

***Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI* de Ruben Venzon**

Una indagación sobre las relaciones entre palabras e imágenes

Antonio Candeloro

Universidad Católica San Antonio de Murcia, España

Abstract What is a photograph? What is a family album? How does our way of reading narrative texts with autobiographical roots change when the author decides to introduce visual testimonies from his family past? These are some of the questions raised by reading *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI*, by Ruben Venzon, a very in-depth study of the relationships between words and images.

Keywords Family album. Photextuality. Iconotexts. Spanish narrative. Photography.



Submitted 2024-09-25
Published 2024-12-09

Open access

© 2024 Candeloro |  4.0



Citation Candeloro, A. (2024). "Ruben Venzon, *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI* de Ruben Venzon". *Rassegna iberistica*, 47(122), 345-350.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2024/23/005

¿Qué es una fotografía? ¿Qué es un álbum familiar? ¿Cómo cambia nuestra manera de leer textos narrativos de raigambre autobiográfico cuando el autor decide introducir testimonios visuales de su pasado familiar?

Son estas algunas de las preguntas que suscita la lectura de *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI* de Ruben Venzon. El libro se divide en dos partes: en la Parte I, «Fototextualidad, autobiografismo y álbum familiar», Venzon explica los dos conceptos fundamentales que le permiten armar estructura, enfoque y objetivos de su investigación, como son el concepto de ‘fototexto’ y el de ‘fototextualidad’, junto con el de ‘autobiografía’ y de ‘autoficción’. En la Parte II, «Presencia y usos intermediales del álbum familiar», el autor nos va ilustrando la solvencia de los conceptos citados a la hora de afrontar el análisis pormenorizado de sendos ejemplos de narrativa fototextual. El autor despliega un abanico variado, heterógeno y múltiple de las diferentes modalidades a través de las cuales determinados autores del canon hispánico contemporáneo han creado sus ‘fototextos autobiográficos’. En esta sección de la monografía, el estudio se centra, en particular, en tres ejes centrales: 1) el uso de las fotografías para elaborar un duelo (como es el caso de Luis Mateo Díez en *Azul serenidad o la muerte de los seres queridos*; de Rosa Montero en *La ridícula idea de no volver a verte*; de Manuel Vilas en *Ordesa*); 2) el acto de dar testimonio del pasado para evocar la propia infancia (como es el caso de Paloma Díaz-Mas en *Como un libro cerrado*; de Manuel Rivas en *As voces baixas* [*Las voces bajas*]; de Rodrigo Muñoz Avia en *La casa de los pintores*); 3) el intento de rescatar el pasado para permitir una reconstrucción inédita de la memoria tanto íntima como colectiva e histórica de un país (como es el caso de Cristina Fallarás en *Honrarás a tu padre y a tu madre* y de Xesús Fraga en *Virtudes (e misterios)* [*Virtudes (y misterios)*]); 4) el intento de reconstruir e, incluso, de recrear a través de la imaginación vidas ajenas (como es el caso muy peculiar de Paco Gómez García tanto en *Los Modlin* como en *Wattebled o el rastro de las cosas*).

Se trata, como queda patente, de un estudio articulado y amplio sobre diferentes modalidades de insertar imágenes pertenecientes a álbumes familiares (tanto propios como ajenos) dentro de textos narrativos en los que la búsqueda de sentido arranca a través de un ‘yo’ que se involucra emotivamente y arranca el acto de escritura precisamente para darle sentido a esas imágenes perdidas en un pasado que no se conoce o que se ignora.

Lo que une las obras mencionadas es propiamente su carácter iconotextual. En todos los casos arriba mencionados, el texto narrativo se ve interrumpido por documentos visuales, esto es, fotografías que el lector tiene que saber interpretar o que está invitado a relacionar con lo que se cuenta sobre ellas. De aquí surge la hermenéutica bifronte a la que obliga el ‘iconotexto’:

La naturaleza dialógica o dialéctica del iconotexto implica el manejo por parte del lector de dos sistemas semióticos distintos, lo cual genera una recepción bimedial que, convirtiéndolo al mismo tiempo en espectador, oscila entre lo verbal y lo visual, y corta-circuita la linealidad del proceso de lectura tradicionalmente entendido. (Venzon 2024, 22)

Es precisamente esa oscilación entre ‘lo verbal’ y ‘lo visual’ lo que nos permite entender la lectura como un acto bifronte, además de dialógico y dialéctico: textos a interpretar son también las fotografías, los cuadros, las películas, que se pueden introducir dentro de la trama narrativa. Cabe preguntarse si es precisamente esa oscilación la causa principal de la fascinación que transmiten los fototextos, esto es, aquellas obras que explotan la ‘fototextualidad’ entendida no en cuanto género concreto y autónomo, sino en cuanto «una práctica intermedial que ampara un amplio abanico de aplicaciones y manifestaciones, a su vez materializadas en *fototextos* o productos *fototextuales*» (29).

Es fácil deducir, entonces, el alto potencial narrativo que guardan las fotos de los álbumes familiares, piezas de puzzles con las que cualquiera de nosotros puede toparse por azar en «sobres, cajas de zapatos o de lata» (62) y que, de forma muchas veces misteriosa, guardan partes o fragmentos de una historia que desconocemos. El álbum familiar se solía guardar para dejar testimonio visual de los miembros de la familia de pertenencia. Sin embargo, también se puede elaborar para conmemorar a los que ya no están. En este caso concreto, la fotografía puede convertirse en objeto catártico que permite empezar lo que Sigmund Freud (2016, 93) definió en su día como «elaboración del duelo», esto es, «uno de aquellos fenómenos que uno no explica en sí mismos, pero a los cuales reconduce otras cosas oscuras». Es lo que vemos en la foto de Sonia, la sobrina de Luis Mateo Díez, quien se suicida tras una enfermedad mental que minó su psique y le impidió seguir utilizando la fotografía como forma de arte. Venzon nos muestra una foto que es casi una *mise en abyme* del acto de mirar y del acto de leer(se): Sonia aparece con una cámara fotográfica entre las manos delante de un espejo. Se fotografía a sí misma en un intento de captar su retrato ideal. Sin embargo, es el testimonio íntimo del autor de *Azul serenidad* lo que contribuye a que, en cuanto lectores, percibamos esta última imagen del libro como homenaje póstumo y elegía visual a quien ya no pisa la tierra.

De ‘elaboración del duelo’ podemos hablar también en relación con *La ridícula idea de no volver a verte*: tras explicar el origen del libro, Venzon cita algunas de las fotos más emblemáticas de la obra, un texto híbrido en el que Rosa Montero, al evocar la vida de Marie Curie y el trauma que esta sufrió tras la pérdida de su marido, va evocando paralelamente el luto por la muerte de su pareja. Como nota

acertadamente Venzon, la única foto de Pablo que aparece en el libro es la de cuando era niño, en una excursión en barco con amigos y familiares, una imagen que encarna un pasado en el que Pablo todavía no conocía a su mujer. Rosa Montero subraya el abismo espacial y temporal que lo separa de su marido-niño, poniendo de relieve lo que las fotos pueden conseguir: llevarnos a añorar incluso el pasado de quien quisimos y ya no está (Barthes 1980, 24).

Un mecanismo parecido es el que adopta Manuel Vilas en *Ordesa*, un libro sobre la memoria familiar, la presencia del padre muerto en el presente del escritor vivo y la importancia de ciertas fotos rescatadas del álbum familiar donde es posible llevar a cabo una especie de pesquisa o investigación sobre los fantasmas que marcan nuestra vida de adultos. Es emblemática, en este sentido, la foto en la que solo vemos a Manuel Vilas de niño, sonriente, que va de la mano de un adulto cuyo cuerpo queda fuera del encuadre. Como subraya con clarividencia Venzon (2024, 147): «Paradójicamente, de la instantánea importa lo que no se ve, lo que sobresale de los límites del encuadre», siendo el 'fuera de campo' el espacio invisible que le da sentido a lo que vemos, igual que en el lenguaje cinematográfico (Montani 1993).

Las fotos pueden encarnar incluso 'mensajes lanzados al futuro': es lo que comprobamos en la foto donde Rodrigo Muñoz Avia nos muestra su 'yo' de niño parcialmente tapado por la mano de su padre en el acto de pintar uno de sus cuadros en su propio laboratorio artístico. Se trata de una imagen fundamental de *La casa de los pintores* porque nos ayuda a entender la relación paterno-filial, el vínculo afectivo del espectador del presente frente a su identidad del pasado y cómo cambia nuestra manera de 'leer' los cuadros cuando estos aparecen enmarcados dentro de una fotografía. La foto congela el movimiento del artista que está pintando algo cuya imagen todavía no queda fijada en la tela, lo cual dispara las hipótesis interpretativas del lector y espectador, igual que ocurre con *Las Meninas* de Velázquez.

En este sentido, resulta todavía más llamativo el uso de las fotos en *Los Modlin* y en *Wattebled o el rastro de las cosas*: en ambos casos, el fotógrafo profesional Paco Gómez García se hace escritor (o se convierte en alguien que cuenta una historia) precisamente gracias al encuentro azaroso con álbumes familiares ajenos. Es lo que ocurre con las muchas fotos de los Modlin que rescata de un cubo de la basura en el 2003 en la Calle del Pez, ahí donde vivieron los tres miembros de la familia americana que dará lugar a la pesquisa de un pasado olvidado; y es lo que ocurre con las placas de un maestro francés aficionado al arte fotográfico y que Gómez encuentra en el Rastro un domingo por la mañana sin saber que de ese hallazgo llegará a entrar en contacto con los herederos del mismo fotógrafo *amateur* convertido en sujeto objeto de una investigación policiaca y existencial a la vez. Como afirma Venzon (2024, 244): «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 tímida y esporádicamente, a través del otro».

En conclusión, en *Revelaciones* Venzon nos permite enfocar algunas obras clave de la contemporaneidad a partir del concepto de iconotexto y de fototextualidad, llegando a demostrar rotundamente cómo «el gran protagonista tanto del relato como de la imagen suele ser un pasado más o menos lejano evocado desde el presente de la escritura en busca de algo perdido» (80). Quizás sea este uno de los motivos más acuciantes que podrán impulsar a los escritores del futuro a escribir fototextos autobiográficos en busca de las presencias ausentes (o de las ausencias presentes) de quienes ya no están y con quienes, no obstante, mantenemos ese vínculo que una foto de un álbum familiar puede certificar y testimoniar *in aeternum*.

Bibliografía

- Barthes, R. (1980). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Freud, S. (2016). *De guerra y muerte. Temas de actualidad y otros textos*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Montani, P. (1993). *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica*. Urbino: Quattroventi.
- Venzon, R. (2024). *Revelaciones. Álbum familiar y fototextualidad autobiográfica en la narrativa española del siglo XXI*. Madrid: Iberoamericana.

