este paradójico ilusionismo, o alucinación temporal,³⁰ como si así fuese posible no llamar la atención sobre la artificiosidad de esta combinación de diferentes momentos, diferentes contextos, diferentes materiales gráficos. Precisamente, acaso por este desdoblamiento múltiple de tiempos y textos, al modo que sugiere Krauss, la realidad se ha hecho signo, y la materialidad del mismo desaparece al servicio de esta metáfora literario-visual, simulacro, al cabo, de un momento de vida haciéndose para siempre, «as into itself eternity transforms it».³¹

Y en cuanto a esa segunda forma de interacción de fotografía y texto que mencionaba más arriba, acudo a un par de ejemplos. Así, en la página 56b, nos encontramos con un fotograma de la película *Muerte de un ciclista*. El pie de foto dice: «También se protesta mejor al raso que bajo techado. Una manifestación estudiantil captada por la cámara de Bardem en *Muerte de un ciclista* (1955)». La frase está entresacada de la página 59, de un comentario acerca de esa dialéctica de lo cerrado y abierto con la que Martín Gaité quiere caracterizar la narrativa de Aldecoa:

La vastedad del mundo a que alude la fábula [tomada de Kafka], cuando despliega ante nosotros caminos aún no cercados, se corresponde con un abandono confiado al presente. Y en los cuentos de Aldecoa esta vivencia consoladora suele producirse más al raso que bajo techado. Mediante la descripción de un paisaje o la referencia a olores, colores y luces que llegan a los sentidos desde la naturaleza, se transmite el mensaje poético de lo abierto.³²

He aquí entonces cómo esa salida poética se reconfigura en un contexto político. Y aquí aparece cierta ambigüedad teñida de ironía. Acaso Carmen Martín Gaité apunte a una carencia o ausencia en los textos de Aldecoa, o a una imposibilidad: el camino de lo político también era un camino cerrado durante el franquismo y de difícil representación en lo literario, por añadidura. Y precisamente al hilo de esa celebración de la naturaleza, la escritora contrapuntea, con una pequeña y humorística pulla, esa idealización del campo. Así, en la página 66a aparece un fotograma de una famosa película de García Berlanga, con este pie: «Aquello era distinto, se estaba en el campo». (Fotograma con paracaídas de la película *Bienvenido Mister Marshall*, 1952)». La frase proviene de un cuento de Aldecoa, «Los hombres del amanecer».³³ El paracaídas, sujeto a la trasera de un tractor, recuerda la progresiva mecanización del campo, en contraste con esa visión de Aldecoa. O acaso la escritora abunda en esa dialéctica de lo abierto y lo cerrado y nos pone ante otra imposible salida: ni siquiera el campo puede cumplir esa promesa consoladora.

Acabo este repaso de *Esperando el porvenir* con un último ejemplo, esta vez a partir de ecos y resonancias que comunican y unen las diversas partes del texto, de nuevo al servicio de ese tema de la progresiva angostura de la vida, tanto de los personajes de los cuentos de Aldecoa, como del propio autor. Así, la autora repasa las características de los tipos de niños y ancianos creados por Aldecoa, los personajes que más le llaman la atención:

El protagonista infantil es siempre emocionante y sugestivo desde un punto de vista literario en cuanto está animado por inquietudes precursoras ya de ese umbral que le separa de la adolescencia [...] acabaría decidiéndome por el titulado «Y aquí un poco de humo», donde el crecimiento de Andrés, un niño de clase media, se hace coincidir con su conquista apasionada y solitaria de la letra impresa.³⁴

Como en eco a estas palabras aparece enseguida la foto del niño Aldecoa. Y a su vez, en agudo contraste, en el otro lado de la página o del álbum³⁵ vemos la fotografía de dos ancianas, una posible ilustración de «La galería memorable de los viejos creados por Ignacio Aldecoa».³⁶ Pero el pie de esta fotografía es el siguiente: «¡Ay de mí! —se dijo el ratón—, el mundo se me vuelve cada día más angosto.» Dos viejas toman el sol en el poblado de chabolas El pozo del tío Raimundo». Ese ratón pertenece a aquella fábula de Kafka que la autora recordaba páginas atrás.³⁷ Martín Gaité pues parece anudar, mediante estos ecos, una de las tesis del libro a la sombra de la muerte que finalmente cerrará prematuramente el mundo de Aldecoa. O en otras palabras: esperanza (futuro) y muerte entrelazadas en la obra y a la vida de Aldecoa en infausto alfa y omega, caras inseparables de la misma moneda. Y, sin embargo, queda la memoria, el legado de este libro.

33. Aldecoa, I., «Los hombres del amanecer», en *Cuentos completos*, I, Madrid, Alianza, 1973, pág. 45.

34. *Ibidem*, pág. 74.

35. *Ibidem*, págs. 76a y 76b.

36. *Ibidem*, pág. 75.

37. *Ibidem*, pág. 59.

38. Bruner, J., «Figurative Fiction: Verbal and Visual Intertextuality in Paloma Díaz-Mas's *El sueño de Venecia*», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 27/2, 2002, pág. 356.

39. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, Barcelona, Anagrama, 2005, pág. 9.

40. *Ibidem*, pág. 12.

El último texto que va a ocupar estas páginas es el relato de infancia y adolescencia de Paloma Díaz-Mas, *Como un libro cerrado* (2005). De todos los examinados hasta ahora es en el que probablemente la foto desempeña una función central, hasta el punto de que podría considerarse el álbum de fotos del que provienen las que ilustran esta autobiografía su intertexto. Hay un precedente de intertextualidad visual en la propia obra de la autora, como ha mostrado el análisis que de *El sueño de Venecia* (1992) ha llevado a cabo Jeffrey Bruner. Sin embargo, existen algunas diferencias. Así, si para Bruner el imaginado cuadro que protagoniza la citada novela de Díaz-Mas es su homólogo estructural,³⁸ el auténtico álbum de fotos que ilustra *Como un libro cerrado* solo lo sería de una forma parcial, al menos en cuanto el lector no puede tener acceso al mismo por completo, sino tan solo a la selección de fotos que la autora ha considerado para su autobiografía. Pero en cualquier caso, la conexión entre imágenes y texto resulta evidente y profunda, propia de un original «imagetext», por seguir a W. J. T. Mitchell de nuevo.

En esta autobiografía de Díaz-Mas las imágenes sí aparecen acreditadas, a nombre de su padre, Antonio Díaz Hurtado de Mendoza, un buen aficionado, por lo que puede juzgarse. Las fotos, en blanco y negro, retratan a la niña Díaz-Mas, acompañada ocasionalmente de sus padres. En algunas ocasiones aparecen agrupadas en serie, como es el caso de los capítulos «Primera escritura» (tres fotos), «Primera lectura» (una foto encabeza el capítulo y de la misma serie 4 fotos lo cierran), y tras el capítulo final «La muerte llega». Estas fotos seriadadas se ordenan de arriba abajo, desplazadas a izquierda y derecha del eje central de la página. Se diría que las imágenes de estas series han sido tomadas con apenas segundos de intervalo entre una y otra, como si fueran fotogramas de una película.

Las fotografías, como se verá, son centrales en este proyecto autobiográfico. Así lo define la autora: «Son recuerdos de infancia, pero recuerdos literarios: cómo uno se empieza a hacer escritor incluso antes de aprender las primeras letras».³⁹ Se trata de un proceso doble, en cierto modo: la memoria del encuentro de la literatura y la literaturización (re-creación o ficcionalización, si se quiere) de la memoria. Pero ese encuentro con la escritura no es sino un segundo paso al que precede un encuentro más radical, profundo, el de la creación pura, utópica acaso, previa a todo medio de expresión, a toda mediación material del acto artístico: «Me enseñaron a racionalizar el proceso de la escritura, desarraigando para siempre aquella convicción de que escribir es algo mágico, que el texto brota solo como puede nacer una planta u ondularse el mar con un soplo de viento».⁴⁰ Siguen tres fotos en zigzag, sus bordes se tocan, superponiéndose ligeramente. Es la secuencia de la niña Díaz-Mas, rodeada de muñecas y jugando. Pero en la última foto parece mirar a ninguna parte, como envuelta en su propia ensoñación, y se lleva la mano a la sien, o al extremo de la ceja, como si estuviera pensando, imaginando, «escribiendo». Es decir, la foto acude aquí como la

metáfora del proceso creador, entendido como acto creador en el que la imaginación del producto artístico y su realización son simultáneos, no mediados materialmente, como un acto automático y casi, paradójicamente impersonal. Pero la imagen es mucho más que una metáfora: «vemos» el acto creador, «sucede» en la niña y ante nosotros, los lectores. La fotografía lo transmite, «sin más», nos deja «asomarnos», testigos privilegiados. Late aquí una concepción de la fotografía tan antigua como ella misma, caracterizada por François Brunet como «arte sin arte», como reflejo meramente técnico de una realidad dada.⁴¹ Y precisamente por esto, por mucho que esta concepción de la transparencia y objetividad de la fotografía haya sido desmentida por la crítica y los fotógrafos mismos, la fotografía da «presencia», marchamo de «realidad» a la metáfora en tanto que re-creación de esos momentos.⁴² Gracias a su ilusionismo, a su capacidad para crear una alucinación temporal, estas fotografías se convierten en archivo y actualización de esos momentos creadores: nuevamente, los lectores asistimos al (¿imposible?) «acto creador» de la proto-escritora. Como metáfora la fotografía sería sustitución, pero como huella química, una fantasmagórica presencia del pasado.

Ese doble movimiento, archivo y actualización, tan contradictorio, resuelve, precisamente, la división de una secuencia temporal coherente en una serie de instantes separados. La singularización de cada momento y la continuidad de los mismos narrativizan y fijan (monumentalizan) el evento en el tiempo. Cobran pleno sentido aquí las palabras ya citadas de Díaz-Mas a propósito de la afición y práctica de la fotografía de su padre: «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».⁴³ La autora emula al fotógrafo, envuelve con sus palabras las fotografías de su padre para hacer «pasar de nuevo» ese núcleo de su infancia, su «ser destinado al arte», si se me permite tan altisonante expresión. Y de paso mostrar el vínculo con su padre como creadores ambos.

Que esto es así lo confirma, en mi opinión, otra secuencia de fotografías muy cercana a la descrita. De nuevo se trata de una escena en la que la niña es protagonista de un acto de creación anterior a la palabra, un grado cero de la creatividad y la literatura, previo a la escritura y la lectura, sin casi mediaciones, espontáneo y totalmente libre (aparentemente). La niña parece leer un tebeo, pero hay mucho más, según la adulta escritora, puesto que la fotografía tanto resume el proceso de creación (no mediatizado e inmediato) como lo re-crea:

Así que 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

41. «Art pour tous, parce qu'art sans art», escribe Brunet. «Définition indissolublement logique, au sens où elle vise à travers l'image daguerrienne l'idéalité a-technique et l'exactitude "mathématique" d'un "fac'simile" de la nature produit par la "puissance de la lumière", et politique, en celle qu'elle postule l'égalité de tous devant un nouvel ordre de la représentation d'où le savoir-faire se trouve axiomatiquement exclu: "Chacun se pourra s'en servir"» (Brunet, F., *La naissance de l'idée de photographie*, ed. cit., pág. 90). De ese «Chacun se pourra s'en servir» quizá derive ese automatismo que conecta la imagen fotográfica y la literatura en Díaz-Mas, en cuanto traslaciones no mediadas de la fuerza creadora.

42. Probablemente nadie en el ámbito español ha explorado esto con más insistencia, desde la reflexión crítica y la creación artística, como el fotógrafo Joan Fontcuberta. Así, en *El beso de Judas* escribe: «Todavía hoy, tanto en los dominios de lo cotidiano como en el contexto estricto de la creación artística, la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara testimonia aquello que ha sucedido [...]. Pero esto es solo una apariencia; es una convención que a fuerza de ser aceptada sin paliativos termina por fijarse en nuestra conciencia» (Fontcuberta, J., *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, pág. 17).

43. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, ed. cit., pág. 84.

44. *Ibidem*, pág. 18.

45. Zambrano, M., *Filosofía y poesía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 21.

46. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, ed. cit., pág. 109.

47. Como escribe Rosalind Krauss, a propósito de las prácticas surrealistas, «el fragmento que el encuadre enmarca es un ejemplo de la naturaleza-en-tanto-que-representación, un ejemplo de la naturaleza-en-tanto-que-signo» (Krauss, R., *Lo fotográfico*, ed. cit., pág. 124).

48. Díaz-Mas, P., *Como un libro cerrado*, ed. cit., pág. 22.

49. *Ibidem*, pág. 33.

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.⁴⁴

La asunción de la fotografía como herramienta y homólogo estructural de su propio proyecto artístico, al menos en *Como un libro cerrado*, conlleva la aceptación también del ambiguo juego de la fotografía: la necesidad del establecimiento de una cesura en la realidad para poder relacionarse con ella «íntimamente». En otras palabras, si, como escribía María Zambrano, «toda palabra requiere un alejamiento de la realidad a la que se refiere»,⁴⁵ la cámara fotográfica parece el dispositivo encarnado de esta operación literaria:

El mundo es distinto a través del objetivo y no hay mejor ejercicio para un escritor —aunque sea, como era yo entonces, un escritor que aún no escribe— que el de mirar las cosas con otros ojos; o, mejor aún, mirarlas varias veces a través del ojo de la cámara, hasta que descubrimos su secreto: 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.⁴⁶

Ese mirar «objetivador» (y reificador) se extiende a sí misma. Ciertamente, en este sentido son literarias sus memorias: como los «relatos» de las cosas, este texto es el resultado de mirarse a sí misma a través de esas imágenes, para lograr narrarse.⁴⁷ En realidad, milagros de la autobiografía, siempre había sido así: «Solía disfrazarme yo, convirtiéndome en personaje de mí misma; a veces mi madre me vestía de dama antigua y me maquillaba un poquito y me pintaba los labios para que mi padre me hiciese una fotografía».⁴⁸ Incluso sus primeras lecturas infantiles, los cómics, los viejos tebeos, refuerzan esa relación con la realidad a partir de su separación en imágenes, en ficción: «Iba fraguando en mí un universo imaginario, un mundo en el que las ideas se presentaban con imágenes, un mundo en que las cosas no eran lo que eran sino lo que representaban. Un mundo de ficción».⁴⁹ No sorprende entonces, acaso, que la autobiografía se cierre no con la ilustración de la joven que acaba de publicar su primer libro sino, en relación simétrica con el inicio, con una nueva serie de fotografías de la niña Díaz-Mas jugando. En la última de las cuatro fotos de la serie la niña aparece acompañada por su madre (al igual que en la fotografía de portada del libro) y esta vez sí mira a la cámara, al ojo del padre fotógrafo. De esta manera, después de recordar en el último capítulo que la publicación de ese primer libro de cuentos coincide en el tiempo con la muerte de su padre, convoca a este en el final del libro, recupera su mirada y junto a su madre, restituye una unidad proyectada sobre el lector, que en el lugar del padre reactualiza el momento de la felicidad y el juego infantil, al mismo tiempo que señala la ausencia del padre, una mirada sin cuerpo. Situada fuera del cuerpo del texto, sin comentario o pie de foto, sin relación directa con el capítulo final, la última serie de fotos y la última fotografía en particular parecen aspirar a una singular signifi-

cación: como momento de vida detenido, pero también recordatorio de la muerte. No en vano en ese último capítulo recuerda su estupefacción ante la muerte a pesar de habersele inculcado desde niña la conciencia de la fugacidad de la existencia y que, por tanto, «no conviene poner un exceso de ilusiones en un vaso tan frágil como es la vida. La emoción y la pasión, si acaso, están en el momento de escribir».⁵⁰ Ambas significaciones pueden ser convocadas en ese lugar fantasmal, casi fuera del libro, donde la mirada del padre y a través de él, como si lo reviviera, la del lector-espectador, confluyen sobre una niña que juega, emocionada, que será escritora (acaso ya lo sea, porque estas imágenes son el eco de esa niña que juega, imagina y crea) y que convoca en este acto creador —la alucinación temporal, de nuevo— 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 para que la aceptemos. La autora nos interpela para que asumamos, a través del ojo impertérrito de la cámara, no solo un punto de vista, sino una posición en el tiempo, tan imposible como no menos literaria: la de una contemporaneidad que nos literaturiza también.

De esta manera, la escritura autobiográfica de Díaz-Mas, como en mayor o menor medida la de Martín Gaité, pretende actualizar la memoria, poner en circulación el pasado, con la ilusión, vana o no, ficcionalizadora o creadora, de hacer que empiece la memoria de forma inmediata, como sugería la publicidad de ese circo ruso. Pero estas autoras, y tantos otros y otras aquí no tratados, se resisten a perder las riendas de la memoria, y a pesar de las ambigüedades de la figuración de la vida personal en imágenes, verbales y gráficas, no han renunciado a una posible ordenación, un discurso. Precisamente, este es uno de los desafíos con el que se enfrentan artistas y creadores e incluso usuarios de los medios sociales de hoy, porque, como se señalaba al inicio, la pulsión autobiográfica, o autorrepresentacional es tan inevitable como omnipresente en el día a día.

50. *Ibidem*, pág. 213.