

Fotografía y proceso de escritura en Sete palabras de Suso de Toro, Soinujolearen semea de Bernardo Atxaga y La meitat de l'ànima de Carme Riera

MERILIN KOTTA

Abstract. Photography and the writing process in *Sete palabras* by Suso de Toro, *La meitat de l'ànima* by Carme Riera and *Soinujolearen semea* by Bernardo Atxaga. This paper aims to understand the function of pre-digital photography as described in contemporary metafiction. For this comparative analysis, I have selected three novels representing different cultures on the Iberian Peninsula and published in the 21st century: *Sete palabras* (Seven Words, 2009) by the Galician writer Suso de Toro (born in 1956), *La meitat de l'ànima* (Half the Soul, 2004) by the Catalan Carme Riera (born in 1948) and *Soinujolearen semea* (The Accordionist's Son, 2003) by the Basque author Bernardo Atxaga (born in 1951). These three novels present a common feature in which the narrator (a writer born around 1950) writes a book in which he or she is, simultaneously, the sender of the written message (his or her book) and the receiver of the photography used during the writing process.

In this construction of meaning, the writer re-contextualises the visual image and uses it for various purposes: to compare situations or characters, to verify discourses or facts, to identify someone, to preserve data in the record, or to communicate something. Sometimes, the photography does not accomplish its supposed function and does not help the writer to continue documenting or writing. In this case, the difficulty or impossibility of knowing the truth is emphasized. These photographs also have a narrative and structural function in the books, as they frequently demonstrate the text's own self-awareness.

Keywords: pre-digital photography; writing process; metafiction; contemporary Basque, Galician and Catalan novel

Introducción

A partir de las últimas décadas del siglo XX y, sobre todo, en el siglo XXI ha aumentado el número de estudios –frecuentemente interdisciplinarios– sobre la relación compleja y dinámica que hay entre fotografía y literatura, una relación que comenzó en el siglo XIX y que hoy en día se manifiesta en variadas

formas de creación cultural que suelen borrar fronteras entre las dos disciplinas (Welch 2019: 436–442). En este contexto de estrechas relaciones, los estudios sobre el tratamiento de la fotografía en el mundo narrativo pueden basarse en métodos o reflexiones procedentes del ámbito visual. Es, por ejemplo, el caso de Maier (2016) que estudia *Estrella distante* de Bolaño a la luz de *La cámara lúcida* de Barthes (2006). A pesar de analizar el mundo ficcional, el presente artículo utiliza la terminología de Chalfen (2006) y entiende –como él– la fotografía como una actividad social, una forma de comunicación y construcción del sentido.

Este artículo busca dar un paso hacia la comprensión de la función que cumple el motivo de la fotografía anterior a la era digital en la metaficción actual. En las novelas seleccionadas para este trabajo se mencionan fotografías del periodo entre 1922 y 1985. En una de las obras, se describe un trabajo fotográfico en el siglo XXI: un proceso con finalidad documental relacionado con la búsqueda del origen familiar, lejos de las funciones que Mira (2014: 752) considera características de los usos actuales de la imagen en la red: “El efecto comunicativo prima sobre el conmemorativo, lo transitorio se impone a lo durable”. En las novelas, el uso de la fotografía tiene que ver con la memoria, la existencia y la identidad.

Las tres novelas analizadas en este texto –*Sete palabras* (*Siete palabras*, 2009) de Suso de Toro, *La meitat de l'ànima* (*La mitad del alma*, 2004) de Carme Riera y *Soinujolearen semea* (*El hijo del acordeonista*, 2003) de Bernardo Atxaga– han sido seleccionadas por razones extratextuales (la fecha de publicación cercana, la posición consagrada de los autores en el panorama de la literatura actual y las versiones originales publicadas en lenguas diferentes¹) e intratextuales (la metaficción como género literario compartido, las similitudes temáticas, la presencia de la fotografía como motivo que acompaña un proceso de escritura tematizado, la ausencia de componente fantástico, un contexto histórico-geográfico concreto y reconocible²). En las tres novelas, el nacimiento del personaje-escritor se sitúa hacia el año 1950, y el momento de escritura de los hechos que describen, alrededor del cambio de milenio. Aunque pertenezcan a culturas distintas –la gallega, la catalana y la vasca–, dichos personajes forman parte de la misma generación. No son fotógrafos profesionales: usan la fotografía como instrumento del proceso de escritura, que obedece a causas distintas.

¹ Citaré las traducciones al castellano de las novelas autotraducidas de Suso de Toro y Bernardo Atxaga. La segunda está traducida en colaboración con Asun Garikano.

² Obaba es un pueblo imaginario y un paisaje interior, pero tiene sus raíces en Gipuzkoa (Montero 2017).

En *Sete palabras*, el propósito del personaje-escritor, llamado Miguel, es conocer y novelar la vida de su abuelo Faustino nacido en 1894 y emigrado a Cuba en 1922 ó 1923. Sánchez ha destacado que el objetivo de Miguel no es “dar voz” a los que no la tienen: “No se irá a la búsqueda de algo que está allí esperando ser descubierto, sino que se lo configurará.” Se ficcionaliza una historia familiar y, al mismo tiempo, se cuestionan los métodos y los límites de la literarización, que aprovecha de igual manera la información y los silencios (Sánchez 2011: 2–6). Aunque prevalezca la función estética sobre la ética, la elección de una vida anónima como base de la narración y la reflexión sobre la identidad y la memoria que acompaña la investigación de Miguel son parecidas a las de *La meitat de l'ànima*.

En *La meitat de l'ànima*, el objetivo de la escritora-narradora, conocida por la inicial C., es personal más que literario. Su texto se configura como una larga carta al narratorio en un intento de establecer contacto con personas (lectores y Lluís G.) que le puedan informar sobre su madre Cecilia, nacida en 1930 y fallecida en 1960 en circunstancias poco claras. Gregori (2010: 1, 7) ha destacado dos temas fundamentales de la novela: la comunicación literaria y el papel del lector en la construcción del sentido del texto.

En *Soinujolearen semea*, la búsqueda de la verdad por parte de David – el protagonista y narrador principal, en un exilio autoimpuesto– sobre la actuación de su padre franquista en la guerra civil española forma parte del argumento del memorial que redacta. El memorial pretende contar una historia personal de un opositor al régimen franquista a un círculo de lectores reducido, ya que solo se publican tres ejemplares y elige el euskera como vehículo de transmisión. Las memorias, los cuentos y el diario serán posteriormente compilados, comentados y editados por su amigo Joseba.³ En palabras de Olaziregi (2018: 145, 148), las fotografías –al igual que otros objetos, espacios y símbolos– primero “posibilitan el despertar de David” y luego le sirven como “impulso creador” de su escrito.

Este artículo parte de la premisa de que las imágenes mencionadas o descritas cumplen diversas funciones en las novelas estudiadas. El escritor-personaje (narrador) es emisor del mensaje escrito. Por lo que respecta a la fotografía juega un doble papel: es receptor del mensaje visual, que se reutiliza

³ *Soinujolearen semea* y *Sete palabras* ofrecen dos posibilidades opuestas para la constitución de la voz narrativa. Mientras, en la primera, se oyen “dos voces narrativas que van unísono” (Olaziregi 2018: 144) y se mezclan, en la segunda, hay un “desdoblamiento polifónico de la voz narrativa” (Martínez 2002: 199), o sea, un narrador que usa la segunda persona gramatical y se dirige al personaje-escritor. Puede ser considerado “representación de un diálogo interior en la conciencia desdoblada de un personaje” (Filinich 1996: 214).

en otro contexto, en la escritura. En esta recontextualización posterior (Linnap 2008: 183), el personaje da a las fotos un sentido personal, una función concreta. La cantidad y el tipo de información que aporta cada fotografía varía. Dicha información es tan significativa como la ausencia de fotos o el proceso de fotografiar (sobre todo, sus dificultades) que llaman la atención del personaje-escritor.

Una vez localizados en las novelas los fragmentos relacionados con la fotografía, he abordado su estudio adoptando tres enfoques. En primer lugar, trataré las fotos mencionadas o descritas como objetos físicos que, en el mundo ficcional, tienen una función comparativa, conmemorativa, comunicativa, verificativa o narrativa. A continuación, analizaré la función creativa de la imagen y, finalmente, la representación del proceso de fotografiar, dos aspectos que refuerzan la metaficcionalidad y la autoconsciencia de las novelas.

El mundo de las fotografías

En el mundo ficcional, la existencia de fotografías depende de la decisión del narrador, y algunas de ellas no pueden ser analizadas con precisión por la escasa información que se nos ofrece. Usando los términos de Chalfen (2006: 217–228), al lector le puede faltar información sobre los participantes no fotografiados (*participants behind the camera*); sobre el contexto histórico o datos espacio-temporales de la toma (*settings*), o sobre la manera de fijar la imagen (*code*). Con frecuencia, el lector también desconoce el tema (*topics*) o el formato físico de la fotografía (*message form*). En cambio, destaca la importancia de los participantes fotografiados (*on-camera participants*) (Ibídem), ya que una vez que son mencionadas las fotos, siempre son imágenes de alguien o de algo.

Si se trata de una fotografía personal y el participante está identificado por el nombre, también se informa de su relación con el escritor-personaje; por el contrario, si el participante en las imágenes publicadas es anónimo, entonces representa un grupo social y tiene algún vínculo con el tema o el argumento del libro. En el caso de una información más detallada, se añaden descripciones breves, valoraciones subjetivas o datos sobre el contexto de recepción (lugar donde el escritor vio la foto) o sobre la fuente de información (personaje que le habló de ella).

A pesar de que la omisión es un recurso literario frecuente, se puede estudiar la función de las fotografías como objetos mencionados o descritos en el proceso de escritura, puesto que permiten comparaciones, verifican hechos y discursos, identifican a los personajes, ayudan a recordar, cambian el curso de la historia, refuerzan la autoconsciencia del texto, impulsan la creación literaria o influyen en la estructura del libro. Al mismo tiempo pueden dificultar

identificaciones o, en lugar de verificar, ser instrumentos para reconstruir hechos.

Las fotos personales mencionadas con función comparativa crean contraste y precisan el mundo ficcional, así como el tema central de la narración porque llaman la atención sobre el hecho de que la novela está compuesta a partir del material seleccionado por el escritor-personaje. Veamos ejemplos. (1) Miguel compara la gran cantidad de fotos suyas con la escasez de imágenes sobre sus abuelos y su tío (de Toro 2010: 41), poniendo en evidencia la condición humilde de sus antepasados y los avances tecnológicos, reforzando el realismo de la narración. (2) Las fotografías de la infancia confirman para C. que era físicamente opuesta a su madre (Riera 2007: 28). (3) En cambio, las fotos de Anna que tiene la prima de Cecilia contradicen la idea de la belleza singular de la madre de C. (Riera 2007: 33). Esa subjetivación de la hermosura de Cecilia a través de las fotos de su hermana es paralela al relato contradictorio sobre sus acciones, fundamental en el libro que C. escribe.

Tanto el motivo de la foto perdida como el de la foto heredada ayudan a consolidar uno de los temas principales de las novelas: la transmisión y la ruptura generacional, el recuerdo y el olvido. (4) La ausencia inexplicable de las fotos de Anna en casa de Cecilia contrasta con el lugar prominente en el escritorio que ocupa el retrato enmarcado de la abuela Marieta, aquí en clara función conmemorativa y como objeto de herencia (Riera 2007: 33). Desaparecidas las fotografías, doblemente ausentes los fotografiados. (5) Asimismo es simbólico que la foto de Faustino, que es “el único rastro suyo”, esté perdida, mientras que la de su mujer Valentina y sus hijos cuelga enmarcada en la pared del dormitorio de los padres de Miguel (de Toro 2010: 41). El primero se fue, los otros se quedaron. Así, para conocer a Faustino y escribir sobre él, Miguel necesita ayuda de la misma manera que para localizar su retrato, esto es, mediante otros personajes.

Mientras C. conserva el retrato de Marieta en el mismo marco que su madre, Miguel hace una copia de la foto de Valentina y sus hijos. La manera de adquirir la imagen puede resultar memorable o significativa. (6) Pilar recuerda una pequeña fotografía familiar que Valentina “le puso en su botita” como regalo de Reyes (de Toro 2010: 353–354). (7) Junto a unas cartas, Lluís G. entrega a C. cinco fotos de Cecilia (Riera 2007: 27): recibir una carpeta con las cartas y fotos de Cecilia por parte de un desconocido constituye el punto de partida de la búsqueda de C., que culmina con la escritura del libro. (8) La inexplicable aparición de una fotografía del tío Miguel en la carpeta del escritor le hace pensar que la historia de Faustino y Valentina también es la historia de su tío (de Toro 2010: 44), un suceso que representa la idea de que el escritor no es dueño absoluto del proceso de escritura.

Las cinco fotos de Cecilia deben verificar la autenticidad de las cartas que Lluís G. trajo a C. (9) En el cuento “Toshiro”, aparece una breve referencia a las fotos que confirman la belleza de Masako y justifican el comportamiento de Toshiro (Atxaga 2019: 408). (10) El retrato de Redin y Hemingway⁴ que Joseba dice haber visto en la casa del escritor en La Habana, así como su lugar destacado –en una exposición entre otras imágenes del País Vasco– sorprenden a los exalumnos del profesor, prueban sus palabras y aumentan su prestigio aunque sea de manera retrospectiva (Atxaga 2019: 384–385). Al mismo tiempo, la fotografía vista en La Habana pone fin a una de las líneas narrativas secundarias –la educación de los jóvenes vascos –, de manera que tiene una función narrativa.

Tanto como la verificación de discursos, se usa la fotografía para identificar a personajes. (11) Para denunciar la desaparición de Cecilia, la enfermera entrega a la policía una foto de ella (Riera 2007: 100). (12) En “Toshiro”, la policía franquista dispone de fotos de David y de otros etarras, por lo cual temen ser identificados y detenidos (Atxaga 2019: 412). (13) En “Confesión de Triku”, Joseba describe cómo la policía tortura al preso con el objeto de identificar a los retratados (Atxaga 2019: 444–445).⁵ Esa recepción obligada y violenta de la fotografía ejemplifica la incapacidad de identificación por parte de la policía como problema. Las imágenes sobre participantes desconocidos no le resultan suficientes, necesita más información y usa las fotos como medio para conseguirla. (14) Cuando el guardia de seguridad constata que la cara de Miguel no se parece a la de su foto de carné (de Toro 2010: 348), de manera irónica, se pone en duda la capacidad de Miguel –un escritor sin identidad fija, un personaje literario, un fantasma– de construir literariamente la vida de Faustino. (15) Al comenzar a describir la foto de Faustino el narrador evita nombrarlo, mostrando lo poco que sabe Miguel de su abuelo (de Toro 2010: 41–42). Del mismo modo, las fotos de Cecilia son insuficientes para conocerla, entre otras razones porque usaba un pasaporte falso con otro nombre.

En el caso de la recepción compartida, la fotografía personal tiene una función comunicativa. (16) Para ilustrar la conversación, Mary Ann muestra a Joseba la foto de las figuras grabadas (*carvings*) que inspiraron la escritura del memorial de David (Atxaga 2019: 17–18). (17) Cuando Mary Ann enseña la foto de Sausalito a sus amigos, confirma su condición de esposa de David (Atxaga 2019: 467). En lo que respecta a las conversaciones con finalidad

⁴ No analizo aquí la referencialidad de los personajes.

⁵ Se trata de un cuento escrito por Joseba y leído públicamente en un club de lectura. Varias veces David reflexiona sobre la relación entre la literatura y la realidad (Atxaga 2019: 400, 472). De manera implícita pregunta ¿cuál es papel de la literatura comprometida?

documentalista, surgen problemas. (18) Miguel entrevista a los amigos de su padre y “sin propósito práctico alguno” les muestra las fotos de Faustino, Valentina y su tío: Eloy y su mujer no tienen recuerdos de Faustino, pero María hace un comentario ambiguo –“pues tiene un buen carácter”– que Miguel no sabe interpretar (de Toro 2010: 196–200, 214–215). (19) Gracias a una foto encontrada en Fornalutx, C. localiza a Mercè Romeva, pero esta no le sabe informar sobre su madre: a pesar de observar la foto, no la recuerda (Riera 2007: 188–189). (20) Cuando publican una foto de Cecilia en el periódico, C. consigue entrevistar a Germinal Pérez. En lugar de confirmar algo, la conversación introduce un nuevo enfoque de los hechos (Riera 2007: 197–202).

La fotografía, en su función narrativa, puede cambiar el curso del destino del personaje. (21) En las manos de David adolescente, es descubierta una revista pornográfica por la cual le expulsan del colegio (Atxaga 2019: 124). La obligación de mirar unas imágenes contrasta así con la prohibición de mirar otras. (22) La decisión de no aparecer en la foto de la inauguración del monumento franquista significa otro giro narrativo en la vida de David (Atxaga 2019: 229). (23) Lo mismo se puede decir de las fotos turísticas que saca de Mary Ann en San Francisco y le permiten conocerla (Atxaga 2019: 34–39).

La prensa usa la fotografía para construir la imagen de alguien o de algún lugar. (24) En los periódicos se publica “todos los veranos” una foto de Hemingway en Pamplona; (25) “una vieja foto de Papi junto a la imagen de un edificio destruido” constituye una narración visual sobre el criminal y el delito; (26) Ubanbe es fotografiado por la prensa franquista para convertirlo en un nuevo héroe (Atxaga 2019: 107, 350–351, 413). (27) Hojeando un periódico local Miguel reflexiona: “El tipismo que justifica la fotografía [de la matanza de un cerdo] oculta el horror que encierra en sí [...]” (de Toro 2010: 254).

(28) Las imágenes publicadas en libros –sobre María Casares, maquis y emigrantes– no ayudan a los escritores a hallar documentos sobre los personajes que quieren investigar, sino que precisan las características de su búsqueda y de su escritura (Riera 2007: 109, 135; de Toro 2010: 94). La ausencia de imágenes útiles en su proceso de documentación crea un contraste entre sus pretensiones y una realidad que confirma la anonimidad de los personajes buscados. Además, las fotos de los emigrantes son el punto de partida para una reflexión de Miguel sobre la fotografía, el paso del tiempo y la muerte.⁶

⁶ Reflexiones parecidas a Barthes (2006: 146–149), Sontag (2006: 104) y Chalfen (2006: 223).

El papel de la fotografía en el proceso de escritura

La relación entre la fotografía y el texto que escribe el personaje-escritor es compleja, y afecta tanto a la temática como a la estructura de los libros. Las novelas ofrecen varios ejemplos de cómo la fotografía es fuente de inspiración para la escritura. (1) David cuenta a Mary Ann el origen de un poema de Leonard Cohen: “Le mostraron una fotografía en la que se veía cómo los fascistas fusilaban a varios de ellos [soldados vascos, llamados *gudariak*] y de allí surgió la idea” (Atxaga 2019: 52). (2) La situación es paralela a la de David. Además de basarse en cinco imágenes representativas de su propia vida para la redacción de sus memorias, el memorial nace en oposición a una figura grabada por los pastores vascos en Humboldt County (Atxaga 2019: 16–18). El origen del poema de Cohen y del memorial de David son el disgusto, el desacuerdo con lo visto en una imagen y la necesidad de contar la historia desde la perspectiva de los perdedores de la guerra civil.

(3) Joseba quiere escribir un libro sobre el destino de sus excompañeros de clase, que aparecen en una fotografía de grupo en Obaba (Atxaga 2019: 396). Al escribir, David tiene sobre la mesa dos fotografías del grupo de amistades que perdió al marchar al exilio: (4) la primera foto del curso preuniversitario y (5) la de la inauguración del taller de Adrián (Atxaga 2019: 138–140). Al final de su vida las deposita en “una caja más bonita” como homenaje a dos participantes fotografiados – César y Lubis – (Atxaga 2019: 462) y realiza su última lista sentimental (un motivo recurrente en la novela). La selección de sus imágenes adquiere, además, un significado político: ambos fueron víctimas del franquismo. Destacando sus fotos, David confirma su propia pertenencia a las filas de la oposición.

Soinujolearen semea ilustra lo que afirma Chalfen (2006: 223): la interpretación de la imagen depende de varios factores, como la familiaridad del receptor con el contexto histórico de la imagen, el reconocimiento de los participantes, los detalles de la imagen que llaman su atención, el momento en el que observa la imagen o lo que sabe de la vida posterior del personaje fotografiado. (6) Entre las fotografías que David tiene sobre la mesa destaca la de la inauguración del monumento franquista en Obaba (Atxaga 2019: 18, 229–230, 466–467). En ella, lo importante no son los participantes, sino la intención política con la que fue hecha y difundida la foto, el lugar fotografiado y la ausencia de David. La intención y el acto de fotografiar son previsible; no obstante, su interpretación depende de la perspectiva: para la oposición política, ya antes de ser tomada “esa fotografía estará llena de criminales” (Atxaga 2019: 212–214). La ausencia de David en la imagen simboliza, en la esfera pública, su incipiente compromiso político contra el franquismo; en la esfera privada, su acercamiento a Juan y a Lubis y el distanciamiento de su

padre: “En aquel acto no toqué el acordeón, y por primera vez en mi vida mostré cierta dignidad. Por eso me gusta la foto” (Atxaga 2019: 467). Su ausencia es todavía más significativa si se tiene en cuenta que el programa del acto de inauguración había anunciado su participación como acordeonista con una fotografía antigua publicada sin permiso de David (Atxaga 2019: 219).

El hecho de que la imagen de la inauguración fue tomada en un hotel –lugar habitual de encuentro de los partidarios del régimen– en lugar de la plaza del pueblo –un espacio público– a causa de un boicot de ETA simboliza el creciente poder de la oposición. (7) Dicha foto forma pareja narrativa con el retrato que hicieron de David y Virginia el día de la carrera de cintas, ya que en el fondo del retrato aparece el mismo monumento destruido por una bomba de ETA. En el momento de contextualizar la foto, David explica que los opositores incendiaron el hotel aquella misma noche (Atxaga 2019: 363–366).

Las descripciones de las fotos principales (4, 5, 6 y 7) inician subcapítulos del memorial, formando una estructura repetitiva que lleva al lector de foto en foto. Al seleccionarlas, David demuestra su autoconsciencia como narrador: “Ahora, tras aquella primera, tengo en la mano la que nos sacamos cinco meses más tarde, que es la que más me interesa, o, más bien, la que mejor encaja en este relato que estoy escribiendo en Stoneham” (Atxaga 2019: 140). (8) En *Sete palabras*, la autoconsciencia se manifiesta cuando Miguel indica el tema de las fotos familiares en el piso de Pilar: “presencias y ausencias” (de Toro 2010: 352). Acto seguido, introduce la conversación con Pilar, que se centra en el mismo asunto, que es, asimismo, el tema central de la novela que está componiendo.

Todavía más explícito es el paralelismo entre su novela y el poemario de Justo Alejo. (9) En la portada del poemario hay una “fotografía de un pozo típico sayagués”:

Esa foto es el centro del libro, está claro, reconoces en ella el afán de encontrar lo antiguo, lo viejo, lo distinto, lo propio, lo único, un afán ingenuo y apasionado de conservar la identidad, de atrapar la memoria y de detener el tiempo. Tú sabes que eso no existe, que es una invención, que es una mirada desde el presente la que inventa ese pasado (de Toro 2010:128).

Por extensión, ese comentario irónico se puede hacer sobre el proceso de escritura en el que está inmerso Miguel. También su libro implica una mirada desde el presente, una invención.

Tres capítulos de *Sete palabras* se centran en la fotografía o en el proceso de fotografiar: “Esa gente de las tres fotografías”, “Un pastor en el páramo” y “Delante de la puerta”. En el primero, Miguel observa tres retratos familiares: (10) el de Faustino, (11) el de Valentina con sus hijos y (12) el de su tío Miguel (de Toro 2010: 41–45). Con la adquisición e intento de contextualización de

esas imágenes empieza la fase decisiva del proceso de documentación para su libro. Cuando observa los retratos de Faustino y Valentina, lleva a cabo un acto simbólico: “Entre las dos fotos tenías la familia completa; una familia casi sin marido, casi sin padre. [...] Dispusiste las fotos juntas sobre la mesa, una al lado de la otra, imágenes separadas” (de Toro 2010: 42). Ese acto puede ser interpretado como una metáfora del proceso de escritura. De la misma manera que una simbólicamente las fotografías sobre la mesa, Miguel intenta unir en su novela a una familia, aun sabiendo que físicamente no es posible.

El proceso de fotografiar

Según Ruby (1976: 5–6) y Linnap (2008: 181–182), en la interpretación de las imágenes puede predominar la atribución (cuando se desconoce el contexto de producción) o la intención (cuando es conocido). Las novelas que tematizan el proceso de fotografiar o reflexionan sobre la intención de fotografiar llaman la atención sobre la construcción artificial de la imagen en la comunicación. En *Sete palabras* y *Soinujolearen semea*, el proceso de fotografiar es paralelo al proceso de escritura.

David asiste a distintos actos de fotografiar, ya sea como participante fotografiado, o como participante no fotografiado, es decir, como fotógrafo no profesional (retratando a Mary Ann) o como testigo (presenciando una sesión fotográfica de la prensa a Ubanbe). Una vez acompaña a otros personajes a captar imágenes de las mariposas en el bosque de Obaba. La mariposa es un motivo recurrente en la novela. En palabras de Olaziregi (2018: 153), forma parte de una constante reflexión sobre el presente y el futuro del euskera. Por un lado, fotografiar mariposas tiene objetivos pedagógicos y lingüísticos –difundir el conocimiento sobre el euskera, cuyo uso institucional había sido prohibido por las autoridades del régimen–, y por otro, políticos: sirve de excusa para ampliar la lucha antifranquista hasta el pueblo (Atxaga 2019: 324, 375–378). En el capítulo titulado “La baraja”, David dedica a cada personaje destacado de su libro una mariposa fotografiada, otro ejemplo de las listas sentimentales que realiza durante su vida y la composición de sus memorias.

En *Sete palabras*, es significativo que de siete procesos de fotografiar, cinco se interrumpen, fracasen o no respondan a las expectativas de Miguel. La mayoría de dichos procesos están relacionados con la intención de documentarse para su libro. (1) En el capítulo “Un pastor en el páramo”, de camino a Zamora, Miguel descarta la idea de fotografiar a un pastor: “Estás a punto de parar el coche, buscar la máquina de fotos en la mochila y bajar a retratarlo. Sientes asco de ti, sabes que es una falta de respeto absoluta, es faltarle al respeto, profanarlo” (de Toro 2010: 60–61). Siendo forastero,

fotografiar sin permiso a un desconocido que trabaja en su medio natural aparece aquí, por un lado, como un despropósito que puede violentar a la persona retratada. Por otro, significa objetivar y tipificar al ser humano, arrebatándole su dignidad y su identidad, dos aspectos que Miguel quiere recuperar (restituir literariamente) de su abuelo olvidado.

De eso surge una pregunta: ¿hasta qué punto un nieto que vive en una ciudad moderna puede conocer o entender a su abuelo, que vivía en otro contexto histórico? ¿Cómo será el equilibrio entre imaginación y documentación en el libro que Miguel piensa escribir? La escena del pastor desmiente la necesidad de la imagen en la función de la memoria: no habrá foto, pero la escena se quedará grabada igualmente en la mente del escritor, que la describe con palabras. Además, el episodio es una anticipación simbólica: Faustino trabajaba como pastor cuando era joven. Miguel no encontrará detalles de aquel periodo de la vida de su abuelo, pero vista unos 90 años más tarde, la escena del pastor representa la vida de Faustino en el páramo (no fotografiada).

(2) El torno del antiguo hospicio de Toro –el símbolo del abandono de Faustino, recién nacido– pierde impacto al ser fotografiado: “Por más que lo retratabas, no percibías allí nada especial. Lo que hubiese de especial estaba todo dentro de ti” (de Toro 2010: 381). Fotografiarlo se vuelve inútil; nuevamente, la imaginación es más importante que la documentación. (3) La pila bautismal en la que bautizaron a su abuelo fue vendida a Francia, y su ausencia adquiere un significado simbólico: “No había foto, no había pila. El pasado borrado” (de Toro 2010: 381). La ausencia de la pila bautismal (el objeto a fotografiar) es paralela a la desaparición de Faustino (el objeto sobre el que escribir).

(4) Por su “mala memoria”, varias veces aludida, Miguel olvida visitar y fotografiar la antigua casa familiar en Formariz donde sus abuelos vivieron una temporada y donde nacieron su tío y su padre Antonio, una “casa con tanto valor simbólico” (de Toro 2010: 216), pero Miguel se imagina que allí habría encontrado pobreza, de manera que la fotografía no le habría aportado nada nuevo. (5) Recuerda un viaje familiar durante el cual su hermano fotografió a Antonio delante del antiguo almacén de la panadería de Fermoselle y (6) delante de la casa de Formariz (de Toro 2010: 167–168). La relación persona-lugar –presente en los títulos de dos capítulos: “Un pastor en el páramo” y “Delante de la puerta”– es, en este caso, la que da significado al proceso de fotografiar: su padre trabajó y vivió allí; las fotos hechas por Miguel en el siglo XXI en lugares relacionados con su abuelo no pueden mostrar la misma conexión puesto que este no está y solo queda un componente: el lugar, que además ha cambiado.

La idea de fotografiar a Antonio fue de Miguel. La voz narrativa, desdoblada y posterior, se muestra irónica y establece un paralelismo entre literatura e imagen: “Quisiste inmediatamente retratarlo allí delante, ante la puerta tapiada de su casa. Literatura, siempre literatura, ese modo tuyo de estetizar la vida, de interpretarla y darle intensidad dramática y lírica” (de Toro 2010: 167). Uno de los símbolos y motivos recurrentes en *Sete palabras* es la puerta cerrada: la foto de Antonio delante de la puerta cegada de su casa de la infancia forma una unidad con el torno del hospicio de Faustino y con la puerta automática que no se abre delante de Miguel (de Toro 2010: 65, 67, 76–78, 97, 146, 347). Cuando fue entregado al hospicio, Faustino perdió sus orígenes; una vez vendida la casa, Antonio perdió parte de su infancia; olvidado Faustino y Antonio con problemas de memoria, Miguel pierde parte de su identidad, que solo puede recuperar pasando por la puerta estrecha contigua a la principal, como en el hotel de Zamora.

(7) En Formariz, su hermano hizo otra foto (de Toro 2010: 168) que evidencia el carácter artificial del acto de fotografiar: Miguel es retratado secretamente, sin su consentimiento, mientras sujeta un paraguas y ayuda a sus padres a posar para la cámara. Del mismo modo es observado y retratado por una voz narrativa mientras busca las huellas de Faustino. El mismo episodio, además, muestra la importancia de conocer el contexto para interpretar las imágenes ya que el narrador hace referencia al valor del edificio para las personas retratadas y a la alegría de los padres, rodeados de sus hijos y nietos no fotografiados. Asimismo, refleja que la memoria familiar es selectiva. Esa foto, resultado de un proceso de fotografiar entre acordado y no acordado, “pasó a estar luego en el aparador en la entrada” de la casa de Antonio (Ibídem) como un símbolo del viaje familiar.

Conclusiones

La fotografía y el proceso de fotografiar como motivos literarios, así como la ausencia significativa de alguna foto o el fracaso de la intención de tomar imágenes merecen ser estudiados, aun cuando los personajes no son fotógrafos profesionales o las descripciones de las imágenes no son detalladas. Sin pretender una enumeración funcional exhaustiva, la fotografía pre-digital puede desempeñar diversas funciones en la novela: verificativa, identificativa, conmemorativa, comunicativa, comparativa o narrativa. En la metaficción actual destaca el hecho de que la imagen no siempre cumple su supuesta función en el mundo ficcional, puesto que no ayuda al escritor-personaje a documentarse, o no es necesaria para recordar o, sencillamente, no evita el olvido. Así pues, las novelas hacen patente la dificultad de conocer la verdad y la imposibilidad

de asociar, aunque sea mediante cierta analogía, el personaje retratado con el objeto (el retrato).

Una de las funciones más importantes de la fotografía es evidenciar el carácter autoconsciente del texto, convirtiéndose así en un recurso meta-ficcional. Esa función se manifiesta de diferentes maneras: en el uso repetido de la imagen como fuente de inspiración para la escritura, incluso en la textualización de la selección de unas fotos, y otras no; en la estructura narrativa que conduce la historia de una foto a otra; en la relación de la fotografía con los motivos recurrentes de la novela; y en la planificación frustrada del proceso de fotografiar. A veces, de la autoconsciencia textual surge la ironía, que pone en duda el sentido mismo del proceso de escritura.

Merilin Kotta

merilin.kotta@tlu.ee

Tallinna Ülikool / Tallinn University

ESTONIA

Referencias

- Atxaga, B. 2019 [2003]. *El hijo del acordeonista*. Madrid: Alfaguara.
- Barthes, R. 2006 [1980]. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Chalfen, R. 2006 [1998]. Interpreting Family Photography as Pictorial Communication. – J. Prosser, ed., *Image-based Research: A Sourcebook for Qualitative Researchers*. London, New York: RoutledgeFalmer, 214–234.
- De Toro, S. 2010 [2009]. *Siete palabras*. Madrid: Alianza Literatura, S. A.
- Filinich, M. I. 1996. La escritura y la voz en la narración literaria. – *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 5, 203–219. Edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-escritura-y-la-voz-en-la-narracion-literaria/> (30.07.2020).
- Gregori, C. 2010. Pacte metaficcional i identitat literària, una proposta per al lector model a *La meitat de l'ànima*. – F. Corrons, S. Frayssinhes Ribes, coords., *Lire Carme Riera. À propos de La meitat de l'ànima. / Llegir Carme Riera. A propòsit de La meitat de l'ànima*. Péronnas: Éditions de La Tour Gile, 181–200. https://www.uv.es/ironialitcat/pacte_metaficcional_riera.pdf (29.07.2020).
- Linnap, P. 2008. *Fotoloogia*. Tallinn: Jutulind.
- Maier, G. 2016. Fuera de foco: ironía y fotografía en *Estrella distante*, de Roberto Bolaño. – *Neophilologus* 100, 213–227. <https://doi.org/10.1007/s11061-015-9454-4> (27.07.2020).
- Martínez García, P. 2002. Algunos aspectos de la voz narrativa en la ficción contemporánea: el narrador y el principio de incertidumbre. – *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 17, 197–220. <https://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/THEL0202110197A> (30.07.2020).

- Mira Pastor, E. 2014. Tras la crisis de la cultura kodak: un análisis de la funcionalidad de la fotografía personal en la web. – *Historia y Comunicación Social*, 19, febrero, 747–758. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2014.v19.45063 (27.07.2020).
- Montero, I. 2017. Bernardo Atxaga: “Yo visito Obaba cada vez que estoy en un lugar no industrial” – *Hoy por hoy Bilbao*. Cadena Ser, Radio Bilbao, 13 de octubre. https://cadenaser.com/emisora/2017/10/13/radio_bilbao/1507912891_437735.html (21.09.2020).
- Olaziregi, M. J. 2018. Siempre nos quedará Obaba. *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga. – I. González-Allende, J. Á. Ascunce Arrieta, eds., *El mundo está en todas partes: la creación literaria de Bernardo Atxaga*. Barcelona: Anthropos Editorial, 141–159. https://www.researchgate.net/publication/329738628_Siempre_nos_quedara_Obaba_El_hijo_del_acordeonista_de_Bernardo_Atxaga (13.06.2020).
- Riera, C. 2007 [2004]. *La meitat de l'ànima*. Barcelona: Edicions 62, S. A.
- Ruby, J. 1976. In a Pic's Eye: Interpretive Strategies for Deriving Significance and Meaning from Photographs. – *Afterimage*, March, 5–6. <https://astro.temple.edu/~ruby/ruby/picseye.html> (02.08.2020).
- Sánchez, M. 2011. Una vida en siete palabras: Suso de Toro y la memoria que (se) resiste. – *Diálogos Transatlánticos. Memoria del II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas, 3 al 5 de octubre, La Plata, Argentina*. Memoria Académica, UNLP-FaHCE. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2811/ev.2811.pdf (12.07.2020).
- Sontag, S. 2006 [1973]. *Sobre la fotografía*. Traducción de Carlo Gardini revisada por Aurelio Major. México: Alfaguara. https://monoskop.org/images/7/77/Sontag_Susan_Sobre_la_fotografia.pdf (02.08.2020).
- Welch, E. 2019. *État présent: Literature and Photography*. – *French Studies*, 73:3, 434–444. <https://doi.org/10.1093/fs/knz129> (27.07.2020).