

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Francesa



TESIS DOCTORAL

**Lo fotográfico en la narrativa contemporánea de lengua francesa:
P. Modiano, A. Makine y A. Ernaux**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María Isabel López-Santibañez González

Directora

Lourdes Carriedo López

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Francesa



TESIS DOCTORAL

**Lo fotográfico en la narrativa contemporánea
de lengua francesa: P. Modiano, A. Makine y A. Ernaux**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

M.^a Isabel López-Santibáñez González

Directora

Lourdes Carriedo López

Madrid, 2015

*A mis padres, Carlos y Gracia.
A Mauricio, a Sofía y a Mariana.
A mi abuela, también Sofía.*

Contenido

<i>Reconocimientos</i>	1
Introducción	2
PRIMERA PARTE. Objetos y formas de lo fotográfico	13
1.1 El artefacto fotográfico	14
1.2 El dispositivo fotográfico y sus discursos	25
1.2.1 Pretexto	30
1.2.2 Contexto	35
1.2.3 Hipertexto	41
1.2.4 Intertexto	44
1.2.5 Paratexto	47
1.3 Lo fotográfico	53
SEGUNDA PARTE. Funciones de lo fotográfico en la narrativa contemporánea	58
2.1 Una noción transversal	59
2.2 Patrick Modiano	60
2.2.1 P. Modiano en blanco y negro.....	60
2.2.1.1 <i>Dora Bruder</i> o la imposibilidad narrativa.....	66
2.2.1.2 <i>Chien de printemps</i> o la apología del doble	73
2.2.1.3 <i>La Petite Bijou</i> o la vida latente	79
2.2.2 El evento topográfico: el papel del <i>flâneur</i>	83
2.2.3 Las fotos mudas.....	89
2.2.4 Las fotos pensativas	98
2.2.5 Las trampas de la referencia.....	103
2.2.6 Ver sin ser visto: el papel del <i>voyeur</i>	107
2.2.7 Melancolía y anacronismo: el impulso órfico	111

2.3 Andreï Makine	115
2.3.1 A. Makine, a imagen y semejanza de Occidente	115
2.3.1.1 <i>Le testament français</i> o el patrimonio de la memoria	120
2.3.1.2 <i>Le crime d'Olga Arbélina</i> , más allá de los límites	125
2.3.1.3 <i>Requiem pour l'Est</i> o el juego identitario	130
2.3.2 Parodia y simulación.....	133
2.3.3 La función actancial	137
2.3.4 La imagen indicial: las huellas de la Historia	143
2.3.5 El poder evocativo.....	150
2.3.6 La dimensión onírica.....	154
2.3.7 El intertexto fotográfico	157
2.3.8 El metadiscurso fotográfico.....	160
2.4 Annie Ernaux	164
2.4.1 A. Ernaux frente al espejo.....	164
2.4.1.1 <i>L'usage de la photo</i> o la visión íntima	169
2.4.1.2 <i>Les années</i> o el texto total	175
2.4.2 El dispositivo transparente.....	179
2.4.3 Rituales.....	187
2.4.4 Tabúes: sexo, enfermedad y muerte	193
2.4.5 Visto y no visto: el <i>hors-champ</i>	200
2.4.6 La tiranía de las imágenes	204
2.4.7 Las fotos líquidas.....	208
Conclusiones	213
Summary	220
Bibliografía.....	225

Reconocimientos

Este trabajo contó con el invaluable apoyo de muchas personas e instituciones, a quienes quiero reconocer y agradecer.

A Lourdes Carriedo, por confiar siempre en que este proyecto llegaría a buen puerto. A Javier del Prado, que me abrió las puertas del doctorado y fue, además, un gran maestro. A mis profesores del Departamento de Filología Francesa de la Universidad Complutense de Madrid.

A Rosa Margarita Galán, por su impulso, su insistencia y su apoyo sin condiciones. En el ITAM, al maestro José Ramón Benito, Director de la División Académica de Estudios Generales; al doctor Alejandro Hernández Delgado, Vicerrector, y al doctor Arturo Fernández Pérez, Rector, quienes me respaldaron en todo momento en este proceso. A mis colegas del Departamento Académico de Lenguas.

A mis amigos todos, los de aquí y los de allá, los de ahora y los de entonces.

A mis hermanos, «non par le sang reçû, mais par le sang versé».

A Santiago Funes, por tantas letras compartidas.

A Elena Poniatowska, amiga y maestra, que puso en mí las primeras semillas productoras de un milagro: la escritura.

Introducción

Le propre de la photo n'est pas d'illustrer un objet ou un événement, c'est de faire événement en elle-même. De même que le propre d'un texte n'est pas de commenter une image, c'est d'être en lui-même un événement littéral, qui par-là même entre dans une complicité secrète avec la littéralité de l'image. C'est parce que l'événement, la photo, le texte restent foncièrement étranges l'un à l'autre qu'ils peuvent jouer l'un envers l'autre comme attracteurs étranges et converger dans la même illusion singulière.

Jean Baudrillard

Literatura y fotografía

Desde el momento en el que la fotografía abandona el ámbito doméstico o de la documentación y se abre paso entre el público para exhibirse en el *Salon de 1859*, y desde que Baudelaire alza la voz para sentenciar que la fotografía era el refugio de los pintores fracasados, torpes o perezosos, capaz de provocar el entusiasmo de ciegos e imbéciles, desde entonces el rito de seducción de dos lenguajes, el literario y el fotográfico, transita entre el encuentro y el desencuentro.

En la literatura de finales del siglo XIX, la fotografía empieza a figurar en algunos textos o a ilustrarlos, pero su presencia más bien forma parte de los decorados o tiene un papel incidental. Si bien vale recordar que existen textos que confieren a la fotografía cierto valor fantástico (el de los objetos que cobran vida) y le adjudican un carácter –digamos– extrasensorial, su función no resulta central en el devenir narrativo. Ya en el siglo XX, la fotografía se consolida discretamente y deja atrás la controversia para –de algún modo– integrarse al mundo cotidiano e incorporarse al «sistema de los objetos». Como apunta Kundera, «el alcance existencial de un fenómeno social no es perceptible con mayor acuidad en el momento de su expansión, sino en sus comienzos, cuando es incomparablemente

más frágil de lo que será en el futuro».¹ A partir, justamente, de su expansión, las referencias literarias a la fotografía se multiplican de tal forma que parecen transparentes a pesar de su abundancia, insignificantes a pesar de su enunciación o prescindibles a pesar de su utilización.

¿Por qué interesa, entonces, encontrar el punto de intersección entre dos lenguajes cuya expresión es, aparentemente, tan dispar y cuya interacción se presume como meramente instrumental o complementaria (por ejemplo, una fotografía que ilustra un texto o un texto que habla sobre una fotografía)? Precisamente aquí nos permitimos hacer una distinción: *la fotografía* en los textos narrativos puede, en efecto, ser transparente, insignificante y prescindible si sólo la entendemos como el «arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura».² Pero si nos proponemos trascender el soporte material de la fotografía y la concebimos como un proceso que incluye desde los aspectos más objetivos del «acto fotográfico»³ (es decir, desde el hecho, aparentemente inocuo, de tomar una fotografía y revelarla) hasta un intento de individualización de la experiencia fotográfica (¿qué me dice esta fotografía, qué puedo decir sobre ella?), este salto nos permitiría hablar de *lo fotográfico* y, llevándolo al ámbito literario, de *la función de lo fotográfico en el texto narrativo*.

Quizá por su naturaleza narrativa, la fotografía en el cine ha sido un campo bastante explorado: se ha planteado toda una sintaxis que, básicamente, permite equiparar al filme con una gramática verbal y narrativa, incluidas sus rupturas y subversiones.⁴ Sin embargo, cuando la fotografía es «fija» y, en principio, no depende de un relato, sus posibilidades de lectura se diversifican y esto obliga a explorar nuevos métodos de análisis.

¹ Milan Kundera, *El telón. Ensayo en siete partes*, Barcelona: Tusquets, 2005, p. 148.

² *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, 23ª edición, 2014.

³ Retomamos el término empleado por Philippe Dubois en *El acto fotográfico. De la representación a la recepción* (Barcelona: Paidós, 1986).

⁴ En particular, destacamos los trabajos de Christian Metz (*Essais sur la signification au cinéma*, París: Klincksieck, 2003) y de Gilles Deleuze (*L'image-temps*, París: Minuit, 1985 y *L'image-mouvement*, París: Minuit, 1983).

En este trabajo nos hemos propuesto definir *lo fotográfico* como una categoría de análisis que permita reconocer, de forma transversal, cuál es su función dentro del texto narrativo: ¿qué nuevas lecturas –específicas– posibilita el análisis de *lo fotográfico*?, ¿cómo actúa *lo fotográfico* dentro del texto narrativo, cómo lo guía, lo define y, eventualmente, lo transforma?, ¿cómo se modifica la dimensión espacio-temporal de un texto cuando *lo fotográfico* incide en el corazón del relato?, ¿cómo se altera el estatuto de la imagen fotográfica cuando se integra al texto narrativo y cómo una narración se reorganiza a la luz de *lo fotográfico*?, ¿es posible *narrar y leer* una fotografía sin necesidad de *verla*, o bien, en qué medida una fotografía *a la vista* condiciona la escritura y la lectura del relato? En fin: ¿qué derivas narrativas y lectoras suscita la presencia de fotografías dentro del texto literario, cuál es su papel –por ejemplo– en la activación de la memoria, de la ensoñación o de la identidad, y qué dimensión simbólica introduce?

Que développent enfin les relations entre photographies, textes et littérature ? Opportunités d'approche ontologique ; passages et espaces de propagation des signes ; hypnose mutuelle et ouvertures poétiques, plastiques, poïétiques ; légendes littéraires et scripturales ; tensions sémiotiques ; face à l'image : absorption imaginaire, intrigue, récit, dramaturgie ; l'instant, le temps, le temps panique ; journal des photographes, fictions photographiques, autofiction, carnets intimes ; combinatoires images-textes : expansion des combinatoires images-textes, expérimentations typographiques, plastiques, iconiques... Ces notions traversent un champ dynamique, toujours proliférant, infiniment enrichi, réceptif et sensible : l'utopie des signes accueillant le monde.⁵

Estado de la cuestión y elección del corpus

Una antología de textos que, sin ser exhaustivo, recorre las interacciones entre la fotografía y la literatura desde el siglo XIX hasta finales del siglo XX, *Literature &*

⁵ Alexandre Castant, *La photographie dans l'œil des passages*, París: L'Harmattan, 2004, p. 62.

Photography. Interactions 1840-1990 de Janet Rabb,⁶ marca sin duda un hito en un tema que apenas comienza a explorar las relaciones entre literatura y artes plásticas, particularmente en el ámbito francófono (aunque en 1982 Jean-François Chevrier ya había publicado *Proust et la photographie*).⁷

En enero de 1999, Jean Arrouye convoca al coloquio *La littérature au pied de la lettre*, en la Universidad de Toulouse, para impulsar una profunda discusión sobre sobre «la photographie au fil du texte», «la photographie comme texte» y «la photographie par le texte».⁸ Poco después, en 2001, Philippe Hamon publica *Imageries, littérature et image au XIXe siècle*, en el que reflexiona sobre el creciente peso de distintos tipos de imágenes visuales –incluida la fotografía– en la constitución del vasto imaginario literario del siglo XIX.

Al tenor de estos acontecimientos, fueron apareciendo en Francia diversos estudios relacionados con el tema de la literatura y la fotografía, entre los que destacan los trabajos, individuales o colectivos, de Philippe Ortel,⁹ Daniel Grojnowski,¹⁰ Jean-Pierre Montier,¹¹ Jérôme Thélot,¹² Alexandre Castant,¹³ Danièle Méaux¹⁴ y del propio Arrouye, entre otros. Como una continuación de estas discusiones, en 2007 se celebró el encuentro *Littérature et photographie*,¹⁵ en Cerisy-La Salle, que reunió a los más destacados investigadores sobre el tema, principalmente del ámbito francés. También en el medio académico francés ha aumentado el interés

⁶ Jane M. Rabb, *Literature and photography interactions, 1840-1990: a critical anthology*, Nuevo México: University of New Mexico Press, 1995.

⁷ Jean-François Chevrier, *Proust et la photographie*, París: Éditions de l'Étoile, 1982.

⁸ Jean Arrouye (comp.), *La photographie au pied de la lettre*, Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2005.

⁹ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

¹⁰ Daniel Grojnowski, *Photographie et langage*, París: José Corti, 2002.

¹¹ Jean-Pierre Montier (codir. J. Cléder), *Proust et les images*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.

¹² Jérôme Thélot, *Les inventions littéraires de la photographie*, París: Presse Universitaires de France, 2003.

¹³ Alexandre Castant, *La photographie dans l'œil des passages*, París: L'Harmattan, 2004.

¹⁴ Danièle Méaux (codir. Jean-Bernard Vray), *Traces photographiques, traces autobiographiques*, Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2004. Danièle Méaux, *Photographie et romanesque. Études romanesques 10*, Caen: Lettres Modernes Minard, 2006.

¹⁵ Centre Culturel International de Cerisy, *Littérature et photographie*, <http://www.cci-cerisy.asso.fr/photographie07.html> [consulta: 19/09/215]

por el tema y se han fortalecido los laboratorios que trabajan sobre la relación entre texto e imagen.¹⁶

Así, el interés que comporta el tema de la relación entre literatura y fotografía ha conocido un auge inusitado en los últimos quince años. Si bien algunos de los estudios publicados hasta ahora presentan posturas contradictorias, no por son ello menos ilustrativas y útiles para el objetivo de nuestro trabajo: este estudio se propone ofrecer una herramienta de análisis, no unívoca, que entienda la fotografía –o más precisamente, *lo fotográfico*– como un elemento transversal que recorre los textos, no solamente como un componente más del relato, sino cumpliendo una función narrativa, discursiva e incluso poética; en cualquier caso, fundamental como soporte del edificio narrativo. En este sentido, los estudios de Hamon y Ortel se han constituido en una referencia esencial para nuestro análisis, pues introducen y subrayan, en efecto, la relación de interdependencia entre literatura y fotografía, aunque ellos circunscriben sus análisis a la literatura del siglo XIX. Una relectura de la narrativa contemporánea de lengua francesa a la luz de *lo fotográfico* es lo que nos proponemos en este trabajo.

En el transcurso de este estudio, comenzamos a centrar la atención de nuestra lectura de diversos autores contemporáneos de lengua francesa desde la mirada de lo fotográfico. Por ejemplo, en un encuentro con Yasmine Ghata, la escritora contó que, para reconstruir su infancia en Turquía, se había propuesto recuperar sus fotos infantiles como objetos emocionales que contribuirían a suscitar el recuerdo y la escritura. Asimismo, en una charla con Paul Smaïl –pseudónimo de Jack-Alain Léger–, el autor confesó que, para poder llevar al extremo su juego del nombre falso, no se dejaba fotografiar por los editores para no ser reconocido, justamente lo contrario a lo que haría Blaise Cendrars, también detrás de un pseudónimo, quien construiría su propia identidad falsa a partir de sus fotografías. Michel Tournier, por su parte, ha dicho que él tuvo que abandonar su pasión por la fotografía cuando se dio cuenta de que nunca pasaría de ser un fotógrafo mediocre y que quizá tendría un

¹⁶ Por ejemplo: el proyecto «Arts du langage et arts visuels : approches poétiques, rhétoriques, stylistiques, sémiotiques, historiques, esthétiques» de Bernard Vouilloux en la Université Paris-Sorbonne; o el proyecto de «Répertoire de la Photolittérature Ancienne et Contemporaine» (PhLit) de Jean-Pierre Montier; o el «Laboratoire Lettres, Langues et Arts», en el que participa Philippe Ortel, entre otros.

mejor futuro como escritor. Hervé Guibert se dedicó a escribir sobre fotografía, y en sus escritos hay una permanente exhibición (y reflexión) de los deseos más recónditos, mientras que en Marguerite Duras la fotografía es una cicatriz que la acompaña durante toda la vida. Jean-Philippe Toussaint pone el dedo sobre las paradojas del artefacto, de la fotografía impresa, de ese carácter vivo que adquiere una foto cuando se le revela, y para Sophie Calle la fotografía, siempre unida al texto, es un juego de espejos y de engaños, de pistas falsas y burlas visuales. A raíz de estas observaciones, la coincidencia entre lo fotográfico y la escritura en los autores franceses contemporáneos se nos presentó como un campo misterioso, sugerente y, al ser aún suficientemente virgen para la crítica, como una invitación a descubrirlo.

El mayor desafío para este estudio consistió en elegir un *corpus* de autores y de obras que mostraran, de forma amplia, diversa, representativa y contundente, la presencia de la fotografía, así como de su dimensión emocional, ideológica y simbólica (*lo fotográfico*): para ser amplia, la fotografía debería aparecer de manera no incidental sino fundamental y extensa dentro del texto narrativo; la diversidad (de estilos y de temas en las obras o de personalidades de los autores, por ejemplo) debería permitir distintas dimensiones de análisis foto-texto, todos significativos e ilustrativos; sólo un estudio de autores y textos representativos podría resultar en una herramienta de análisis que pudiera extrapolarse a otros estudios; finalmente, al ser contundente, la presencia de *lo fotográfico* tendría que permitir una lectura profunda y original de los autores y obras elegidos.

Escogimos, así, a tres autores contemporáneos de expresión francesa, en cuyos textos lo fotográfico tiene, en efecto, ese carácter fundamental: Patrick Modiano¹⁷, Andreï Makine¹⁸ y Annie Ernaux.¹⁹ El análisis de la obra de cada uno de estos tres autores nos llevó a seleccionar, en cada caso, una serie de novelas representativas de esa interacción entre lo fotográfico y lo narrativo. Al cabo de los análisis, esta interacción permitió abrir el estudio a muy diversas perspectivas.

¹⁷ *Chien de printemps* (1993), *Dora Bruder* (1997), *La Petite Bijou* (2001)

¹⁸ *Le testament français* (1995), *Le crime d'Olga Arbélina* (1998), *Requiem pour l'Est* (2000)

¹⁹ *L'usage de la photo* (2005), *Les années* (2008)

En la obra de Patrick Modiano, por ejemplo, la fotografía tiene un interés central para la construcción del relato: ya sea como indicio, como fuente de identidad y reconocimiento o como búsqueda de un pasado personal. En *Dora Bruder*, la obsesión por el paso del tiempo (y la pérdida), que se dispara a partir de una fotografía, construye los cimientos de la narración. En Modiano, la identidad familiar, real o ficticia, propia o de terceros, constituye un tema en el que la fotografía tiene un lugar fundamental; tal es el caso de *La Petite Bijou*. En *Chien de printemps*, encontramos el tópico del fotógrafo como protagonista; el valor documental de la fotografía, a través de la organización de un archivo, señala claramente el papel que adquiere la dimensión fotográfica en la reconstrucción histórica. La relevancia de Modiano, de su estilo propio y distintivo, y su lugar bien ganado dentro de la historia de la literatura francesa han significado un reto enorme, pero también la certeza de estar trabajando alrededor de un autor consolidado, máxime su reciente reconocimiento con el premio Nobel de Literatura 2014.

Por su parte, para Andreï Makine, en *Le testament français*, el motivo fotográfico aparece en su carácter «proustiano» como signo sensible que activa la memoria involuntaria: establece una relación de semejanza y de contigüidad entre una percepción presente y una imagen del pasado para traducirlas en dos contextos que se fusionan. En *Le crime d'Olga Arbélina*, una fotografía es el disparador de toda una intriga que discurre invariablemente en atmósferas cerradas y sombrías; los actos transcurren a través de cámaras oscuras que se encajan («s'emboîtent») unas dentro de otras, se oscurecen en cada estadio y terminan por ser «reveladas». En *Requiem pour l'Est* se despliega un juego identitario que favorece un uso paródico de la fotografía. Como veremos más adelante, Makine, autor de origen ruso, es considerado francófono, pues el francés no es su lengua materna sino su lengua de adopción; este rasgo singular abre la oportunidad de explorar algunos temas relacionados con la identidad y con la pertenencia lingüística.

Finalmente, Annie Ernaux, en *L'usage de la photographie*, nos introduce en la intimidad de su casa, de la cocina, del dormitorio y de su propia ropa interior, del vértigo de una amenazante enfermedad, precisamente mediante una serie fotográfica con una intención que se presume como autorreferencial. En *Les années*, Ernaux

recorre 70 años de la historia de la Francia contemporánea, haciendo un permanente contrapunto con las imágenes de su propia historia y combinando a la perfección lo factual con lo ficcional. Esta exhibición, esta ambigüedad de la autoficción, sería, quizá, lo que mejor definiría el conjunto de la obra de Ernaux y, desde nuestro punto de vista, podría representar un punto de encuentro con algunas de las más recientes tendencias de la fotografía, a la manera – por ejemplo – de Sophie Calle.

De los ocho textos que analizamos aquí, sólo en uno de ellos – *L'usage de la photo* – se muestran fotografías a la vista. No obstante, en los textos podemos identificar – como germen, inspiración o punto de partida/llegada – fotos reales (fotos históricas, biográficas, autobiográficas, artísticas, por ejemplo) y otras ficticias, pero siempre cumpliendo la función de soporte de la fábula. En cualquier caso, de todas ellas el lector se construye una imagen mental, con lo que su visión resultaría prescindible para los fines de la narración (aunque muy valiosa para una lectura hermenéutica), al menos en estos ejemplos.

Finalmente, queremos señalar que, aunque ya hay algunos estudios que abordan el tema de la fotografía en los autores elegidos,²⁰ ninguno de ellos se acerca al fenómeno de lo fotográfico de manera transversal, entendido, como ya hemos señalado, con la profundidad de su dimensión simbólica, discursiva, ideológica y afectiva, y siempre en relación con su función dentro de la narración.

Marco teórico-metodológico

Como bases teóricas para este análisis, partimos, por un lado, de los estudios que orientan el análisis del texto literario, fundamentalmente, desde la perspectiva narratológica. Si bien las bases de la investigación provendrán, principalmente, de algunos presupuestos teóricos de Gérard Genette, también tendremos en cuenta a autores que, sin perder de vista los presupuestos genettianos, proponen otras formas

²⁰ Nos referimos, entre otros, a los siguientes estudios: Dervila Cooke (ed.), *French Cultural Studies. Special Issue: Modiano et l'image* 23.4 (2012); Murielle Lucie Clément, *Andrei Makine: le multilinguisme, la photographie, le cinéma et la musique dans son œuvre*, París: L'Harmattan, 2011; Fabien Arribert-Narce, *Photobiographies pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Honoré Champion, 2014. Asimismo, aludimos a los fotoálbumes de Modiano y de Ernaux, incluidos, respectivamente, en Maryline Heck y Raphaëlle Guidée (eds.), *Modiano*, París: L'Herne, 2012; Annie Ernaux, *Écrire la vie*, París: Quatro-Gallimard, 2011.

de acercase al texto narrativo, como Roland Barthes, Philippe Hamon, Jean-Pierre Richard, Claude Bremond, Umberto Eco, Milan Kundera o Javier del Prado.

Por otro lado, este análisis se verá sustentado en estudios clásicos sobre la fotografía. Así, sobre el estatuto de la imagen fotográfica y su lectura desde la filosofía, son fundacionales los trabajos de Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Vilém Flusser, Jacques Rancière, Régis Debray, Georges Didi-Huberman y Eduardo Cadava. Por otro lado, Victor Burgin, Régis Durand, WJT Mitchell y John Tagg se ocupan del ineludible tema de la representación en la fotografía. El trabajo de Roland Barthes, que transita desde la semiología hasta la ontología de la imagen, ofrece, desde una experiencia subjetiva y sensible, una nueva reflexión sobre la naturaleza de lo fotográfico y sus alcances.

Pierre Bourdieu y Susan Sontag se acercan a la fotografía con un enfoque sociológico y antropológico, y apuntan elementos para una interpretación fenomenológica. Los ensayos de Philippe Dubois y Jean-Marie Schaeffer ayudan a redefinir el dispositivo y el acto fotográfico, y los traducen más allá de una simple relación instrumental; Serge Tisseron, por su parte, nos permite acercarnos a la fotografía desde la óptica del psicoanálisis.

Desde el punto de vista histórico, destaca en particular el estudio de Gisèle Freund, quien también ofrece conceptos y categorías de análisis fundamentales y vigentes para sus sucesores; asimismo, Rosalind Krauss y Steven Bernas, así como François Soulages y Jean-Claude Lemagny, desde la crítica estética, introducen algunas nociones básicas para la reflexión sobre lo fotográfico. La perspectiva teórica de Erwin Panofsky sobre la interpretación de lo visual, así como los ensayos sobre el arte de Gérard Genette, nos ayudarán a construir este marco conceptual desde el punto de vista de los objetos y de las formas de la estética fotográfica.

Consideramos pertinente puntualizar brevemente que, a pesar de que el *corpus* general sobre fotografía ha «envejecido» en cuanto a la reflexión sobre la imagen tecnológica y las innovaciones que ésta introduce, los textos teóricos de base siguen siendo válidos en lo esencial, pues el estatuto fotográfico sigue partiendo básicamente de los mismos principios. No obstante, algunos ensayos recientes sobre la imagen de Régis Debray, Fred Richtin y de Joan Fontcuberta, así como el

pensamiento de Zygmunt Bauman sobre la «modernidad líquida», han contribuido al análisis de la fotografía digital.

Así, las bases teóricas que sostienen nuestro estudio nos permitirán hacer el paralelo entre las categorías de análisis fotográfico y narratológico, y tender el puente conceptual entre ambos discursos.

Estructura de contenidos

El ensayo está organizado en dos partes. En la primera parte, *Objetos y formas de lo fotográfico*, hacemos una clara distinción entre el «artefacto» y el «dispositivo» fotográfico, lo que servirá como base para llegar, finalmente, a una definición de *lo fotográfico*.

Entendemos, por un lado, el artefacto fotográfico en su dimensión instrumental, de objeto técnico con una función específica, y cuyo valor es fundamentalmente referencial y representativo. Brevemente, explicamos en qué contexto teórico-histórico nació la fotografía y cuál ha sido su relación con el lenguaje verbal, en general, y con el texto narrativo, en particular.

Por otro lado, el dispositivo fotográfico –entendido no como el resultado de la aplicación de una técnica, sino como un proceso generador de discurso, capaz de transmitir una «visión del mundo»– nos permite explicar cómo los distintos momentos del acto fotográfico producen también distintos discursos, y cómo subyacen diversos textos enunciados e interpretados de manera diferente en función de cada sujeto y de las condiciones (sociales, culturales, económicas...) particulares de enunciación. Así, analizamos el dispositivo fotográfico en distintos niveles: el pretexto (la intención funcional inherente al artefacto), el contexto (el ámbito espacio-temporal en el que se inscribe el discurso), el hipertexto (las transposiciones o transformaciones de los textos que subyacen), el intertexto (las distintas capas textuales significativas o superposiciones textuales) y el paratexto (el discurso que acompaña o va «al lado» de la imagen fotográfica).

Convocados estos discursos, todos ellos derivan en una gran aventura que necesita ser contada, que solicita la palabra para adquirir sentido pleno. Decir de una

imagen lo que sólo se puede expresar con palabras (lo decible), mostrar en imagen lo que las palabras no alcanzan a decir (lo indecible): justo en esa frontera se aloja *lo fotográfico*. Definimos, entonces, *lo fotográfico* en el texto narrativo como un espacio privilegiado en el cual el dispositivo fotográfico –mediado o no por un artefacto– es capaz de producir un discurso que funciona como disparador de las emociones y la memoria, de la imaginación y la identidad; de la ensoñación y de la fabulación.

La segunda parte, *Funciones de lo fotográfico en la narrativa contemporánea*, es un apartado «práctico» y consiste en aplicar la noción de lo fotográfico en el *corpus* de trabajo elegido. En primera instancia, presentamos una semblanza de cada autor y del conjunto de su obra, siempre con la mirada puesta en la importancia que desempeña la fotografía en su función narrativa; asimismo, describimos y analizamos cada texto del *corpus*, de manera que el análisis posterior se centre más en el aspecto temático y menos en lo estructural o anecdótico. Finalmente, para cada autor proponemos un conjunto de categorías de análisis que nos permitan entender qué función desempeña lo fotográfico en los respectivos textos narrativos.

PRIMERA PARTE

Objetos y formas de lo fotográfico

1.1 El artefacto fotográfico

Un artefacto, señala Genette, es un objeto creado con una intención funcional específica.²¹ A partir de esta noción, en este apartado nos acercaremos a la fotografía desde una perspectiva pragmática, desde su valor instrumental, «... resultado de una *techné*, de un hacer»²² y del mismo «acto»²³ de hacer, sin que este presupuesto reduzca nuestras posibilidades de análisis sino, por el contrario, nos ayude a describirla en su especificidad de «imagen fabricada».²⁴

El instrumentalismo cotidiano que envuelve al artefacto fotográfico permitiría explicar por qué el término «fotografía» goza de connotaciones múltiples, algunas afines o complementarias, otras simplemente aproximativas o incluso contradictorias. La fotografía es, al mismo tiempo, una técnica, un arte, un oficio, un pasatiempo, o también una imagen, un retrato, una impresión, una representación, o incluso un testimonio, una prueba, una referencia... Digamos que es a la vez origen y resultado, es práctica y efecto, implica tanto el proceso de producción como el producto. ¿Qué queremos decir, por ejemplo, cuando vemos una fotografía y la calificamos como «mi foto»: significa que soy yo representado o que yo soy su autor o que me pertenece, que soy quien la posee...? Esta ambivalencia deriva, precisamente, de la diversidad de concepciones, compartidas o no, que giran en torno a la fotografía y que, generalmente, dependen de un ámbito determinado de enunciación o de producción, es decir, dependen de una intencionalidad implícita:

²¹ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, París: Éditions du Seuil, 1994. « On pourrait juger redondante la co-présence d'*artefact* et de *fonction*, puisqu'il n'y a pas d'*artefact* sans *fonction* (l'être humain ne produit rien sans intention fonctionnelle), mais celle d'un *artefact* n'est pas toujours esthétique, n'est pas souvent exclusivement esthétique, et même, un *artefact* n'a pas toujours, parmi ses fonctions, une fonction esthétique ; et en revanche, un *artefact* sans *fonction* (intentionnellement) esthétique (par exemple, une enclume) peut produire un effet esthétique non intentionnel, c'est-à-dire être reçu comme un (simple) objet esthétique, à peu près au même titre qu'un objet naturel, par exemple, une fleur. » (pp. 10-11)

²² cfr. Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria*, Madrid: Cátedra, 1990.

²³ cfr. Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986.

²⁴ cfr. Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, París: José Corti, 2001.

[La] fonction intentionnellement constitutive d'un artefact n'est pas constante: rien n'empêche d'utiliser occasionnellement, voire constamment, un marteau comme presse-papier, et réciproquement, sans modifier en rien leur être physique ni leur apparence perceptible. La fonction, même d'un objet 'essentiellement' fonctionnel (d'un outil), est donc toujours virtuellement variable, tandis que son être physique se maintient à peu près immuable.²⁵

En su cuento «El álbum», Anton Chéjov explora esta transferencia semántica propia de los objetos, en general, y de la fotografía en particular: en el relato, cuando a un jefe militar le llega el momento de jubilarse, sus subalternos (que han padecido toda clase de rigores «por la conciencia del deber») le regalan un álbum con retratos de cada uno de ellos, como recuerdo del servicio prestado. El militar se muestra muy conmovido con el obsequio («¡Hasta la tumba conservaré el recuerdo de todo esto...!»); no obstante, al llegar a casa, le concede a su pequeña hija un capricho y le regala el álbum.

Terminada la comida, Olechka se llevó el álbum a su habitación y lo encerró en el cajón de su mesa. Al día siguiente, arrancó de él a todos los funcionarios, los tiró al suelo y en su lugar colocó los retratos de todas sus amigas del internado. Los funcionarios cedieron su puesto a las capitas blancas. Después Kolia, el hijo de su excelencia, recogió a los funcionarios e iluminó sus uniformes con tinta roja. A los que no tenían bigote les pintó unos bigotes verdes, y a los que no tenían barba, unas barbas marrones. Cuando ya no quedaba nada por pintar, recortó figuritas con los retratos, les agujereó los ojos con un alfiler y se puso a jugar a los soldados. Una vez recortado el consejero titular Kraterov, le clavó en una cajita de cerillas y de esta guisa le llevó al despacho de su padre.

- ¡Papá!... ¡Mira qué monumento!²⁶

Si nos detenemos brevemente a describir el contexto en el que nace la fotografía, quizá podremos entender mejor cómo se van configurando, a lo largo de las décadas, distintas miradas sobre el artefacto fotográfico. Empecemos por recordar que la fotografía, antes que nada, nace a la luz de los textos científicos: de óptica, de

²⁵ Gérard Genette, *op. cit.*, pp. 13-14.

²⁶ Anton Chéjov, «El álbum» en *Cuentos I*, Madrid: Aguilar, 1988.

química y de mecánica. Estos textos, eminentemente descriptivos, «libres de la necesidad de representación, han seguido a sus guías, las reglas de la lógica y de la matemática, y han penetrado así hasta la esencia del mundo objetivo y material». ²⁷ Se estaba construyendo, en efecto, un nuevo discurso:

[No] sólo en los planos físico, químico y biológico el mundo objetivo se presentará como un montón de elementos en forma de puntos (como un montón de partículas, moléculas y genes), sino que el mundo mental se descompondrá, asimismo, en elementos en forma de puntos [...] En la fotografía se trataba de imprimir los efectos de los fotones en las moléculas de compuestos de plata sobre una superficie similar a una imagen, aunque, de hecho, más parecida a un mosaico. ²⁸

¿Qué implicaciones tuvieron estos razonamientos en la definición de las funciones primeras de la fotografía como artefacto? Implicó, en primer lugar, que la técnica fotográfica, aún elemental e incipiente (digamos, prehistórica), se ofreciera como un invento muy útil para la investigación científica: la arqueología, la astronomía, la geografía... De manera casi profética, el académico François Arago, en la presentación del daguerrotipo ante la Academia de Ciencias de Francia, en agosto de 1839, anticipó: «...cuando los observadores aplican un nuevo instrumento al estudio de la naturaleza, lo que han esperado siempre es poca cosa con relación a la serie de descubrimientos que va proporcionando ese instrumento. En ese aspecto, lo que particularmente debe contar es lo *imprevisto*». ²⁹

Los usos «imprevisibles» de la fotografía aún esperarían algún tiempo en aparecer, pues los primeros aparatos para hacer las tomas eran excesivamente estorbosos y pesados (llegaban a pesar hasta 50 kilos), tenían un costo demasiado elevado, el tiempo de preparación y de exposición de las placas podía tomarse un par de horas en total (hasta 45 minutos de pose que exigía inmovilidad total del modelo para obtener un retrato nítido) y la principal desventaja (que, por supuesto, entonces no era entendida así) consistía en que estos equipos sólo eran capaces de producir un

²⁷ Vilém Flusser, *Una filosofía de la fotografía*, Madrid: Síntesis, 2001, p. 113.

²⁸ *Ibid.*, pp. 113-114.

²⁹ Citado en Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, 1983, p. 29.

original, no reproducible, que debía revelarse en el lugar mismo de la toma. Pocas personas tuvieron pronto acceso a esta tecnología, mientras no empezaron a aparecer nuevos equipos, cada vez más ligeros, más baratos y con sistemas ópticos perfeccionados. Antes de transcurridos diez años desde la presentación del descubrimiento, el artefacto fotográfico se había mejorado de tal modo que pronto proliferó su uso dentro del ámbito social y doméstico. En particular, el retrato se consolidó como una práctica esencial que, en cierta manera, reemplazaba a los viejos retratistas: el innegable efecto de realismo, el facsimilar, que producía la fotografía prometía la proximidad permanente con los seres queridos, les dotaba de cierto don de ubicuidad, aun después de desaparecidos.

De manera inevitable y natural, la fotografía se ciñó al lenguaje exigido por la crítica pictórica, quizá porque algunos de los primeros fotógrafos habían sido pintores o grabadores (arruinados por la aparición del nuevo invento) o porque participaban, directa o indirectamente, de la intensa vida cultural de la época. Y también de manera inevitable, la crítica comenzó a mirar hacia la fotografía, al grado de que para 1859, cuando el artefacto fotográfico ya era accesible para un público amplio y había diversificado de manera importante sus funciones, la ideología estética de la época se agita y, en boca de Baudelaire, sentencia:

Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non-seulement le caractère de l'aveuglement de l'imbécillité, mais aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare.³⁰

Baudelaire considera que la fotografía representa una amenaza para el mundo de las artes y del «ingenio francés», pero también reconoce la gran diversidad de

³⁰ Charles Baudelaire, «Le public moderne et la photographie», en *Salon de 1859, Oeuvres complètes*, París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1035-1036.

usos que se le han dado hasta ese momento y traslada el valor (no exento de desdén) del artefacto aplicado en otros terrenos:

Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très-humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquerait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous !³¹

Se puede decir que esta arenga inaugura (o al menos expresa de manera contundente) una larga discusión que prevalece hasta nuestros días: ¿puede considerarse a la fotografía como parte del mundo de las artes? La querella nos interesa sobre todo por sus motivaciones y no tanto por sus posibles respuestas. En el fondo de la polémica se impone la pregunta de si un instrumento, un artefacto, es capaz de producir una obra de arte, si es un intermediario y el fotógrafo un mero operador. En suma, ¿de quién es obra la fotografía: del artefacto o del fotógrafo? Esta diatriba parte, principalmente, de la noción de «human-design», en la que el arte tiene la vocación de reinterpretar el «designio divino» de la Naturaleza y en la cual la fotografía no tiene cabida, pues es ajena a esta capacidad de creación conducida por la mano del hombre.

Dans le XIX^e siècle français, en effet, l'idée de photographie sert régulièrement à borner le champ de l'art, notamment dans toute une série de textes où l'extériorité de la photographie est marquée par la notion de service ou de sujétion.³²

³¹ *Id.*

³² François Brunet, «La photographie comme limite du champ esthétique» en *Effets de cadre. De la limite en art*, Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 31.

En ese momento, el calificativo de «fotográfico» aplicado a la literatura adquirió una doble connotación: una que valoraba el carácter «realista» y «objetivo» de la escritura (como «objetivo» es el lente de la cámara), tan bien logrado que, efectivamente, confería credibilidad a la capacidad descriptiva del escritor, siendo la escritura «fotográfica» una metáfora de la veracidad; otra connotación era peyorativa, apelaba a la pobreza de imaginación del autor y se manifestaba contra la sustitución del talento por el mecanismo, del cuadro por la fotografía, del esculpido por el vaciado.

Aunque muchos escritores se acogieron a la fotografía como medio de registro de la vida familiar, cotidiana, muchas veces esta actividad pasó desapercibida pues permaneció diferenciada definitivamente del quehacer literario. En Francia, el caso de Zola es uno de los más representativos: se acerca a la fotografía en 1888 y a partir de 1895 la ejerce con verdadera pasión; tiene toda una colección de cámaras y equipos semiprofesionales, construye en su casa uno o varios laboratorios, retrata cada gesto de su vida familiar, ilustra con el artefacto los mínimos detalles de París, practica divertido el autorretrato... En esta época, la opinión de Zola sobre la fotografía es categórica: «À mon avis, vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n'en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés ».³³

Rabb³⁴ también recuerda, por ejemplo, que Victor Hugo, desde su exilio, o Rimbaud se vieron envueltos en sendos proyectos fotográficos, pero esta información, relegada al segundo plano por los biógrafos de estos escritores, aún no se ha estudiado seriamente. No obstante, el retrato de Rimbaud realizado por Carjat, así como la fotografía de Baudelaire, a cargo de su gran amigo Nadar, contribuyeron,

³³ Entrevista realizada a Zola en 1900, publicada por la revista *The King*; la declaración aparece citada en el libro de François Émile-Zola et Massin, *Zola photographe*, París: Denoël, 1979, p.11. Este libro compila el material fotográfico de Zola y en él queda constancia de todo el trabajo experimental de Zola con el artefacto fotográfico. El resultado de su apasionado trabajo fotográfico puede ser calificado, desde un punto de vista estético o incluso técnico, como poco notable (Tournier en *El crepúsculo de las máscaras* [Barcelona: Gustavo Gili, 2002] dedica un capítulo a Zola como fotógrafo), pero su valor documental no sólo es innegable, sino fundamental para el estudio de la obra del autor francés.

³⁴ Jane M. Rabb, *Literature and photography interactions, 1840-1990: a critical anthology*, Nuevo México: University of New Mexico Press, 1995, p. liv.

para su beneplácito, a fabricar su «posteridad literaria»³⁵ (se sabe que Nadar, cuando se vio en la necesidad de optar por la fotografía como modo de vida, en 1843, se resistió en un principio dado el poco prestigio del que gozaba esta actividad entre sus contemporáneos:³⁶ finalmente, Nadar abre un estudio³⁷ y demuestra que es capaz de alcanzar con su cámara lo más íntimo de la fisonomía humana, su «aura»³⁸).

Definitivamente, la interacción entre fotógrafos y escritores, que se inaugura, sobre todo, a través del retrato (el autor como objeto/sujeto³⁹ de la fotografía), encuentra otros puntos de confluencia.

Some writers, especially the French, tested the new invention in exotic locations. Théophile Gautier carried the cumbersome daguerreotype equipment throughout his visit to Spain (1840), as did his old friend, Nerval, to the Near East (1843), though conditions in both places allowed only its minimal use. Six years later, using an improved paper process, Maxime Du Camp, accompanied by Gustave Flaubert, successfully documented monuments in the Egyptian deserts (1849-50). Alexandre Dumas père took along Gustave Le Gray on his long-planned cruise (1861), intending to photograph Greek, Turkish, and other sites famous in history and myth, and Arthur Rimbaud planned to be the first to photograph the Horn of Africa highlands in the early 1880's. Meanwhile, Nadar, encouraged by Charles Baudelaire, George Sand⁴⁰, and Jules Verne, among other writer friends, experimented with cameras and lighting both underground and in the air over Paris.⁴¹

Podemos imaginar bien cómo el ascenso de Nadar en globo aerostático, cargado de su cámara para fotografiar París desde el cielo (1858), revoluciona toda la noción espacial de la ciudad que hasta entonces prevalecía: mirada desde arriba, la ciudad pierde su dimensión transitable, de caminos por recorrer, y se descubre como

³⁵ Alexandre Castant, *La photographie dans l'œil des passages*, París: L'Harmattan, 2004, p. 44.

³⁶ Gisèle Freund, *op. cit.*, p. 40.

³⁷ «En 1891, existen en Francia más de mil talleres y la fotografía ocupa a más de medio millón de personas.» *Ibid.*, p. 81.

³⁸ El «aura», término acuñado por Walter Benjamin, se define el como «la irrepetible aparición de la lejanía, por cerca que pueda encontrarse». Cfr. Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos, 2004.

³⁹ «Sujeto» en su doble significado de individuo (*sujet*) fotografiado y de tema (*sujet*) fotográfico.

⁴⁰ En el mismo estudio, Rabb comenta que George Sand escribió una introducción para un libro de fotografías de Nadar (1865).

⁴¹ Jane M. Rabb, *op. cit.*, p. xxxvii.

un plano cuadriculado, intransitable; cambia la mirada vertical, en volumen, que surge hacia arriba (por ejemplo, las catedrales) o hacia abajo (como las cavas), por una imagen bidimensional, casi inconsistente pero que, paradójicamente, abarca amplias superficies, reducidas en papel, manipulables, simplificadas y hasta entonces inalcanzables por el ojo. La fotografía aparece entonces como un auténtico «mediador semiótico de acceso a lo real».⁴² En efecto, sería pertinente preguntarnos de qué manera el nacimiento de la fotografía, y de sus distintas experimentaciones, como las imágenes aéreas de la ciudad, influyen en la consolidación del punto de vista de la literatura naturalista, por demás orientada al arte de la descripción, al énfasis en los decorados y exteriores, y entregada a la misión de «hacer ver» a través de los textos.

Asimismo, con la fotografía, afirma Hamon, aparece un nuevo tipo de libro: el álbum de retratos, «objet domestique et familial qui se répand au XIX^e siècle, type de livre qui lui-même inaugure peut-être un nouveau type de lecteur et de lecture, une lecture en zigzag rapide et hasardeuse (l'acte de 'feuilleter'), mode de lecture qui est justement celui de l'œil de tout 'regardeur' d'image plane».⁴³ Y esta nueva forma de lectura parece presagiar también un modo diferente de escritura y nuevas formas y funciones de la propia fotografía.

Además, los libros ilustrados con fotografías o los libros de fotografía acompañados de textos irrumpen en el panorama editorial de la época: es el caso de *Bruges-La-Morte* de Rodenbach y de *Nadja* de André Breton que, de hecho, marcan un hito en la relación de complemento o de solidaridad que se establece entre literatura y fotografía. En efecto, los autores comenzaron, casi sin percatarse, a llevar una «doble vida» de imágenes, literarias y fotográficas, que invadían y se mezclaban en los ámbitos públicos y privados.

Une autre anxiété se fait jour: l'image n'envahit pas seulement le réel le plus quotidien par son omniprésence effective. Le dix-neuvième siècle découvre la médiation, découvre que l'image, installée dans la mémoire, filtre notre accès au réel lui-même, qu'elle n'est pas seulement objet extérieur du regard du

⁴² Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 42.

⁴³ *Ibid.*, p. 42.

spectateur, mais elle est dans le sujet regardant, dans le spectateur
'à l'intérieur de la vue'...⁴⁴

Con la llegada del nuevo siglo, las artes centran sus reflexiones en el problema del referente: el fantasma de la fotografía, su incuestionable capacidad de reflejar «objetivamente» la realidad, obligó a las artes plásticas y literarias a formularse nuevas preguntas sobre la libertad de las formas. La fotografía evoluciona rápidamente hacia las propuestas vanguardistas (como es el caso de Man Ray o de los fotógrafos rusos) y su expresión deviene más abstracta y autorreferencial: «Existe pues una historia de las fotografías, que también es la historia de la manera en que se cargan progresivamente de tiempo y son transformadas por él, convirtiéndose una vez en obras de arte, otras en documentos.»⁴⁵

Durante la primera Guerra Mundial, el fotógrafo se convirtió en el aliado inseparable del escritor, sobre todo en el ámbito periodístico: se hacía indispensable esa alianza, primero para informar y después para denunciar los horrores de la Guerra. La fotografía comienza a pisar fuerte y a explotar tanto sus posibilidades estéticas como documentales. «Photography became not only the most universal but perhaps the most cosmopolitan of Western arts»;⁴⁶ en efecto, el fotoperiodismo, fortalecido por la necesidad de documentar las guerras de la primera mitad del siglo y por la portabilidad cada vez mayor de los aparatos fotográficos, favoreció la movilidad de los fotógrafos y su intercambio con escritores y con otros artistas: «...artists tried to ensure that words were more than captions and photographs more than illustrations...»⁴⁷.

Así, el artefacto fotográfico comienza a desprenderse paulatinamente del estigma del instrumentalismo para cohabitar con las demás formas de expresión artística, aun cuando su evolución dentro del ámbito privado lo hace figurar como un objeto cada vez más transparente (por su presencia ordinaria), así como virtualmente

⁴⁴ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁵ Régis Durand, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998, p. 23.

⁴⁶ Jane M. Rabb, *op. cit.*, p. xli.

⁴⁷ *Ibid.*, p. xlvi.

mudo. A riesgo de generalizar, podríamos quizá afirmar que, precisamente en el espacio doméstico, la fotografía conserva mucho de su primer valor de «mensaje sin código»,⁴⁸ aunque esta lectura, insistimos, va a estar siempre sujeta a las condiciones particulares de su enunciación (exhibición)/percepción (recepción).

Igual que en el siglo XIX cuando la imagen (la proliferación del cartel, sobre todo) se apropió de las calles,⁴⁹ con el nacimiento de la publicidad la fotografía comenzó a llenar hasta el mínimo espacio urbano, interior y exterior, lo mismo en los ámbitos públicos que privados; la imagen fotográfica sale «al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle»,⁵⁰ y adquiere una fuerza expresiva que no había alcanzado antes en tales proporciones. La fotografía contribuye así a modificar dos fenómenos indisociables del estatuto de la imagen: la reproductibilidad (producción masiva de objetos-foto, el olvido o postergación de un uso específico) y el fetichismo (amenaza permanente de la transformación de la imagen en mercancía):

[La] fotografía, desde su precaria posición como copia falsa – imagen que se parece sólo por las circunstancias mecánicas y no por su conexión interna y esencial con el modelo–, sirvió para deconstruir todo el sistema de modelo y copia, original y falsificación, reproducción de primero y de segundo grado. Para algunos artistas y críticos, la fotografía abrió las unidades cerradas del discurso estético más antiguo al más severo examen posible, al volverlas de revés.⁵¹

Por esta razón, la fotografía empezaría a convertirse en un tópico muy posmoderno:

Vertige du détail perpétuel de l'objet. Excentricité magique du détail. Dans la photo, les choses s'enchaînent par une opération technique qui correspond à l'enchaînement de leur banalité. Telle

⁴⁸ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 33. Se refiere Barthes a una fotografía que se percibe de manera «literal» y cumple esa función primera de mediación entre el referente y su referencia: «la relación entre significado y significante es casi tautológica; por supuesto que la fotografía implica una cierta disposición de la escena (encuadre, reducción, aplanamiento), pero este cambio no es una *transformación* (como lo sería la codificación)...»

⁴⁹ Sobre el tema de la imagen en la calle en el siglo XIX, es fundamental el trabajo de Philippe Hamon, *Imageries...*

⁵⁰ Walter Benjamin, «La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica» en *Sobre la fotografía*, Valencia: Pre-Textos, 2004, p. 97.

⁵¹ Rosalind Krauss, «Notas sobre la fotografía y lo simulácrico», en *Revista de Occidente*, 127, 1991.

est une image pour une autre image, une photo pour une autre photo : une contiguïté de fragments».⁵²

Contigüidad y promiscuidad caracterizarán, indefectiblemente, a la imagen fotográfica multiplicada.

Queremos señalar que a partir de esta profusión indiscriminada de imágenes fotográficas, toda la literatura del siglo XX se ve, explícita o implícitamente, impregnada por la fotografía. Proust mismo alude permanentemente a la fotografía a lo largo de *La recherche...*; no obstante, quienes han analizado el aspecto de la fotografía en la obra de Proust consideran que «l'objet 'photographié' tient une place importante dans les préoccupations et les modèles du roman, [mais] cet objet n'y est pas prioritairement défini comme un type d'image ; ce serait plutôt, pour employer un terme assez vague, un dispositif,⁵³ ou une entité technique».⁵⁴

El tránsito de la imagen fotográfica fija hacia una sumatoria de imágenes fijas que producen la sensación de movimiento (con la invención del cinematógrafo), y más tarde con la aparición del cine sonoro, confirió a la fotografía una inflación espacial (en su paso de la estática a la dinámica, aunque ésta sólo fuera un efecto de la persistencia retiniana) y una inflación oral que la acercaba de manera irrevocable al ámbito de la narración.

Hacia la segunda mitad del siglo XX, los autores del llamado *Nouveau Roman* (también denominado *École du Regard*) comparten el espíritu que inspira el texto de *Pour un nouveau roman*: «Même si l'on y trouve beaucoup d'objets, et décrits avec minutie, il y a toujours et d'abord le regard qui les voit, la pensée qui les revoit, la passion qui les déforme».⁵⁵ El énfasis expreso en la mirada sobre los objetos suscita una cuestión fundamental que marca decisivamente la creación artística de la segunda mitad del siglo XX: ¿cómo mirar lo cotidiano? En efecto, varios de los autores afines a esta nueva mirada sobre el arte se acercan al medio fotográfico y

⁵² Jean Baudrillard, «Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité...» en *À l'horizon de l'objet. Photographies 1985-1998*, Ostfildern: Hatze Cantz Publishers, 1999, p. 80.

⁵³ El uso que se le da al término «dispositivo» en este texto, es muy diferente al que definiremos en el siguiente apartado.

⁵⁴ François Brunet, *art. cit.*, p. 45.

⁵⁵ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, París: Minuit, 1963, p. 116.

experimentan (incluso forzándola), conscientemente y desde una intención estética y generativa, las distintas interacciones, reales y potenciales, que habitan bajo el puente que une a la literatura con la fotografía.

Puntualizaremos, finalmente, que la aparición de la fotografía digital hacia finales del siglo XX introduce una nueva visión y nuevas funciones del artefacto fotográfico. Si bien es cierto que el estatuto de la imagen fotográfica no se ha modificado en lo fundamental, sí se inauguran nuevos rituales y campos inexplorados de la utilización del aparato fotográfico: por ejemplo, la posibilidad de manipular las imágenes mediante el ordenador (y su accesibilidad para prácticamente cualquier usuario de estas tecnologías), o su insólita omnipresencia, o –de forma destacada– la infinita capacidad de producción, circulación y consumo de imágenes, lo mismo públicas y que privadas. Se ha producido, en fin, «un cambio epistemológico donde ya no tiene cabida el pensamiento ingenuo referido a un artificio tecnológico que reproduce apariencias materiales. Es mejor identificar las continuidades intensificadas que permite la representación numérica en la que ha entrado no sólo la fotografía sino también el cine y el arte sonoro, para explicar el nuevo modo de producir y mirar nuestro entorno físico y mítico».⁵⁶

1.2 El dispositivo fotográfico y sus discursos

En 2006, en la conferencia «¿Qué es un dispositivo?»,⁵⁷ el filósofo Giorgio Agamben aseguraba que, a pesar de que la noción de «dispositivo» es fundamental en el pensamiento de Foucault al referirse a las prácticas y a los mecanismos del poder y del control social, el francés no formula expresamente una definición. No obstante, en una entrevista, Foucault afirma que la red que se tiende «entre lo dicho y lo no

⁵⁶ Vicente Castellanos, «Pensar la pos-fotografía.» en Bañuelos, Juan y Francisco Mata (eds.), *Fotografía y dispositivos móviles*, México: ITESM, 2014.

⁵⁷ Publicado originalmente en italiano (*Che cos'è un dispositivo?*, Nottetempo 2006), la versión en español que utilizamos aquí se tradujo de la edición francesa *Qu'est-ce un dispositif?*, Payot & Rivages, 2007: «¿Qué es un dispositivo? », *Revista Sociológica*, 26.73 (2011), pp. 249-262.

dicho» constituye precisamente un dispositivo.⁵⁸ Así, partir de un recorrido etimológico e histórico de esta noción y del pensamiento foucaultiano, el propio Agamben propone un acercamiento más general al dispositivo en los siguientes términos:

[Llamo] dispositivo a todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos.⁵⁹

Esta definición se ajusta muy bien a la noción de dispositivo fotográfico que pretendemos cerner en este apartado. Siguiendo esta misma lógica, Bernard Vouilloux recuerda cómo Alfonse Bertillon, precursor de la fotografía antropométrica, ya utilizaba a finales del siglo XIX el término de «dispositivo» para referirse al protocolo técnico empleado para la toma fotográfica de carácter policiaco; no obstante, el dispositivo sigue siendo un término «difuso en toda la logofera social» y ha sufrido una «vaporización semántica».⁶⁰ Desde una perspectiva más cercana al proceso de comunicación y al lenguaje, Vouilloux ofrece así otra visión del dispositivo.

De fait, si la machine permet de penser le dispositif, le dispositif lui-même n'est pas celui des machines : en d'autres termes, la machine elle-même permet de penser tout *fonctionnement*, lequel consiste fondamentalement dans la mise en marche ou mise en œuvre de l'ensemble considéré. Un dispositif, en effet, ne se laisse pas reconduire à un agencement interne d'éléments –ou alors c'est qu'il est considéré *dans* sa structure, et donc *comme* une structure. Soit un appareil quelconque, automatisé ou non, nous voyons qu'il nécessite un *sujet*, qu'il l'invente, le monte, l'utilise, un *matériau* auquel s'applique, un *résultat* à produire, un *destinataire* du produit, enfin, s'imposant à l'émetteur comme au récepteur, un certain nombre de *règles* procédurales –qui peuvent elles-mêmes donner lieu à des usages

⁵⁸ «Aquello sobre lo que trato de reparar con este nombre es [...] un conjunto resueltamente heterogéneo que compone los discursos, las instituciones, las habilitaciones arquitectónicas, las decisiones reglamentarias, las leyes, las medidas administrativas, los enunciados científicos, las proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas. En fin, entre lo dicho y lo no dicho, he aquí los elementos del dispositivo. El dispositivo mismo es la red que tendemos entre estos elementos.» Giorgio Agamben «¿Qué es un dispositivo?», *art. cit.*, p.250

⁵⁹ Giorgio Agamben, *art. cit.*, p. 249.

⁶⁰ Vouilloux, Bernard. «Du dispositif.» en Ortel, Philippe (dir.). *Discours, image, dispositif*. París: L'Harmattan, 2008, p.16.

singuliers, voire déviants, ou à des pratiques plus ou moins normalisées et légitimes. De cette description sommaire se déduit un deuxième trait définitoire : un dispositif est un agencement qui résulte de l'investissement ou de la mobilisation de moyens et qui est appelé à fonctionner en vue d'une fin déterminée.⁶¹

Por lo tanto, distinguimos el artefacto del dispositivo fotográfico en estos términos: mientras que el artefacto comporta un valor instrumental, una dimensión fundamentalmente técnica, el dispositivo tiene el poder de transformar un proceso en un discurso, en una dimensión simbólica irradiante.⁶²

En effet, tandis que le dispositif *employé* dans la vie quotidienne n'a de sens que par l'usage qu'on en fait, au point de devenir partiellement invisible pour l'utilisateur (la photo fait oublier l'appareil qui l'a prise), le dispositif *représenté*, que ce soit par le texte ou par l'image, exhibe sa configuration et les procédures de son emploi.⁶³

Un dispositivo fotográfico implica, así, un «acto de habla» («acte de parole»), ya que se pone en funcionamiento mediante palabras (o signos), no siempre formuladas explícitamente, pero siempre presentes y dotadas de una funcionalidad intencional:

[Se] puede considerar a la fotografía como un acto de discurso: puede que no sea siempre una obra, pero casi siempre es un acto de palabra, a través del cual se transmite necesariamente algo a un sujeto, de su condición mental, de su deseo, aunque a veces todo esto quede expresado con poca claridad.⁶⁴

En consecuencia, es posible situar el dispositivo fotográfico en el universo de lo «decible», es decir, de la discursividad: en principio, se fotografía aquello que inspira ideas o sentimientos, imágenes, traducibles en palabras; asimismo, al acto de

⁶¹ Vouilloux, Bernard. «Du dispositif.» en Ortel, Philippe (dir.). *Discours, image, dispositif*. París: L'Harmattan, 2008, pp. 17-18.

⁶² En «Vers une poétique des dispositifs», Philippe Ortel distingue tres dimensiones del dispositivo: técnico, pragmático y simbólico. Philippe Ortel, «Vers une poétique des dispositifs» en Ortel, Philippe (dir.), *Discours, image, dispositif*, París: L'Harmattan, 2008. pp. 33-60.

⁶³ Philippe Ortel, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁴ Régis Durand, *op. cit.*, p. 66.

mirar, acumular o intercambiar fotografías implica una comprensión y una interpretación, expresadas también en palabras; la impresión (reducción del mundo y ampliación del detalle) o conservación de una imagen conlleva un discurso que ratifica o rectifica el acto de la toma; quien reflexiona sobre el quehacer fotográfico (el propio o de terceros), quien reflexiona sobre la existencia o el sentido de la fotografía, quien propone nuevas formas o nuevos dispositivos, quien pone a funcionar *lo fotográfico* dentro de una historia, también lo hace a través del discurso.

[Las] fotografías son textos inscritos en términos de lo que podríamos llamar 'discurso fotográfico', pero este discurso, como cualquier otro, origina discursos que van más allá. El 'texto fotográfico', como cualquier otro, es el entorno de una 'intertextualidad' compleja, una serie de textos previos superpuestos que se dan 'por sentados' en una coyuntura histórica y cultural determinada. Estos textos anteriores, presupuestos por la fotografía, son autónomos; cumplen una función en el texto real, pero no aparecen explícitamente en él, están latentes en el texto manifiesto y sólo pueden leerse a través de él de un modo 'sintomático'...⁶⁵

Según Agamben, el lenguaje «muy bien pudiera ser el dispositivo más antiguo».⁶⁶ En este apartado nos proponemos mostrar cómo los distintos momentos del dispositivo fotográfico generan también distintos discursos, y cómo subyacen diversos textos enunciados e interpretados de manera diferente en función de cada sujeto y de las condiciones (sociales, culturales, económicas...) particulares de enunciación.

En efecto, antes y después de ese momento del registro «natural» del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente «culturales», codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (*antes*: elección del tema, del tipo de aparato, de la película, del tiempo de exposición, del ángulo de visión, etcétera —todo lo que prepara y culmina en la decisión última del disparo—; *después*: todas las elecciones se repiten en ocasión del revelado y del tiraje; la foto entra en los circuitos de difusión, siempre codificados y

⁶⁵ Victor Burgin, «Mirar fotografías» en Glòria Picazo y Jorge Ribalta (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Barcelona: Libres de recerca-ART, 1997, p. 33.

⁶⁶ Giorgio Agamben, *op. cit.*, p. 257.

culturales —prensa, arte, moda, porno, ciencia, justicia, familia...).⁶⁷

A pesar de las distintas transformaciones que ha sufrido el artefacto fotográfico desde su invención, y particularmente a partir de la aparición de los aparatos digitales, los principios que definen el dispositivo fotográfico persisten, pues, más allá de los usos y de las técnicas, mantiene su naturaleza discursiva.

[Les] nouveaux dispositifs, qui font coexister la part d'enregistrement du procédé technique, la dimension documentaire de l'image photographique, et la mise en scène héritée du théâtre (avec, selon le cas, construction du décor, jeu d'acteurs, élaboration d'un éclairage, artefacts créés pour l'image...), le format et parfois la composition inspirés de la peinture, la fiction narrative empruntée à la littérature, les modes de présentation issus de la communication médiatique, et d'autres éléments et domaines encore, présentent bien « un ensemble résolument hétérogène », pour reprendre les termes de Michel Foucault.⁶⁸

Atendiendo a esa heterogeneidad del discurso fotográfico, y más allá de una lectura por géneros,⁶⁹ nos acercaremos al dispositivo fotográfico en los distintos niveles (normativos o constitutivos⁷⁰) de generación de discurso: el pretexto (la intención funcional inherente al dispositivo), el contexto (el ámbito espacio-temporal en el que se inscribe el discurso), el hipertexto (las transposiciones o transformaciones del texto que subyace), el intertexto (las distintas capas textuales significativas o superposiciones textuales) y el paratexto (el discurso que acompaña o va «al lado» de la imagen fotográfica). Estos serán los pilares sobre los que se sustentará el análisis del *corpus* narrativo elegido para el presente trabajo.

⁶⁷ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 49.

⁶⁸ Christine Buisine, «De la narration à l'ellipse : nouveaux dispositifs dans la photographie contemporaine», en Ortel, *Discours...*, p. 216. La referencia a Foucault proviene de *Surveiller et punir: naissance de la prison*.

⁶⁹ Según Bourdieu, «la atribución de un uso social». Pierre Bourdieu, *La fotografía: un arte intermedio*, México: Editorial Nueva Imagen, 1979, p. 136.

⁷⁰ «[Searle] en su teoría de los actos de lenguaje, diferencia entre las reglas que son *constitutivas* de un acto dado y las que son simplemente *normativas*. Las reglas constitutivas son aquellas que hacen posible la recepción fotográfica en su especificidad: ir en contra de una regla constitutiva, es abandonar el terreno de la especificidad fotográfica. A la inversa, las reglas normativas guían una recepción cuya especificidad fotográfica *ya* está garantizada: sólo son válidas en un contexto institucional específico, en una estrategia comunicacional que trasciende la imagen fotográfica», Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria*, Madrid: Cátedra, 1990, pp. 81-82.

1.2.1 *Pretexto*

Sin entrar en este momento en la discusión sobre el valor mimético de la fotografía,⁷¹ partimos de la idea de que toda imagen fotográfica es, como señala Hamon, una imagen fabricada. Esto significa que detrás del gesto de «hacer» una fotografía hay, insistimos, un artefacto que sirve como mediador entre el operador y el sujeto fotografiado:

J' imagine (c'est tout ce que je peux faire, puisque je ne suis pas photographe) que le geste essentiel de l' *Operator* est de surprendre quelque chose ou quelqu'un (par le petit trou de la chambre), et que ce geste est donc parfait lorsqu'il s'accomplit à l'insu du sujet photographié. De ce geste dérivent ouvertement toutes les photos dont le principe (il vaudrait mieux dire l'alibi) est le « choc » ; car le « choc » photographique (bien différent du *punctum*) consiste au moins à traumatiser qu'à révéler ce qui était si bien caché, que l'acteur lui-même en était ignorant ou inconscient.⁷²

El instante de la «toma» (justo cuando se apoya el dedo sobre el disparador de la cámara, se abre el diafragma, se cierra, y se plasman las variaciones de luz sobre la superficie sensible –o sobre un sensor electrónico–) va precedido de otra serie de instantes, de menor o mayor duración, que, de manera aislada y singular, generan distintos niveles de discurso que quedan finalmente materializados en una fotografía.

Nos referiremos, en primer lugar, a la mirada. Podemos identificar que, en el momento del «acontecimiento fotogénico»,⁷³ confluyen distintas miradas: la mirada del fotógrafo cuando elige el lugar de la toma, define un encuadre (o marco) y dispone los objetos dentro del marco; las miradas «intradiegéticas»⁷⁴ intercambiadas por los sujetos fotografiados; la mirada del o de los sujetos fotografiados con el

⁷¹ cfr. Philippe Dubois, *op. cit.*

⁷² Roland Barthes, *La chambre...*, p. 57.

⁷³ Victor Burgin, *art. cit.*, p. 38.

⁷⁴ La *diégèse*, señala Genette en el *Nuevo discurso del relato*, «no es la historia, sino el universo en el que ocurre», Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 15.

fotógrafo (el momento de la pose); y la mirada del sujeto fotografiado hacia otro objeto, dentro o fuera del marco. Ninguna de estas circunstancias en las que interviene la mirada carece de significado. Cada una de ellas constituye una intencionalidad y, por ende, un discurso.

Para el fotógrafo, la elección del encuadre responde a ciertos códigos previos, es decir, saberes textuales que señalan cuándo una composición se adhiere a los cánones y cuándo no. El fotógrafo profesional, en principio, será capaz de ver a través del «pequeño agujero» de la cámara lo que su saber previo le señale como «buena toma», esto es, un encuadre sujeto a una sintaxis heredada de toda una tradición imaginaria; desde luego, parte de la intención estética del artefacto podría (¿tendría que?) consistir en reconocer los cánones y romper con ellos para generar así una nueva propuesta, un nuevo discurso. Por el otro lado, el fotógrafo no profesional puede actuar marginalmente, voluntaria o involuntariamente, pues su intención no es primordialmente estética —en el caso de los dispositivos electrónicos, como hemos dicho antes, el pretexto suele ser más comunicativo que estético o testimonial—.

L'objet doit être fixé, regardé intensément, et immobilisé par le regard. Ce n'est pas lui qui doit poser, c'est l'opérateur qui doit retenir son souffle, pour faire le vide dans le temps et dans le corps. Mais aussi se retenir mentalement de respirer et ne songer à rien, pour que la surface mentale soit aussi vierge que la pellicule. Ne plus se prendre pour un être représentatif, mais par un objet qui travaille dans son cycle à lui, sans égard pour la mise en scène, dans une sorte de circonscription délirante de soi et de l'objet. Il y a là un enchantement qu'on peut trouver aussi dans le jeu —celui de franchir sa propre image et d'être livré à une sorte de fatalité heureuse.⁷⁵

Pero lo que cualquier fotógrafo sabe (o al menos intuye) es que cuando elige un encuadre, al mismo tiempo está dejando fuera aquello que considera no significativo para su intención discursiva.

La lente organiza toda la información según las leyes de la proyección, que sitúan al sujeto como punto geométrico de origen de la escena en una relación imaginaria con el espacio real, pero los hechos intervienen para deconstruir la respuesta inicial: el

⁷⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 84.

ojo/(yo)⁷⁶ no puede desplazarse en el espacio representado (que se ofrece precisamente a ese movimiento), sólo puede moverse a través de él hasta los puntos donde encuentra el marco. El inevitable reconocimiento por parte del sujeto de la norma que rige el marco puede, sin embargo, ser aplazado mediante una serie de estrategias que incluyen las herramientas «compositivas» para que el ojo pueda apartarse del borde del marco.⁷⁷

El marco, de hecho, plasma el «punto de vista» de quien hace la toma, mientras que la composición lo organiza y lo connota: de allí, precisamente, su valor como dispositivo.

Hay otros elementos de la organización de la imagen, de su sintaxis, que ayudan a condicionar o a precisar (intencionalmente o no) su sentido: la distancia de la cámara con respecto al sujeto fotografiado (que permite ya sea ampliar el ángulo de visión o intensificar el detalle), la elección del tipo de lente o incluso el uso de determinados filtros (que también facilitan el juego con las distancias o la distorsión de la imagen), el manejo de la luz (con la gran carga cultural que tienen los valores de claridad/oscuridad o su peso en la intensidad del color), la posición de la cámara (frontal, en picada o contrapicada, detrás, al lado... que, de hecho, determina en buena medida la relación que se establece entre el sujeto fotografiado y el sujeto que contempla la foto), el enfoque (facilita que se destaque un elemento o sujeto sobre otro y, eventualmente, confiere mayor o menor apariencia de movimiento a una toma)...

Ésta es la concepción de la «naturalidad» de la imagen fotográfica claramente desnaturalizada. La caja oscura fotográfica no es un agente reproductor neutro sino una máquina que produce efectos deliberados. Es, lo mismo que la lengua, un asunto de convenciones y un instrumento de análisis y de interpretación de lo real.⁷⁸

El sujeto fotografiado también participa de un conjunto de saberes que, con frecuencia, responden más a una serie de estereotipos que es fácil identificar como

⁷⁶ Juego de palabras del texto original en inglés: «eye / I».

⁷⁷ Victor Burgin, *art. cit.*, p. 41.

⁷⁸ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 37.

pertenecientes a un espacio, a un tiempo o incluso a determinadas condiciones sociales o culturales específicas. Su mirada hacia el fotógrafo, aunque se trate de un gesto frontal (eventualmente especular), por lo general «[no] pretende transmitir un mensaje, sino intenta, mucho más humildemente, dar un testimonio de su actitud cooperante más que agresiva frente al acto fotográfico»,⁷⁹ así como intenta mostrar las propias cualidades, tanto físicas como morales, a pesar del vértigo que esta intención pueda producir. Barthes abunda en la vivencia subjetiva de la pose y la expresa en estos términos:

Posant devant l'objectif (je veux dire : me sachant poser, même fugitivement), je n'en risque pas tant (du moins pour l'heure). Sans doute, c'est métaphoriquement que je tiens mon existence du photographe. Mais cette dépendance a beau être imaginaire (et du plus pur Imaginaire), je la vis dans l'angoisse d'une filiation incertaine : une image – mon image – va naître : va-t-on m'accoucher d'un individu antipathique ou d'un « type bien » ? Si je pouvais « sortir » sur le papier comme sur une toile classique, doué d'un air noble, pensif, intelligent, etc. ! Bref, si je pouvais être « peint » (par le Titien) ou « dessiné » (par Clouet) ! Mais comme ce que je voudrais que l'on capte, c'est une texture morale fine, et non une mimique, et comme la Photographie est peu subtile, sauf chez les très grands portraitistes, je ne sais comment agir de l'intérieur sur ma peau. Je décide de « laisser flotter » sur mes lèvres et dans mes yeux un léger sourire que je voudrais « indéfinissable », où je donnerais à lire, en même temps que les qualités de ma nature, la conscience amusée que j'ai de tout le cérémonial photographique : je me prête au jeu social, je pose, je le sais, je veux que vous le sachiez, mais ce supplément de message ne doit altérer en rien (à vraie dire, quadrature du cercle) l'essence précieuse de mon individu : ce que je suis, en dehors de toute effigie.⁸⁰

En el retrato de estudio, la relación del fotógrafo con el sujeto fotografiado es, por lo general, de mutua complacencia. Cuando se trata del retrato de un sujeto en un ámbito exterior (por ejemplo, en las fotos de turismo) o en un acto conmemorativo, el fotógrafo busca, de alguna manera, expedir un «certificado de presencia». Cuando se fotografía a varios sujetos en la misma toma, las miradas de

⁷⁹ Jean-Marie Schaeffer, *La imagen precaria...*, p. 71.

⁸⁰ Roland Barthes, *La chambre...*, pp. 25-26.

cada uno de ellos «cuenta una historia», es decir, que entre ellos se crean vínculos de afinidad, rivalidad, dependencia, complicidad, etc. También el lugar que ocupan en la toma puede tener distintas connotaciones, quizá porque esta distribución espacial responde a determinados códigos (privados o no: por ejemplo, en las fotos de familia o en las fotografías de prensa, los códigos están sujetos al uso específico de la imagen). Incluso, cuando en la fotografía no aparece ningún rostro, ninguna mirada, la imagen estará indefectiblemente «habitada» por la mirada del fotógrafo, que impone su punto de vista, y por el espectador que, en principio, confunde su propia visión con la del *Operator* (no olvidemos que la intención esencial de cualquier discurso es que exista un interlocutor: en el caso de la fotografía, un observador).

Otro aspecto de este nivel intencional o pretextual lo constituye el momento del revelado y de la impresión del negativo, en el caso de la fotografía analógica, o de la edición, para la fotografía digital.

La idea del «negativo» remite, evidentemente, a la inversión que se opera al momento de la «escritura con luz» sobre la superficie sensible. Esta inversión se da en dos sentidos: por una parte, se asemeja a la imagen especular que hace una falsa réplica del sujeto, y es falsa o engañosa porque distorsiona su lateralidad; por otra parte, hay una inversión luminosa y cromática que resulta en imágenes un tanto espectrales, traslúcidas. El negativo plasma por primera vez la imagen real en una superficie plana, bidimensional y delimitada. La gran paradoja que encierra todo negativo es que, de hecho, constituye la imagen «original» y todas las imágenes que derivan de él son «copias», es decir, «meta-fotos».⁸¹

Tanto el revelado del negativo como su impresión o edición son objeto de manipulación, no siempre intencionadamente significativa: la imagen se puede retocar, «forzar», inscribir... El truco, de hecho, «modifica a menudo la materialidad icónica de la imagen, y por consiguiente también su referencia indicial. Por lo tanto, en esos casos, interviene el plano denotativo y no en el de la connotación».⁸²

La impresión del negativo o la visualización de la imagen en una pantalla remite a la ilusión de «ver de nuevo» aquello que el fotógrafo primero vio y luego

⁸¹ cfr. Philippe Dubois, *op. cit.* Adelante apuntaremos con más detalle esta cuestión.

⁸² Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 70.

imaginó: «La impresión fotográfica es la grabación de una señal visible, extraída de una realidad polimorfa y no de una presentación “natural” originaria».⁸³ En este proceso se redefinen algunos de los elementos que en su momento definió el fotógrafo y que permiten ratificar o rectificar las opciones discursivas de la toma: la distancia de la proyección del negativo para ampliar o reducir la superficie de la imagen (marco), la elección del tipo de lente o de determinados filtros, la intensidad de luz, el enfoque...

Señalaremos, por último, que todo receptor que deposita intencionadamente la mirada sobre una fotografía está produciendo también un discurso intencionado, propio o compartido: emocional, narrativo, descriptivo, técnico, crítico, interpretativo... «La recepción de la imagen como campo casi perceptivo no es la recepción de un mensaje, sino la de una visión correspondiente, eventualmente, de una mirada motivadora.»⁸⁴ Por eso, la intención discursiva, el pretexto, de quien ve una imagen fotográfica no siempre es compatible con la del fotógrafo; estará, fundamentalmente, determinada por el ámbito espacio-temporal en el que se inscriba el acto mismo de construir la imagen, así como por las condiciones de su recepción.

1.2.2 Contexto

Todo discurso se inscribe necesariamente en un contexto espacio-temporal. Precisamente, el rasgo distintivo del discurso fotográfico consiste en que la inscripción de la imagen transcurre en un «instante», en una finísima porción de espacio y de tiempo. Tal afirmación no contradice la evidencia de que la imagen fotográfica se construye antes, durante y después del momento de la toma, pero una foto finalmente señala (¿representa?) un corte único e irrepetible de un espacio desplazado y de un tiempo diferido. El afán por reproducir o recuperar el instante y todo lo que le rodea implica una pulsión permanente de pérdida, de nostalgia por

⁸³ *Ibid.*, p. 21.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 51.

aquello que ha desaparecido: la fotografía se constituye, así, en una auténtica poética de la ausencia.

Desde el punto de vista del corte espacial, Dubois distingue cuatro categorías: el espacio referencial, el espacio representado, el espacio de representación y el espacio topológico.

El espacio fotográfico, en tanto corte, extracción, selección, separación, toma, aislamiento, cercamiento, es decir, como espacio necesariamente *parcial* (en relación con el infinito del espacio referencial), implica pues *constitutivamente* un resto, un residuo, otro: el fuera-del-campo, o el espacio «off». Es el estatuto de esta porción de espacio excluido del marco y ausente de lo visible lo que querría evocar en parte, *en su relación* con el espacio retenido, que constituye el «campo» de la foto [...]. Dicho de otra manera, lo que una fotografía muestra es tan importante como lo que no muestra. Más exactamente, hay una *relación* —dada como inevitable, existencial, irresistible— del afuera con el adentro, que hace que toda fotografía se lea como portadora de una «presencia virtual», como ligada consubstancialmente a algo que no está allí, ante nuestros ojos, que ha sido apartado, pero que se revela allí *como excluido*.⁸⁵

El espacio referencial es el lugar mismo en el que sucede la toma, es decir, toda la exterioridad que circunda tanto al fotógrafo como al sujeto de la toma. Este espacio está delimitado no sólo por los saberes del fotógrafo, del sujeto fotografiado y del observador de la foto, sino por los discursos que genera cada uno de ellos y el grupo social al que pertenecen, es decir, por su posición en el espacio físico y su lugar socialmente determinado por la regla colectiva, «de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo un grupo».⁸⁶

Dentro y fuera del campo de visión se construyen el espacio representado y el espacio de la representación. El espacio representado es todo lo que está dentro del marco, se ciñe a él y, en principio, corresponde literalmente a la intención del fotógrafo, sea en el momento mismo de la toma o en el de su tiraje o visualización,

⁸⁵ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 159-160.

⁸⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 22.

como ya lo señalamos en el punto anterior. También es posible que el sujeto fotografiado exprese su opinión sobre lo que desea que aparezca representado y lo que no. De esta manera, el marco se define no sólo como una delimitación espacial que responde a reglas de sintaxis y de composición, de pertenencia social, sino también por una serie de acuerdos, implícitos o explícitos, textuales o no, entre el fotógrafo y su sujeto. A todo este conjunto de saberes, de elementos convencionales y determinados socialmente, Barthes lo denomina *studium*.⁸⁷

El espacio de representación, por su parte, implica intercambios mucho más complejos que rebasan el límite fijado por el marco, por ese estar «presente» o estar «dentro». Como señala Dubois, los discursos que generan los elementos que escapan a la visión de una impresión llegan a ser tanto o más significativos como los que se ven de manera clara en la imagen. Esto quiere decir que una imagen fotográfica puede expresar mucho más de lo que muestra.

Par conséquent, la photographie transmet potentiellement une sorte de 'message' *non explicitement codé*; ses 'mots' virtuels (terme ambigu et peu adapté) coïncident avec la réalité visible uniquement par le truchement de l'expression verbale qui en rend compte, la 'dénotent' de façon non univoque, car plusieurs regards sur l'image engendrent plusieurs descriptions faites avec les mots propres des observateurs, suivant des cheminements variables du regard autant que de la réflexion qui l'accompagne.⁸⁸

Por supuesto que estas lecturas múltiples («proteiformes»⁸⁹) y exteriores al marco conllevan una dificultad teórica importante ya que, en principio, cada lectura responde a su vez a cada una de las prácticas (o emociones o intenciones) implicadas en el acto fotográfico (hacer, padecer y ver⁹⁰) y a cada uno de sus actores (*Operator*, *Spectrum*, *Spectator*⁹¹).

⁸⁷ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 48.

⁸⁸ Jean-Claude Chirollet, *Photo-archaïsme du XXème siècle*, Niza: CY éditions, 2001, p. 209.

⁸⁹ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 79.

⁹⁰ «J'observai qu'une photo peut être objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder.» Roland Barthes, *La chambre...*, p. 22.

⁹¹ «L'*Operator*, c'est le Photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidolon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum...*». *Ibid.*, p. 22.

La «exterioridad virtual» que se desprende del espacio fuera-del-campo se puede identificar en distintos rasgos del discurso fotográfico.⁹² En primer lugar, existen elementos dentro del marco que denotan movimiento y desplazamiento (por ejemplo, una toma «movidada» o fuera de foco) y, por lo tanto, una direccionalidad explícita; de la misma manera, la toma detiene el movimiento y excluye asimismo al espacio fotográfico de toda «duración crónica»:

Esto es evidente en el primer caso: el movimiento desaparece por sí mismo, todo lo que se mueve, justamente, *pasa*, hace caso omiso de la inscripción, se desliza sobre la película, la roza sin dejar huellas, o apenas nada [...]. En el segundo caso, lo instantáneo pone también el tiempo fuera-de-campo, pero de otra manera; no por ausencia sino por la detención, no por el exceso de indefinición, sino por lo demasiado limpio que fija y suspende.⁹³

En segundo lugar, están las miradas de los personajes: ya hemos señalado cómo las miradas construyen discurso, según sean frontales, laterales, entrecruzadas... Una mirada que se fija directamente en el objetivo de la cámara, una mirada que desafía al cíclope, siempre trascenderá el espacio fotográfico, siempre mirará y seguirá con los ojos a sus observadores, sucesiva y simultáneamente, sin importar el ángulo desde el que se mire la imagen expuesta: es una mirada incisiva que ve y es vista.

Un tercer elemento que «habla» fuera-del-campo es el decorado: «puertas o ventanas, más o menos entreabiertas, fondos o dobles fondos, escenario; espejos; cuadros; recortes de todo tipo; en resumen, todo lo que es susceptible de indicar o de introducir en el interior del espacio homogéneo y cerrado del campo, fragmentos de otros espacios, en principio contiguos o más o menos exteriores al espacio primero».⁹⁴

El espacio topológico, por último, se refiere al lugar en el que el receptor mira la imagen y la carga de significado, así como a la forma como transita por ella. Casi resulta obvio señalar que el sentido que puede otorgar el receptor a la fotografía está

⁹² cfr. Philippe Dubois, *op. cit.*

⁹³ *Ibid.*, p. 162.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 166.

impregnado por toda la carga semántica del espacio (público o privado) en el que tienen lugar el acontecimiento perceptivo. Una fotografía exhibida, por ejemplo, en un museo connota, en principio, que se le otorga a la imagen el estatus de obra de arte (independientemente de cuál haya sido la intención del fotógrafo que la realizó): en este caso, la fotografía se ve inmediatamente inscrita en el circuito del mercado del arte, en la «esfera de la legitimidad».⁹⁵

Observemos, finalmente, que en el ámbito espacial se crea una tensión entre los distintos actores dada su distancia y la ausencia de cualquier posible contacto: ni el fotógrafo ni el receptor tienen posibilidad de tocar al sujeto fotografiado, como tampoco sucede a la inversa; el contacto entre el fotógrafo y el receptor tampoco es posible, de manera que

[...] antes de ser eventualmente un asunto de espejo, la imagen fotográfica es siempre un asunto de distancia [...]. Esta lógica de la distancia es al mismo tiempo una lógica de la ruptura. Se extrae, en el pleno sentido de la palabra, la impresión del espacio físico que la origina: antes de ser añadida al mundo del receptor, es restada del mundo del emisor. Esa extracción es del orden del flujo energético irreversible: la impresión nunca puede ser devuelta a su contexto de extracción, consecuentemente, la imagen, concebida como construcción receptiva, es incapaz de restituirlo «como en sí-mismo».⁹⁶

Hay en los distintos espacios del discurso fotográfico una dialéctica entre el *aquí* (del sujeto en el lugar de la toma, del fotógrafo en su quehacer, del observador en el momento de la recepción) y el *allí* (del sujeto con respecto al fotógrafo y a la inversa, así como del receptor con respecto al referente e incluso al fotógrafo).⁹⁷

Esta misma dialéctica puede trasladarse a la dimensión temporal como «el *ahora* y el *entonces*»⁹⁸ del discurso fotográfico. De ese modo, Dubois distingue en el acto fotográfico cuatro tiempos (que de hecho se inscriben en un espacio del que no se pueden apartar): el tiempo de la referencia (el momento incidental del referente y

⁹⁵ cfr. Pierre Bourdieu, *La fotografía...*

⁹⁶ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁷ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 85.

⁹⁸ *Id.*

del fotógrafo), el tiempo representado (el que aparece descrito en un espacio determinado —la foto— y que ofrece un discurso diferido), el tiempo de la representación (que sólo se puede inferir a través de la relación temporal que existe entre cada elemento representado y que se construye en centrífuga, fuera del espacio limitado por el marco), y el tiempo contingente (que está determinado por la circunstancia de quien observa la foto).

Así, toda fotografía remite a una paradoja temporal: por un lado, es siempre tiempo diferido, es aquello que se capta en un instante y desaparece fugazmente; por otro lado, es detención del instante, eternidad pura, fijación y adherencia referencial; por último, la foto tiene algo de premonición:

Je lis en même temps: *cela sera* et *cela a été*; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose (aoriste), la photographie me dit la mort au futur. Ce qui me point c'est la découverte de cette équivalence.⁹⁹

Desde este punto de vista, el instante fotográfico, que en principio define la especificidad del acto fotográfico, deviene una abstracción compleja. Implica, por un lado, la simultaneidad temporal, a saber, el hecho de que la imagen se produzca toda «*de un solo golpe y en toda su superficie*»:¹⁰⁰ en este sentido, la elección del instante es única e irreversible, es tiempo que no se recupera, dispara el sentimiento nostálgico de la pérdida irreparable. Por otro lado, la captación del instante señala una imagen «*tomada de una vez para siempre*»¹⁰¹ e inscribe ese instante en la duración, en una temporalidad que rompe con el tiempo real y la traduce en eternidad y permanencia: la imagen se fija definitivamente y se detiene; el acto fotográfico busca sublimar así la irrevocable conciencia humana del tiempo que pasa, de la desaparición, de la pulsión de muerte:

[En] términos estrictamente temporales, *el objeto desaparece en el instante mismo en que se saca la fotografía* [...]. Así toda foto, desde

⁹⁹ Roland Barthes, *La chambre...*, p. 150.

¹⁰⁰ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 146.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 148.

que es tomada, envía para siempre su objeto al reino de las Tinieblas. *Muerto por haber sido visto*. Y luego, cuando la imagen revelada aparezca al fin ante vosotros, el referente, desde hace tiempo, habrá dejado de existir.¹⁰²

A través de cada uno de estos movimientos temporales (recuerdo, actualización y anticipación) van transcurriendo los discursos de la fotografía.

En el nivel del contexto, entonces, los discursos del espacio y del tiempo, constitutivos de todo dispositivo fotográfico, son de hecho inseparables ya que se les concibe y se les percibe de manera simultánea. El contexto espacio-temporal del acontecimiento fotográfico es interior y exterior al sujeto, es virtual y es actual, es recuerdo y percepción, es apariencia y realidad...

1.2.3 Hipertexto

Si existe un discurso que transforma y se transforma permanentemente, si hay un gesto imaginario que se transfigura a cada instante, éste es la fotografía. El dispositivo fotográfico se va modificando en cada momento de su funcionamiento intencional, y construye así nuevos discursos que se superponen al anterior; en la fotografía, este carácter hipertextual se expresa de distintas maneras.

Empezaríamos señalando que, en su calidad de objeto funcional, el primer nivel de hipertextualidad de la fotografía lo constituye la relación referente-negativo-positivo. El referente, el sujeto fotografiado, se transforma desde que queda fijado en la película (el negativo) o en cualquier soporte electrónico: cambia toda su apariencia cuando se plasma su imagen *sobre* una superficie plana, bidimensional, fragmentaria, que trasluce, excluida de toda sensación que no sea esencialmente visual.

L'intensité de l'image est à la mesure de sa dénégation du réel, de l'invention d'une autre scène. Faire d'un objet une image, c'est ôter toutes ses dimensions une à une : le poids, le relief, le parfum, la profondeur, le temps, la continuité, et bien sûr le sens. C'est au prix de cette désincarnation que l'image prend cette puissance de

¹⁰² *Ibid.*, p. 87.

fascination, qu'elle devient médium de l'objectalité pure, qu'elle devient transparente à une forme de séduction plus subtile.¹⁰³

Y no sólo se trastoca toda la materialidad de lo fotografiado, sino que, además, invierte su imagen y la hace «negativa» o virtual. Como apuntamos más arriba, la gran paradoja del negativo fotográfico es que, de hecho, constituye el «original» de toda fotografía; el negativo –o la imagen virtual– es, digamos, el molde que se extrae del referente y el acto mismo de «moldearlo», lo altera (en su doble sentido de modificación y de construcción de una alteridad).

El siguiente nivel de transformación se produce en el positivado o en la visualización en pantalla. Todo positivo se realiza a partir de un solo negativo, toda copia parte de él. Las impresiones fotográficas, en este sentido, no serían «sino fotos de foto, “metafotos”, imágenes en segundo grado que testimonian simplemente que en fotografía no hay tanto reproducción como re-producción».¹⁰⁴ De este supuesto se desprende una reflexión que pone en tela de juicio la originalidad de «una» imagen fotográfica, ya que se trata de cadenas de discursos no sólo superpuestos sino autorreferentes y múltiples. Además, el positivo fotográfico o la imagen en pantalla no sólo están sujetos a ciertas elecciones técnicas (luz, lente, superficie, enfoque...), sino que puede existir una intención superior que se traduzca en trucaje o manipulación de la imagen referencial: cuando, por ejemplo, en algunos usos políticos, el trucaje, «para ser eficaz, debe permanecer ignorado»,¹⁰⁵ debe construir un discurso aparentemente original que sea capaz de engañar al receptor; mientras que otro tipo de experimentación en la manipulación de la imagen (pensemos, por ejemplo, en Man Ray y sus *rayografías*) podrá tener una intención abiertamente estética, las transformaciones se hacen explícitas y forman parte del mismo objeto estético...

Asimismo, podemos señalar que en todo dispositivo fotográfico hay una puesta en escena en la que subyace una actuación intencional del fotógrafo que media entre los discursos de sus actores (el sujeto fotografiado) y el del espectador (el

¹⁰³ Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁴ Philippe Dubois, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁰⁵ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 70.

receptor). La puesta en escena constituye el hipertexto del «lugar de los hechos», introduce una nueva interpretación y construye una nueva versión del espacio y del tiempo de la imagen: versión mimética, facsimilar, de realidad aparente.

En ocasiones, la fotografía no sólo transforma sino incluso deforma. Ofrece, de esta manera, un discurso paródico en el que el referente aparece desnaturalizado y desfamiliarizado. Puede ocurrir que quien mira una fotografía y vuelve sobre ella, se forje una ilusión de recreación del momento y de reencuentro con el otro; pero también puede encontrarse con una máscara, con una «caricatura “perversamente grotesca”»,¹⁰⁶ de sí mismo o de otro, que se resiste a reconocer: el rechazo, en suma, «de una realidad empobrecida en favor de una plenitud imaginaria».¹⁰⁷

Et voici que commençait à naître la question essentielle : est-ce que je la *reconnaissais* ?

Au gré de ces photos, parfois je reconnaissais une région de son visage. Tel rapport du nez et du front, le mouvement de ses bras, de ses mains. Je ne la reconnaissais jamais que par morceaux, c'est-à-dire que je manquais son être, et que, donc, je la manquais toute. Ce n'était pas elle, et pourtant ce n'était personne d'autre. Je l'aurais reconnue parmi des milliers d'autres femmes, et pourtant je ne la « retrouvais » pas. Je la reconnaissais différentiellement, non essentiellement. La photographie m'obligeait ainsi à un travail douloureux, tendu vers l'essence de son identité, je me débattais au milieu d'images partiellement vraies, et donc, totalement fausses. Dire devant telle photo « c'est *presque* elle ! » m'était plus déchirant que de dire devant telle autre : «ce n'est pas du tout elle ».¹⁰⁸

El reconocimiento se convierte así en una suerte de pacto entre los distintos niveles del hipertexto, que pasa por la extrañeza, la expropiación y, finalmente, la «coherencia tranquilizadora»¹⁰⁹ del reencuentro que permite devolverle el rostro a la máscara.

Los mecanismos de reproducción y de reconocimiento del hipotexto encuentran necesariamente su origen en otros textos (o saberes textuales) que se entretejen y atraviesan los diversos discursos que subyacen en la imagen fotográfica.

¹⁰⁶ Régis Durand, *op. cit.*, p. 34.

¹⁰⁷ Victor Burgin, *art. cit.*, p. 36.

¹⁰⁸ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 103-104.

¹⁰⁹ Victor Burgin, *art. cit.*, p. 37.

1.2.4 Intertexto

La capacidad de hacer y de leer culturalmente una fotografía está determinada por una colección de textos o saberes que se convocan, consciente o inconscientemente (el *studium*¹¹⁰), en todo dispositivo fotográfico: «Además de un saber sobre el mundo, también hay que disponer del saber del *arché*: una fotografía funciona como imagen indicial con la condición de que sepamos que se trata de una fotografía y lo que este hecho implica».¹¹¹

Distinguiremos, entonces, dos tipos de saberes que configuran el discurso de la fotografía: los «saberes laterales» y el saber sobre el artefacto.¹¹²

El saber lateral se refiere al conocimiento que, en el caso de la fotografía, asume dos vertientes: la visual y la no visual. El saber visual permite identificar, mediante analogía, los objetos y las formas de la fotografía. Lo visual es un saber compartido, forma parte un «diccionario icónico cultural»,¹¹³ socialmente determinado. La práctica común de la fotografía, señala Bourdieu,

[...] lejos de jugar todas las posibilidades para trastornar el orden convencional de lo visible –el cual, en la medida en que domina toda la tradición pictórica y, en consecuencia, toda la percepción del mundo, ha terminado, paradójicamente, por imponerse con todas las apariencias de lo natural– subordina la elección fotográfica a las categorías y a los cánones visuales de la visión tradicional del mundo.¹¹⁴

Por eso, las prácticas que rompen con estos saberes comunes dificultan la comprensión y la apreciación, e incluso provocan insatisfacción y rechazo. Una

¹¹⁰ «C'est par le *studium* que je m'intéresse à beaucoup de photographies, soit que je les reçoive comme des témoignages politiques, soit que je les goûte comme des bons tableaux historiques : car c'est culturellement (cette connotation est présente dans le *studium*) que je participe aux figures, aux mines, aux gestes, aux décors, aux actions.» Roland Barthes, *La chambre...*, p. 48.

¹¹¹ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 32.

¹¹² cfr. Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*

¹¹³ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 32..

¹¹⁴ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 121.

fotografía resulta inquietante cuando su lector no es capaz de desarmar el mecanismo de su producción, es decir, cuando no puede identificar las condiciones contextuales de su génesis.

El saber visual permite configurar distintos discursos en función de la cantidad (y la calidad) de saberes acumulados de los sujetos participantes en el acto fotográfico. Así, el sujeto fotografiado puede darse cuenta, o no, de que está siendo fotografiado y esto define en buena medida su implicación discursiva.

Il peut arriver que je sois regardé sans le savoir [...]. Mais très souvent (trop souvent à mon gré) j'ai été photographié en le sachant. Or, dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image.¹¹⁵

Por otra parte, el fotógrafo, en función de su lugar social y de los textos compartidos socialmente, asumirá el papel que el grupo le otorgue para la elaboración del discurso. En su clásico ensayo sobre la fotografía,¹¹⁶ Bourdieu señala, por ejemplo, cómo para las fotos conmemorativas de los «rituales familiares» (como las bodas, los bautizos, los aniversarios...) las familias campesinas confían la toma de las fotografías a un fotógrafo externo al ámbito familiar, mientras que en los grupos urbanos se elige a un miembro del grupo familiar para realizarlas. Es cierto que hoy estas prácticas se han modificado pero, en todo caso, es interesante entender que el saber visual condiciona las elecciones del grupo en el momento de recurrir a la fotografía.

Finalmente, los saberes visuales del receptor influyen en su lectura de la imagen y en su capacidad de generar un discurso propio: ¿me gusta, no me gusta?, ¿qué o a quién representa?, ¿qué me dice?, ¿quién la hizo y por qué...?

En cuanto a los intertextos no visuales, nos referimos a todas aquellas informaciones, discursivas o no discursivas, verbales o no verbales, compartidas

¹¹⁵ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 24-25.

¹¹⁶ Es importante señalar que Bourdieu llevó a cabo este estudio en la Francia de los años 60. Aunque muchas de las prácticas han cambiado de manera sustancial, las premisas que explican desde el punto de vista social los mecanismos de la fotografía tienen una validez que rebasa definitivamente la coyuntura del estudio.

socialmente o no, que interactúan en todo el proceso de elaboración y de enunciación del discurso fotográfico y que rebasan el campo de lo visual. En este espectro de saberes participan tanto los conocimientos, digamos, formales (todo lo que se adquiere institucionalmente: escuela, familia, religión, trabajo, medios de comunicación...) y aquéllos no formalizados adquiridos a través de la inserción del sujeto en un contexto lúdico.

Por otro lado, definiremos el saber sobre el artefacto. Para ilustrar este tipo de intertextualidad, recordaremos cómo, cuando se exhiben las primeras imágenes del cinematógrafo de los hermanos Lumière, *L'Arrivée d'un train à la Ciotat* (1895), los espectadores asumen como literal (real) lo que sólo era superposición de imágenes fijas. Existía, en efecto, un referente compartido —el tren—, pero el saber del artefacto era inédito y no les permitía diferenciar la imagen de su referencia. Lo mismo podemos señalar con respecto a la fotografía: sólo un saber del artefacto le confiere a la fotografía su carácter indicial, de huella, donde hay redundancia y reconocimiento del objeto.

Supondríamos, por principio, que el *Operator* es quien posee el saber necesario sobre el artefacto para poder construir con él un discurso: los saberes del fotógrafo estarían dirigidos a llenar el «marco vacío y virgen»¹¹⁷ que constituye el espacio de la fotografía. Por su parte, el sujeto fotografiado es parte del discurso, aunque no comparta el saber sobre el artefacto o aunque su saber esté determinado por ciertos códigos específicos (pensamos, por ejemplo, en algunas comunidades para las que el disparo de cámara fotográfica es una amenaza para la integridad de la persona porque consideran que le expropia el alma). Para quien contempla una fotografía y comparte el saber del artefacto,

[la] relación analógica está efectivamente garantizada por el dispositivo óptico cuya finalidad técnica no es más que la producción de una imagen traducible en campo casi perceptivo por superposición (parcial) de formas en imágenes con formas perceptivas, finalidad realizada a través de un parentesco de génesis de la imagen fotográfica con la percepción fisiológica.¹¹⁸

¹¹⁷ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 158.

¹¹⁸ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 31.

Finalmente apuntaremos que tanto los saberes laterales como los saberes sobre el artefacto funcionarán de manera distinta si se trata del reconocimiento de formas intramundanas¹¹⁹ (codificadas) o si se trata de un reconocimiento individualizado (resultado de una experiencia personal, por ejemplo, una imagen que reactiva el pasado personal y familiar). En todo caso, ambas formas permiten hacer «deslizamientos asociativos y extrapolaciones globalizantes»,¹²⁰ significativos en el ámbito discursivo.

1.2.5 Paratexto

Entendemos por paratexto la relación de proximidad, con carácter discursivo, que se establece entre el texto fotográfico y otros textos. En este apartado, nos interesa distinguir dos tipos de paratexto fotográfico: el paratexto entre fotografía y otros textos visuales (fotográficos o no), y el paratexto entre fotografías y textos verbales. Señalaremos, asimismo, que el paratexto en fotografía puede aparecer en de manera simultánea o sucesiva.¹²¹

Desde el punto de vista de la producción de un discurso fotográfico, queda claro que no puede existir simultaneidad, ya que cada acto fotográfico es único y sucede en un solo instante irrepitible. Pero desde el ámbito de la percepción, dos o más textos fotográficos pueden aparecer simultáneamente y constituir, de esa manera, un discurso por asociación. Cuando dos o más textos visuales están en relación de simultaneidad, es posible que los textos funcionen de manera individual o bien en serie.

Un ejemplo de la disposición de los textos visuales de manera individual podría ser su exposición en los museos.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 19.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹²¹ Aunque bastante modificadas para los fines de este ensayo, retomamos las nociones de simultaneidad y sucesión del artículo de Áron Kibédi Varga, «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen» en Antonio Monegal (comp.), *Literatura y pintura*, Madrid: Arco/Libros, S.L., pp. 109-135.

Bien sûr, ce qu'il faut interroger derrière le « thème » du musée, ce sont les opérations qu'il recouvre (parcourir, regarder, exposer, classer, sélectionner, ranger...) et les questions qu'il suscite (la promiscuité des objets et la promiscuité des admirations, la question du souvenir comme rapport de soi à des sujets). L'image dans le musée, qu'il soit privé ou public, est une image déplacée (de son lieu d'origine), dépareillée (dans ses nouveaux voisinages) et détournée (de ses fonctions originelles).¹²²

Estas proximidades «promiscuas» con frecuencia pretenden establecer relaciones inexistentes y se reducen o se alteran las posibilidades de interpretación. Otro ejemplo en este sentido serían las fotos y otros recuerdos familiares acumulados en una caja: la heterogeneidad de las imágenes permite hacer algunas asociaciones discursivas sólo si se seleccionan y se organizan los objetos, pero si esto no se hace, cada objeto funciona de manera individual en términos de discurso, aunque su percepción pueda ser simultánea o coexistente: por ejemplo, el significado de ciertas fotografías publicadas en las redes sociales (virtuales) se reduce, con frecuencia, a un grupo específico al que va dirigido, a pesar de que se muestren públicamente y sin filtros. Por lo general, en un álbum de fotografías o en un libro hay precisamente una intención discursiva, dispuesta de manera seriada o tópica. Por otro lado, una simultaneidad significativa, quizá promiscua pero no heteróclita y sí individual, serían, por ejemplo, los montajes o *collages* fotográficos u otras propuestas gráficas en las que aparece la fotografía: el trabajo de Rodchenko es un ejemplo claro de la comunión y la coherencia discursiva entre distintos textos visuales, incluida la fotografía.

En cuanto a la simultaneidad entre texto verbal y fotográfico que producen un discurso individual, la publicidad (impresa y en medios electrónicos) nos ofrece los mejores ejemplos. En el discurso publicitario ambos elementos no sólo coexisten sino son correferentes. Sin importar si ambos textos fueron producidos de manera independiente (por un lado las palabra y por otro la imagen), el receptor los percibe como una unidad y su lectura es «comprehensiva».

¹²² Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 114.

Para referirnos a la simultaneidad seriada entre texto fotográfico y texto verbal, retomaremos un texto de Susan Sontag:

One recent book arranges in alphabetical order the photographs of an incongruous group of celebrities as babies or children. Stalin and Gertrude Stein, who faced outward from opposite pages, look equal solemn and huggable; Elvis Presley and Proust, another pair of youthful page-mates, slightly resemble each other; Hubert Humprey (age 3) and Aldoux Huxley (age 8) side by side, have in common that they both already display the forceful exaggerations of character for which they were known as adults. No picture in the book is without interest and charm, given what we know (including, in most cases, photographs) of the famous creatures those children were to become.¹²³

En el libro mencionado, las fotografías y su texto son interreferentes, porque ¿qué le dirían a un espectador estas mismas fotos sin el texto con la explicación de quién es (o mejor dicho, quién será) el personaje de la imagen? O incluso, si descontextualizáramos el libro y lo insertáramos en un ámbito en el que los saberes de los receptores no les permitiera identificar tampoco los nombres de los personajes, entonces el libro carecería de sentido (como libro, en todo caso) y se convertiría sólo en un conjunto de imágenes dispuestas en una proximidad no significativa.

Al referirnos a los paratextos visuales sucesivos estaríamos entrando ya en el ámbito de lo narrativo. La inteligibilidad de la sucesión requiere la elaboración de una historia. Un claro ejemplo sería el «récit-photo».

La narración fotográfica, cuando es puramente visual (no es el caso de la fotonovela), remite al receptor no a códigos connotativos, sino a una lógica de situaciones y encadenamientos narrativos. Cuando contemplo una secuencia fotográfica, mi actividad no es la de descifrar connotaciones de imágenes: intento reconstruir el desarrollo de un acontecimiento o de una acción, cuyas imágenes presentan para mí ciertos momentos puntuales.¹²⁴

El cine podría ser otra muestra ya que, si tomáramos fotograma por fotograma o fotogramas individuales consecuentes, podríamos hacer un encadenamiento

¹²³ Susan Sontag, *On photography*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1978, p. 71.

¹²⁴ Jean-Marie Schaeffer, *op. cit.*, p. 71.

paratextual seriado. Cuando ya intervienen textos referidos, explícitamente secuenciales (en los títulos de una serie de fotos de un autor o en una fotonovela), la lectura del receptor ya está condicionada (cronológica y temáticamente) por los textos verbales.

En los paratextos fotográficos y verbales sucesivos, sí interesa involucrar el proceso de producción, ya que se trata de un rasgo fundamental para entender esta relación discursiva. Si el texto precede a la fotografía, estaríamos ante una ilustración, mientras que si la fotografía precede al texto, hablaríamos de descripción.

La fotografía periodística, por ejemplo, generalmente lleva «inscrito» un texto que la explica, que la complementa o, más ampliamente, la describe y la enmarca en un espacio y un tiempo determinados. Otras veces, las fotos acompañan al texto como redundancia o refuerzo de lo escrito. Esto la distingue de otro tipo de fotografías sin intención temática (incluso ideológica) y sin adscripción espacio-temporal. «La coexistencia de texto y secuencias visuales lleva una interacción semántica y plástica, una interacción que funde los significados semánticos introducidos por el texto con el tema gráfico de la imagen.»¹²⁵ Si el texto aparece al lado de la foto, establece una relación asociativa; cuando el texto está sobre la fotografía, mantienen una relación de mutua influencia y su significado es múltiple, inseparable y externo a la imagen; si el texto aparece separado de la imagen, la relación está sujeta a la conciencia lectora del sujeto. La principal función del texto asociado a la imagen fotográfica, o de la imagen asociada al texto, sería informativa.

Finalmente, cuando a partir de un texto fotográfico se elabora un texto que pretende evocarlo y, en cierta manera, restituir su visibilidad estaríamos en el discurso de la *écfrasis*, entendida, en su acepción más elemental, como «la representación verbal de una representación visual».¹²⁶ En su *Teoría de la imagen*, W.J.T. Mitchell ofrece una definición que introduce una novedad:

La *écfrasis* se posiciona entre dos «alteridades» y dos formas de traducción e intercambio (aparentemente) imposibles: 1) La

¹²⁵ Valery Stigneev, «El texto en el espacio fotográfico» en Steve Yates (ed.), *Poéticas del espacio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 96.

¹²⁶ W.J.T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, Madrid: Akal, 2009, p. 138.

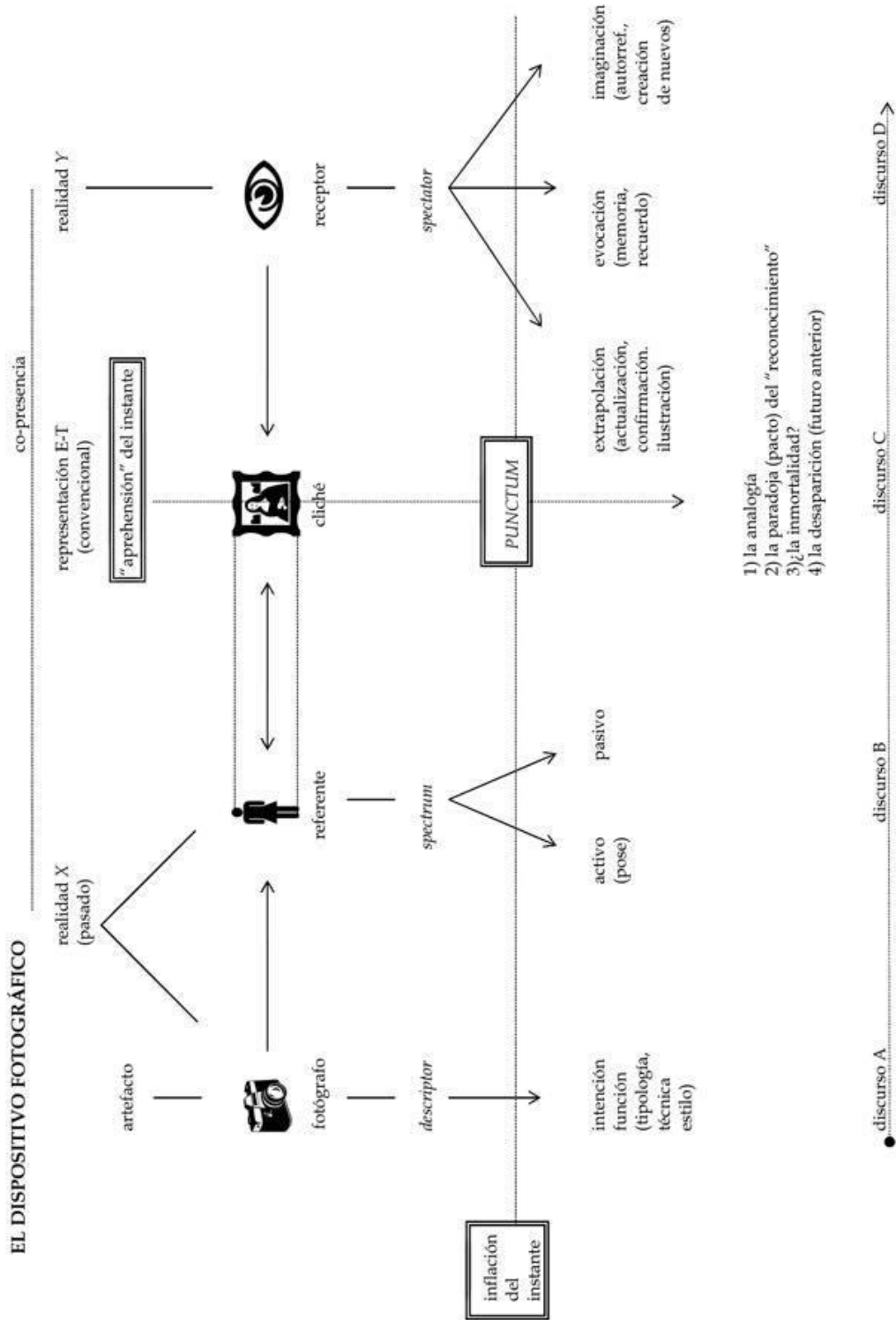
conversión de la representación visual, ya sea por descripción o por ventrilocuismo; 2) la reconversión de la representación verbal de vuelta en objeto visual en la recepción del lector.¹²⁷

Según esta concepción no convencional de la écfrasis, en la transformación de una imagen hecha texto se introduce un tercer actor que desempeña un papel irremplazable: el lector.

La figura que se presenta a continuación sintetiza y muestra esquemáticamente cómo funciona el dispositivo fotográfico, así como los elementos que lo integran. Observamos, al centro de la imagen, los principales componentes del acto fotográfico, en el que participan el fotógrafo (*descriptor*), el sujeto fotografiado (*spectrum*), el objeto fotográfico mismo (el *cliché*), el artefacto, así como el receptor de la imagen (*spectator*). Como hemos señalado, todos ellos están determinados socialmente y responden a representaciones convencionales y saberes previos (*studium*). Aquello que escapa al *studium* y se constituye en un elemento emocional, simbólico, paradójico, es lo que Barthes ha denominado el *punctum*, que hemos explicado más arriba.

Ya hemos señalado también que el dispositivo fotográfico produce un conjunto de discursos que atraviesan el acto fotográfico. Estos discursos son transversales y permiten trasladar la experiencia fotográfica para convertirla en un *discurso de discursos*, en una superposición de capas significativas en la que confluyen los distintos aspectos (sujetos, objetos, formas) del dispositivo que se ha puesto en marcha, más allá del artefacto.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 146



1.3 Lo fotográfico

Quoi qu'elle donne à voir et quelle que soit sa manière, une photo est toujours invisible : ce n'est pas elle qu'on voit.

Roland Barthes

Todo objeto manifiesta dos modos distintos de existencia: una existencia inmanente y una existencia trascendente.¹²⁸ En este mismo sentido, podemos afirmar que la imagen fotográfica encierra una existencia inmanente, que «consiste» en una impresión en papel o en un archivo electrónico con un conjunto de elementos visuales, objetivamente perceptibles y redundantes; y una existencia trascendente, que rebasa el ámbito de lo material y se traduce en una manera de ver inédita o en una manera de ver lo inédito.

On ne peut donc pas dire, au sens fort, qu'une œuvre *consiste* exclusivement et exhaustivement en un objet. Non seulement [...] parce que son action peut s'exercer, à distance, et indirectement, de mille autres manières, bonnes ou mauvaises, mais aussi parce qu'il arrive qu'une œuvre consiste, non en *un* objet, mais en plusieurs objets tenus pour identiques et interchangeables [...]. [En plus] les œuvres n'ont pas pour seul mode d'existence et de manifestation le fait de « consister » en un objet. Elles en ont au moins un autre, qui est de *transcender* cette « consistance », soit parce qu'elles « s'incarnent » en plusieurs objets, soit parce que leur réception peut s'étendre bien au-delà de la présence de ce (ou ces) objet(s), et d'une certaine manière survivre à sa (ou leur) disparition...¹²⁹

Y, precisamente, ya que hemos detallado el carácter objetual (inmanente) del artefacto fotográfico, así como la dimensión discursiva del dispositivo, en este punto

¹²⁸ «... transcender, c'est franchir une limite, déborder une enceinte : [...] l'œuvre en transcendance est un peu comme un fleuve sorti de son lit, et qui, bien ou mal, n'en agit que davantage». Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, p. 17. Si bien es cierto que en esta obra Genette se refiere primordialmente a la obra de arte (es decir, intencionalmente estética), nosotros retomamos estos conceptos, modificándolos, para construir la noción de «lo fotográfico». Ya señalamos antes que las discusiones sobre el carácter estético de la fotografía o sobre su valor de «obra de arte» no interesan en este trabajo, sobre todo si consideramos, con Bourdieu, que la fotografía está a la mitad del camino entre las «prácticas "vulgares" entregadas aparentemente a la anarquía de los gustos y de los colores, y las actividades nobles, sometidas a reglas estrictas...». Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 147.

¹²⁹ Gérard Genette, *L'œuvre de l'art*, pp. 16-17.

pretendemos inscribir *lo fotográfico* como modo de existencia trascendente de la fotografía, es decir, en su «inobjetividad».¹³⁰

Tanto en su producción como en su recepción, lo fotográfico opera como una suerte de revelación individual: es una voz interior que resuena y repercute;¹³¹ es un detalle que fulgura y que se extiende a todo el espacio de la fotografía; es un punto ciego, presente y dinámico, que se recrea o se adivina;¹³² es la paradoja que habita en toda fotografía: del silencio que habla y discurre, de la inmovilidad que oscila imperceptiblemente, como el peso de un péndulo;¹³³ es el inquietante encuentro con el *punctum* barthesiano: «...piqûre, petit trou, petite tache, petite coupure – et aussi coup de dès. Le *punctum* d'une photo, c'est ce hasard que, en elle, *me point* (mais aussi me meurtrit, me poigne)».¹³⁴

El *punctum* se distingue, por un lado, porque transforma la lectura de quien produce, padece o contempla una fotografía. Lo fotográfico responde, para cada sujeto, a sentimientos o recuerdos que afloran en cada acto fotográfico en el que un detalle construye una nueva imagen, una nueva lectura. Se trata, en todo caso, de una voluntad de copresencia. «El horizonte imaginario que anima toda acción fotográfica es el deseo de constituer una imagen del mundo en la que aparezca su propia presencia.»¹³⁵ Lo mismo si se trata del fotógrafo que del sujeto fotografiado o del receptor, la imagen fotográfica ofrece la certidumbre de estar frente a una realidad objetiva en la que se está inmerso, y, al mismo tiempo, la incertidumbre de estar frente a una representación singular en la que opera una transformación.

Asimismo, lo fotográfico permite que una foto «hable», esto es: interpretar lo que no se ve y ~~que~~ mostrar lo que no se puede decir. Más allá de lo representado en la fotografía, más allá de la intención del fotógrafo, de los deseos del sujeto

¹³⁰ cfr. Jean Baudrillard, *op. cit.*, p. 90.

¹³¹ «Las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio en el ser». Gaston Bachelard, *Poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 14.

¹³² cfr. Roland Barthes, *La chambre...*

¹³³ Jean Baudrillard, *op. cit.* p. 85.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 49.

¹³⁵ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 44.

fotografiado, de la circunstancia objetiva del receptor, en toda fotografía subyace una interpretación, una narración potencial que no siempre puede expresarse. En este sentido, la fotografía trasciende su papel mediador y de imagen codificada y se constituye en un objeto único que elabora tantos discursos como interlocutores la escrutan: «... je vis dans l'illusion qu'il suffit de nettoyer la surface de l'image pour accéder à *ce qu'il y a derrière*: scruter veut dire retourner la photo, entrer dans la profondeur du papier, atteindre sa face inverse». ¹³⁶

Un detalle que atrae, un punto ciego que intriga. En esto consiste lo que Barthes llama la «fuerza expansiva», ¹³⁷ metonímica, de la imagen fotográfica. Y Benjamin le concede los atributos de la magia:

[Mundos] de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y verse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variable histórica. ¹³⁸

Una fotografía deja de ser *cualquier* fotografía y retiene la mirada. El detalle ocupa todo el campo perceptivo y transforma la imagen, es un detonador; el punto ciego arroja al vacío, permite recrear ese salto o adivinar su desenlace: es suplementario a la foto, aunque esté *en* ella. Curiosamente, cuando una fotografía no «punza» ni se expande, es porque el fotógrafo (o el sujeto fotografiado) busca intencionalmente punzar y expandir, y esa «presencia demiúrgica» establece una distancia emocional:

[La] captación del instante único se presenta como gratuita, demasiado intencional, surgida de una voluntad de lenguaje que molesta y esas imágenes bien logradas no tienen ningún efecto sobre nosotros; el interés que puedan despertar no sobrepasa el tiempo de una lectura fugaz, no resuena, no perturba y nuestra recepción se concentra enseguida sobre un signo puro; la legibilidad perfecta de la escena, su *conformación*, nos dispensa de captar lo escandaloso que la imagen tiene profundamente;

¹³⁶ Roland Barthes, *op. cit.*, pp. 155-156.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 74.

¹³⁸ Walter Benjamin, *op. cit.*, p. 28.

reducida al estado de puro lenguaje, la fotografía no nos desorganiza.¹³⁹

La «inmovilidad viva»¹⁴⁰ de toda fotografía también nos punza; lo fotográfico manifiesta un estado que se ha fijado pero que continúa más allá de la imagen. «Aunque se trate de una forma de memoria petrificada, la fotografía tiene la característica de poder movilizar una imagen dinámica del acontecimiento que representa.»¹⁴¹ En todo caso, la detención total es impensable y reduce toda posibilidad emocional (aunque favorece el discurso descriptivo). Asimismo, señala Barthes, para ver una fotografía es necesario cerrar los ojos, dejar hablar a la imagen en el silencio para despojarla del exceso de referencias visuales y verbales, y permitir que el detalle llegue por sí mismo hasta la conciencia afectiva.¹⁴²

Precisamente por ser fundamentalmente afectivo y simbólico, lo fotográfico permite, entonces, recomponer un recuerdo desprovisto de imagen y reencontrarla «milagrosamente conservada en el soporte de papel».¹⁴³ Es decir, que a partir del propio objeto material (la fotografía), se traduce una imagen fabricada en imagen emocional, imagen trascendente. En este sentido, el *punctum* trasciende no sólo las formas y los espacios de la fotografía, sino también, y de manera decisiva, atraviesa el tiempo.

Mientras la fotografía no trasciende su materialidad objetual, permanece a la espera de algo: de ser tomada, de ser actuada, de ser vista. Para construir o restituir su visibilidad (o para poder ver su invisibilidad), la imagen fotográfica espera ser dicha, ser narrada, aunque esta construcción o esta restitución verbal sean necesariamente ficticias y virtualmente inalcanzables. En este sentido, toda fotografía es potencialmente una ficción que se lanza al encuentro de su lector.

Dans ce désert morose, telle photo, tout d'un coup, m'arrive;
elle m'anime et je l'anime. C'est donc ainsi que je dois nommer

¹³⁹ Roland Barthes, «Fotos-Impactos» en *Mitologías*, México: Siglo XXI, 1985, p. 108.

¹⁴⁰ Roland Barthes, *La chambre...*, p. 81.

¹⁴¹ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 67.

¹⁴² Roland Barthes, *op. cit.*, p. 89.

¹⁴³ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 74.

l'attrait qui la fait exister : une *animation*. La photo elle-même n'est en rien animée (je ne crois pas aux photos « vivantes ») mais elle m'anime : c'est ce que fait toute aventure.¹⁴⁴

En suma: lo fotográfico en literatura ocupa un espacio privilegiado para las emociones y la memoria, para la imaginación y la identidad, para la fabulación. Más allá del artefacto –la técnica, el instrumento– y del dispositivo –organización de una realidad anárquica,¹⁴⁵ ordenamiento de un proceso, disposición lógica de objetos y formas–, lo fotográfico en el texto narrativo introduce, mediante la escritura y la lectura, una dimensión trascendente, una suma de instantes inesperados que disparan las infinitas posibilidades (creativas, liberadoras) del texto literario: el estudio de la obra de tres autores contemporáneos de lengua francesa – Patrick Modiano, Andreï Makine y Annie Ernuax –, nos permitirá explicar, de forma agregada, no sólo las características del artefacto y los discursos que acompañan al dispositivo fotográfico dentro del texto literario, sino cómo la noción de lo fotográfico explora, expresa, atraviesa e incorpora de maneras muy diversas la dimensión sensible y simbólica de la fotografía al interior (y fuera de los márgenes) del texto narrativo.

¹⁴⁴ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴⁵ cfr. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

SEGUNDA PARTE

Funciones de lo fotográfico en la narrativa contemporánea

2.1 Una noción transversal

En la primera parte de este estudio definimos *lo fotográfico* como una noción transversal que recorre los textos cumpliendo una función discursiva y poética, y que determina, en gran medida, el espacio y el tiempo del texto narrativo, así como sus objetos y formas.

Nuestro trabajo se inscribe en los estudios de narrativa contemporánea de lengua francesa. En este ámbito, Dominique Viart subraya la temática centrada en el sujeto, más que en el suceso; en la indagación, más que en la narración; en los pequeños detalles inocuos, entre los que la fotografía destaca en sus distintas dimensiones: visual, verbal, espacio-temporal...

Aussi prend-elle à des objets nouveaux que la modernité la plus récente désigne à son attention : les détails négligés dont l'apparente insignifiance se révèle riche de sens ; objets de faible valeur qui cependant témoignent de ce qui fut et conservent quelque chose de qui les manipula ; vagues photographies, médiocres ou tremblées, où s'est imprimée la trace d'un temps précaire ; maladroites du verbe ou recours aux lieux communs des conversations qui en disent long sur des subjectivités enfouies.¹⁴⁶

Los autores elegidos en este ensayo representan los temas y las tendencias más recientes de la novela contemporánea de expresión francesa: el relato de filiación, la autoficción, la ruptura genérica, la escritura del sujeto, el trabajo de memoria, la alteridad, la restitución histórica, la introspección, la crítica social... Asimismo, como se ha señalado, la delimitación del *corpus* tomó en cuenta que nuestros autores y sus obras mostraran, de forma amplia, diversa, representativa y contundente, la presencia de lo fotográfico, esto es, la dimensión emocional, ideológica y simbólica que arroja el dispositivo fotográfico, como parte constitutiva y central de los mecanismos narrativos.

¹⁴⁶ Dominique Viart, «Écrire avec le soupçon» en Michel Braudeau y otros. *Le roman français contemporain*, Paris: Ministère des Affaires étrangères-adpf, 2002, p. 142.

2.2 Patrick Modiano¹⁴⁷

2.2.1 P. Modiano en blanco y negro

Desde el título de su primera novela, *La Place de l'étoile* (1968), Modiano lanza una elocuente imagen mental y nos introduce en la temática que atravesará una y otra vez su obra: la encrucijada, la convergencia de identidades, el punto de fuga, la búsqueda en círculos concéntricos, en suma, la arquitectura de una historia personal construida a partir de hitos históricos bien definidos:

Au mois de juin 1942, un officier allemand s'avance vers un jeune homme et lui dit : « Pardon, monsieur, où se trouve la place de l'Étoile ? »

Le jeune homme désigne le côté gauche de sa poitrine.

(*Histoire juive.*)¹⁴⁸

El estilo breve, directo, libre de florituras, una «retórica de la contención»,¹⁴⁹ reluce pronto como uno de los rasgos característicos de la prosa modianesca. Su sobriedad aparenta solemnidad y le confiere el aspecto de quien habla seriamente de todos los asuntos, incluida su historia personal. No obstante, una buena dosis de mordacidad puede leerse entre líneas: la provocación permanente, lo grotesco, la ambigüedad e incluso el oxímoron circundan a sus personajes o al propio narrador: «Modiano est plus féroce que tendre, il préfère le rire sonore au sourire ému et, chez

¹⁴⁷ Algunos avances de este apartado se han presentado en los siguientes artículos: «Fotografía, tiempo e identidad en la narrativa de P. Modiano» [en Lozada, José Manuel (ed.). *Tiempo: texto e imagen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011. 495-501] y «Tiempo dilatado, espacio desplazado: fotografía y narración en la obra» [en Carriedo López, Lourdes, María Dolores Picazo y María Luisa Guerrero (dirs.). *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, Bruselas: Peter Lang, 2013. 153-166]. En estos textos, el análisis sobre la obra de Modiano no se centró estrictamente en *lo fotográfico*, concepto en el que se basa el presente trabajo.

¹⁴⁸ Patrick Modiano, *La place de l'étoile*, París: Gallimard (Folio 698), 1968, p. 11.

¹⁴⁹ «L'écriture minimale soumet la langue à l'épreuve du moindre mot par une rhétorique de la contention. [...] Elle figure ainsi par l'absence des refoulements, des silences, des équivoques, autant de zones dépressionnaires qui, dans les romans de Modiano, renvoient aux non-dits de l'histoire collective et intime». Bruno Blanckeman, «Spectrographie», en Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.), *Modiano*, Paris : L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012, pp. 147-152.

lui, le tragique demeure sous-entendu; enfin, il se montre plus enclin à fustiger qu'à pardonner ». ¹⁵⁰

De esta manera, en cierta forma velada, Modiano pone en juego un mecanismo de pistas a través de nombres y fechas, de lugares y sucesos, verdaderos y falsos, reales y ficticios que se convierten en claves de una lectura detectivesca en cuyos entresijos debemos urdir para revelar y esclarecer las incógnitas que nos ofrece su lectura. A pesar de que las referencias factuales otorgan a sus relatos un carácter de verosimilitud, lo cierto es que Modiano pasa siempre por encima del documento como elemento de verdad: prueba de ello es su propio pasaporte falseado (por el cual distintos editores en diversos momentos señalan diferentes fechas y lugares de nacimiento: París o Pontoise o Boulogne-Billancourt; 1945 o 1947) o la interminable navegación de sus personajes entre nombres e identidades falsas. Esta ambigüedad ha sido fundamental para apuntalar su leyenda de escritor escurridizo y hermético, creado a imagen y semejanza de sus personajes.

Un talento formado al margen de las aulas sólo puede ser marginal. Desde muy joven, Modiano leyó a los grandes autores de las letras francesas y universales; sus primeras lecturas, en solitario, fueron un recurso de sobrevivencia frente al aislamiento y al ambiente opresivo de los internados donde pasó sus primeros años. La escritura se convirtió en una manera de sobreponerse a su timidez y a su incapacidad de comunicarse oralmente de forma fluida: una escritura discreta, nunca desbordada, como susurros difíciles de escuchar, como secretos apenas balbucidos: «Ce qui est intéressant c'est d'avoir une phrase qui produit une musique, une petite musique émotionnelle...». ¹⁵¹

El lector atento se verá frente a un eficaz dispositivo de resonancias, de vueltas en espiral, de superposición y sobreimpresión; y así, el retorno en canon, la repetición de frases y expresiones completas, de fechas, lugares y nombres, se convierten en ecos, en una especie de empresa de reciclaje que se alimenta de lo que

¹⁵⁰ Jean Gaugeard, «Un voyage au bout du Ghetto» en Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.), *Modiano*, París : L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012, p. 30.

¹⁵¹ «Jacques Chancel s'entretient avec Patrick Modiano», *Radioscopie*, 17/11/1972 [disponible en: <http://www.ina.fr/audio/PHD99218206>. Consulta: 19/09/2015].

Denis Cosnard llama atinadamente «*mátériaux de réemploi*».¹⁵² Un lector menos avezado tendrá la sensación de estar siempre frente al mismo libro, con los mismos personajes e historias que, a modo de bucle, regresan una y otra vez: el padre prófugo, la madre evanescente, la atmósfera de incertidumbre y persecución, los claroscuros, la identidad perdida...

A pesar de su escasa ambición protagónica, Modiano y su obra gozaron pronto de la crítica favorable. Así, con la publicación de su sexta novela, *La rue des boutiques obscures* (1978), Modiano se consagró al recibir el prestigiado premio Goncourt «por el conjunto de su obra»; transcurridos otros textos y más reconocimientos, en 2014 se suma a la lista de los autores que alcanzan el máximo premio internacional de las letras, el Nobel.

El convulso periodo de la Ocupación es el eje temático de las tres primeras novelas de Modiano: *La Place de l'Étoile*, *La Ronde de nuit* (1969) y *Les Boulevards de ceinture* (1972). Si bien el tema judío se despliega como una preocupación central en estos primeros relatos, detrás de la Ocupación subyace una reflexión sobre la copresencia en un espacio y un tiempo atípicos, excepcionales, donde coinciden personas que en otro momento no se habrían encontrado. Este procedimiento, tan característico de la obra de Modiano, lejos de tratarse de un mero recurso estilístico, bien puede leerse a la luz del concepto de «posmemoria» que, de forma esclarecedora, propone Marianne Hirsch:

Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation. This is not to say that memory itself is unmediated, but that it is more directly connected to the past. Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by stories of that previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated.¹⁵³

¹⁵² Denis Cosnard, *Dans la peau de Patrick Modiano*, París: Fayard, 2010, p. 166.

¹⁵³ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge: Harvard University Press, 2012, p. 22.

Hirsch desarrolla esta noción precisamente a partir de sus trabajos sobre los hijos de los sobrevivientes de la persecución nazi. Modiano, alejado de los temas que en ese momento preocupaban a jóvenes e intelectuales (el 68 representa el parteaguas que orientó gran parte de las expresiones políticas y culturales del resto del siglo XX), se decanta por el tema de la memoria y por la recuperación de la posmemoria del ser judío, pero lo hace de forma casi circunstancial, sin un afán de filiación y aún menos entendido como un asunto de sangre:

Que l'on me pardonne tous ces noms et d'autres qui suivront.
Je suis un chien qui fait semblant d'avoir un pedigree. Ma mère et
mon père ne se rattachent à aucun milieu bien défini.¹⁵⁴

Esta relación dialéctica que permite restituir el propio pasado a partir de historias de otros se alza como un recurso narrativo primordial. Así, el «yo» de Modiano «serait un pronom très peu personnel qui ne s'invente pas une mémoire mais rêve d'une avant mémoire».¹⁵⁵ En una entrevista para *Le Figaro* con motivo de la publicación de *L'herbe des nuits* (2012), le preguntaron a Patrick Modiano si su tiempo verbal «fetiche» era el antefuturo, a lo que Modiano respondió:

– Ah oui, oui ! Ce temps est fascinant ! C'est sûrement celui qui me correspond le mieux. C'est mystérieux... Le futur antérieur, je l'emploie toujours inconsciemment. Le passé simple, c'est révolu. C'est plat. Mais le futur antérieur, c'est le temps de la revisite du passé, et de la réparation impossible. C'est un temps qui contient différentes couches, différentes épaisseurs.¹⁵⁶

Modiano se vale, pues, de este «futuro anterior» para narrar acontecimientos pasados como si fueran posteriores al momento de la enunciación. Mediante la ambigüedad sincrónica y diacrónica que introduce esta forma verbal, Modiano mantiene un diálogo permanente con el pasado y produce ese efecto de

¹⁵⁴ Patrick Modiano, *Un pedigree*, París: Gallimard (Folio 4377), 2006, p. 11.

¹⁵⁵ Roger-Yves Roche, *Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*, Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2009, p. 99.

¹⁵⁶ Elisabeth Quin, «Modiano, poète-enquêteur», 11/12/2012 [disponible en: <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/modiano-poete-enqueteur-111112-304356>. Consulta: 19/09/2015].

sobreimpresión de capas temporales, de coexistencia de pasado y presente, de superposición de imágenes y personajes, tan característico de su obra.

Así, impulsado por su obsesión por el archivo, el repertorio, el inventario, la ficha policiaca y el «fait divers», Modiano concibe sus textos como una «suite de constats»:

Je conserve beaucoup de choses, des papiers, de journaux, de notes. Mais ce n'est pas par goût des archives, pas non plus pour le plaisir d'accumuler. J'ai plutôt l'impression que ces choses sont comme des signaux de morse à décrypter, des indices qui me mettent sur la voie d'un déchiffrement personnel.¹⁵⁷

A lo largo de su obra, Modiano ha recorrido todos los géneros: poesía, canción, teatro, cine, televisión, novela, cuento, lo que nos habla de su insaciable inquietud. Explora lo mismo la parodia que el documento, la burla que la sentencia, el pastiche que la apuesta original – participa, por ejemplo, en un proyecto de novela policiaca en colaboración, a ocho manos –. Sobre el estilo de Modiano se ha dicho, en distintos momentos, que se acerca al *Nouveau Roman*,¹⁵⁸ a la autoficción,¹⁵⁹ a la autobiografía¹⁶⁰ o a la literatura posmoderna.¹⁶¹ Asimismo, en esta pretensión clasificatoria, se ha hablado de una escritura fotográfica:

Photographiquement précise, l'écriture de Modiano ? En vérité, plus que cela : ontologiquement photographique, c'est-à-dire tissé de présence et d'absence, de présence-absence, et, en fin de compte, *spéctrale* : ce sont toujours des corps qui ne demandent qu'à disparaître dans le décor qui les origine.¹⁶²

Existe consenso, sin embargo, en que la escritura de Modiano es singular y tiene personalidad propia; no en vano se ha acuñado el término «modianesco», por

¹⁵⁷ Patrick Modiano en Nadia Butaud Butaud, *Patrick Modiano*, París: Textuel, 2008, p. 73.

¹⁵⁸ cfr. Allan Morris, *Patrick Modiano*, Oxford: Oxford International Publishers, 1996.

¹⁵⁹ cfr. Thierry Laurent, *L'Œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997.

¹⁶⁰ cfr. Dervila Cooke, *Present Pasts: Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*, Amsterdam: Rodopi, 2005.

¹⁶¹ cfr. Akane Kawakami, *A Self-Conscious Art: Patrick Modiano's Postmodern Fictions*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000.

¹⁶² Roger-Yves Roche, *op. cit.*, p. 111

autonomasia al carácter de su obra: «On dit d'une situation qu'elle est modianesque lorsque la réalité se dérobe, quand le passé et le présent se mélangent, lorsque les mots deviennent incertains», expresaría el Presidente de la República al otorgarle la Orden de la Legión de Honor.¹⁶³

En este estudio, analizaremos cómo el motivo fotográfico, desplegado en diversas dimensiones, es un elemento central en la obra de Modiano: frente a un pasado al que no se asistió, un presente fluctuante y ante la imposibilidad de construcción de un futuro, para los personajes de Modiano la fotografía adquiere un valor de constancia, de marca de seguimiento, de cicatriz del tiempo que parece otorgar certezas a quien busca en ella las huellas de la historia personal.

Et pourtant, ce sont bien les photographies qui, dans les romans de Modiano, servent de point de départ, d'embrayeur, à une recherche, une enquête, le plus souvent orientée du côté d'êtres disparus. [...] À leur manière, c'est-à-dire moins parce qu'elles constituent une preuve que parce qu'elles sont le 'temoin' qui passe de mains en mains, l'objet qui va permettre à chacun des protagonistes de faire une apparition, si brève soit-elle, sur la piste du récit.¹⁶⁴

Así, encontramos, por ejemplo, que en *Les boulevards de ceinture* (1972), el relato comienza cuando el narrador contempla una fotografía y a partir de ella se articula el hilo de la historia; o en *Livret de famille* (1977), se destaca el valor de la foto de identidad como elemento de reconocimiento y como prueba de existencia; o en *Rue des boutiques obscures* (1978), un detective amnésico recurre a una fotografía para intentar reconocerse y reconstruir su pasado; o en *Dimanches d'août* (1986), uno de los protagonistas es un viejo fotógrafo; o en el álbum de fotografías *Paris Tendresse* (1990), Modiano se lamenta por la pérdida del París que Brassai fotografiara en los años treinta; incluso Modiano escribe la letra de una canción, «Les romans photos», que narra la historia de una Madame Bovary contemporánea, lectora ferviente de fotonovelas, que termina arrojándose a los andenes del metro:

¹⁶³ Présidence de la République, «Discours lors de la cérémonie collective de remise de décorations», Discurso de François Hollande, 18/02/2015 [disponible en: <http://www.elysee.fr/videos/discours-lors-de-la-ceremonie-collective-de-remise-de-decorations>. Consulta: 19/09/2015].

¹⁶⁴ Roger-Yves Roche, *op. cit.*, pp. 107-108

Elle lisait des romans photos
Elle lisait des romans photos
Elle s'est jetée sous le métro
Avec ses romans photos
À la station Trocadéro...¹⁶⁵

Esta idea de la estrecha relación de la fotografía con la literatura en la obra de Modiano se reaviva en el reciente discurso que pronunció en ocasión de la recepción del premio Nobel:

Il se passe, entre un roman et son lecteur, un phénomène analogue à celui du développement des photos, tel qu'on le pratiquait avant l'ère du numérique. Au moment de son tirage dans la chambre noire, la photo devenait peu à peu visible. À mesure que l'on avance dans la lecture d'un roman, il se déroule le même processus chimique. Mais pour qu'il existe un tel accord entre l'auteur et son lecteur, il est nécessaire que le romancier ne force jamais son lecteur – au sens où l'on dit d'un chanteur qu'il force sa voix – mais l'entraîne imperceptiblement et lui laisse une marge suffisante pour que le livre l'imprègne peu à peu, et cela par un art qui ressemble à l'acupuncture où il suffit de piquer l'aiguille à un endroit très précis et le flux se propage dans le système nerveux.¹⁶⁶

2.2.1.1 *Dora Bruder* o la imposibilidad narrativa

*El hombre olvida que es un muerto
que conversa con muertos.*

J.L. BORGES

La atracción por el detalle, la obsesión por lo marginal y un decidido afán por devolverle el sentido a lo insignificante parecen ser los disparadores de un proyecto de escritura que sitúa a *Dora Bruder* en la frontera entre la literatura y la historia,

¹⁶⁵ De acuerdo con la información que ofrece Denis Cosnard en el sitio de «Le réseau Modiano» [<http://lereseaumodiano.blogspot.mx>], Patrick Modiano y Hughes de Courson grabaron, en 1979, el disco *Fonds de tiroir1967* (*Ballon noir*), editado después en CD en 1997 (*Masq*). Este disco contiene doce canciones, de las cuales nueve tienen letra de Modiano, entre las que se incluye « Les romans photos ».

¹⁶⁶ Patrick Modiano, «Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano» [disponible en: http://www.lemonde.fr/prix-nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html. Consulta: 19/09/2015].

entre la ficción y la realidad. «Ambigua»¹⁶⁷ o «híbrida»¹⁶⁸ son algunos calificativos que ha recibido esta obra de Modiano; pero más allá de los adjetivos, lo cierto es que, en consonancia con el universo netamente modiano, *Dora Bruder* se revela como una permanente conversación de su narrador con los muertos, con quienes se han marchado y cuyas huellas prácticamente han desaparecido.

Dora Bruder es el relato de un hallazgo fortuito que desemboca en una búsqueda fallida y es, también, la crónica de una labor de escritura. La narración se enmarca, desde un inicio, en la desazón de un escritor por encontrar la pista de una adolescente desaparecida en tiempos de la Ocupación:

Il y a huit ans, dans un vieux journal, Paris-Soir, qui datait du 31 décembre 1941, je suis tombé à la page trois sur une rubrique : « D’hier à aujourd’hui ». Au bas de celle-ci, j’ai lu :

« PARIS

On cherche une jeune fille, Dora Bruder, 15 ans, 1m 55, visage oval, yeux gris-marron, manteau sport gris, pull-over bordeaux, jupe et chapeau bleu marin, chaussures sport marron. Adresser toutes indications à M. en Mme. Bruder, 41 boulevard Ornano, Paris. »¹⁶⁹

Este solo fragmento ofrece ya algunas pistas de lectura. Por un lado, pone de relieve que estamos frente un relato anacrónico, como si miráramos a la luz del mismo viejo periódico que sitúa al personaje principal, la joven Dora Bruder, varias décadas antes del momento de la enunciación. Por otro lado, el narrador define claramente que el proyecto de escritura de la historia de Dora Bruder le ha tomado ocho años, lo que nos anticipa las dificultades que ha debido de enfrentar para llevar a término su tarea. Finalmente, este *incipit* nos muestra un primer «retrato hablado» de Dora Bruder que, no obstante, no nos permite construirnos una imagen mental de

¹⁶⁷ Annelies Schulte Nordholt, «Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano», en *Neophilologus* 96 (2012), pp. 523-540.

¹⁶⁸ Serenela Ghiteanu, «Dynamique de la mémoire dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano», *Journal of Romanian Literary Studies* 5 (2014): pp. 54-69.

¹⁶⁹ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, París: Gallimard (Folio 3181), 1999, p. 7.

la protagonista; esto nos pone en el mismo lugar del narrador-escritor cuando lee el anuncio y se le agolpan las preguntas sobre el destino de la adolescente desaparecida. Comienza, así, en palabras de Éric Chauvier, «la quête du visage effacé de Dora»¹⁷⁰. Resulta claro, en fin, que el recorte del periódico es mucho más que un pretexto narrativo: se trata, en todo caso, de un motivo que inaugura la escritura, así como la génesis de un discurso sobre la ausencia, el vacío y la desolación ante la imposibilidad por cambiar el curso de la Historia.

La semilla de *Dora Bruder* puede encontrarse en 1978, cuando el historiador Serge Klarsfeld y su esposa Beate publican el *Mémorial de la déportation des Juifs de France*.¹⁷¹ El joven Modiano se pone rápidamente en contacto con Klarsfeld, a quien le escribe, emocionado: «Je voulais vous dire, en venant de chercher le livre l'autre jour, combien je vous admire vous et votre femme pour ce que vous faites. Ce qui est désespérant, c'est de penser à toute cette masse de souffrance et a toute cette innocence martyrisée sans laisser des traces. Au moins, vous avez pu retrouver leur noms».¹⁷² En un texto posterior,¹⁷³ Modiano recuerda cómo el memorial de Serge y Beate Klarsfeld le resultó, en su momento, una revelación:

Son mémorial m'a révélé ce que je n'osais pas regarder vraiment en face, et la raison d'un malaise que je ne parvenais pas à exprimer. J'avais écrit trop jeune un premier livre où je rusais avec l'essentiel, en tâchant de répondre de manière désinvolte aux journalistes antisémites de l'Occupation, mais c'était comme pour se rassurer, faire le malin quand on a peur et que l'on parle très fort dans le noir. Après la parution du mémorial de Serge Klarsfeld, je me suis senti quelqu'un d'autre.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Éric Chauvier, «Dora Bruder, une quête de l'essentiel », en Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.), *Modiano*, París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012, p. 169.

¹⁷¹ En la colección Cahier de L'Herne, en el volumen sobre Modiano (París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012), se incluye un apartado completo con las cartas entre Modiano y Klarsfeld, donde se puede hacer un seguimiento de la génesis de *Dora Bruder*.

¹⁷² Patrick Modiano, «Correspondance Modiano/Klarsfeld», en Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.), *Modiano*, París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012, p. 178.

¹⁷³ En noviembre de 1994, Modiano publica en el diario *Libération* el artículo «Avec Klarsfeld, contre l'oubli», a propósito de la aparición del nuevo *Mémorial des enfants juifs déportés de France* del matrimonio Klarsfeld.

¹⁷⁴ Patrick Modiano, «Avec Klarsfeld, contre l'oubli», en Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.), *Modiano*, París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012, p. 176.

Y describe también cómo este libro siembra en él la incertidumbre sobre su propio quehacer de escritor:

Et d'abord, j'ai douté de la littérature. Puisque le principal moteur de celle-ci est souvent la mémoire, il me semblait que le seul livre qu'il fallait écrire, c'était ce mémorial, comme Serge Klarsfeld l'avait fait. [...]

J'ai voulu suivre l'exemple que m'avait donné Serge Klarsfeld. En consultant pendant des jours et des jours son mémorial, cette liste de noms et de prénoms, j'ai essayé de trouver un détail supplémentaire, une adresse, la moindre indication sur la vie de telle ou telle personne. Certaines avaient laissé une trace et pouvaient facilement être identifiées [...]. D'autres, dont le nom seul figure dans le mémorial, sans la date de naissance...¹⁷⁵

Los grandes temas de *Dora Bruder* se encuentran ya delineados en estas reflexiones: el valor de la memoria y el compromiso con la Historia; la fuerza de la escritura como empresa frente el olvido; la importancia del detalle en la lucha contra el anonimato y la ignorancia; el significado de las huellas y su valor indicial y simbólico; el peso del registro y del repertorio en la reconstrucción de las historias y las identidades...

En 1994, el matrimonio Klarsfeld publica un nuevo libro: el *Mémorial des enfants juifs déportés de France*. Por más una década, los Klarsfeld se habían dado a la tarea de buscar minuciosamente en los registros de la policía las fichas de los niños judíos deportados durante la Ocupación; además de los incontables nombres y fechas y de la precisión sobre el destino de los niños, el volumen incluyó 1500 fotografías.

Des photos de famille, le dimanche, à la campagne, avec le grand frère, la petite sœur, le chien. Des photos des jeunes filles. Des photos de copains, dans la rue. Des sourires et des visages confiants dont l'anéantissement nous fera éprouver jusqu'à la fin de nos vies une terrible sensation de vide. Voilà pourquoi il nous arrive, par moments, de ne plus nous sentir tout à fait présents dans ce monde qui a tué l'innocence.¹⁷⁶

Cuando aparece este segundo memorial judío, Modiano ya había iniciado su búsqueda de Dora Bruder: «Grâce à Serge Klarsfeld, je saurai peut-être quelque chose

¹⁷⁵ *Id.*

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 177.

de Dora Bruder». ¹⁷⁷ Si en el primer volumen de Klarsfeld, Modiano había encontrado algunas precisiones sobre el destino de la familia Bruder hacia Auschwitz, con la aparición del repertorio de niños deportados Modiano retoma contacto con Serge Klarsfeld y le comparte sus inquietudes sobre las lagunas que experimenta en sus investigaciones sobre la adolescente desaparecida:

Je vous envoie la page du *Paris-Soir*, daté du 31 décembre 1941, où se trouve dans la rubrique « d'Hier à Aujourd'hui » - Paris, l'avis de recherche. Cet avis de recherche me hante. Que s'était-il passé ? ¹⁷⁸

Klarsfeld está dispuesto a colaborar en la búsqueda de Modiano: «Je viens de parvenir à reconstituer de plus près encore ce qui s'est passé pour la famille Bruder...», ¹⁷⁹ le escribe el historiador; le ofrece información sobre la detención del padre y de la madre de Dora, sobre la deportación de la adolescente, así como otras posibles pistas sobre el destino de la familia. Klarsfeld y Modiano intercambian correspondencia y tienen algunos encuentros, siempre a la luz de las investigaciones sobre Dora Bruder y del mundo de los desaparecidos. En esta correspondencia, destacan las preguntas que Modiano le formula al historiador («Était-ce sa mère ?», ¹⁸⁰ «Que s'était-il passé ?», ¹⁸¹ «Serait-il possible qu'elle ait été internée aux Tourelles...?», ¹⁸² «Il faut absolument que nous sachions pourquoi elle a fait cette fugue...?», ¹⁸³), pues resuenan como un eco de las mismas dudas que abaten al narrador de *Dora Bruder* a lo largo de todo el relato.

Tras dos años diálogo, Modiano le escribe a Klarsfeld en octubre de 1996: «j'espère vous voir pour parler d'un projet que j'aimerais mener à bien, grâce aux

¹⁷⁷ *Id.*

¹⁷⁸ Patrick Modiano, «Correspondance Modiano/Klarsfeld», *op. cit.* p. 179.

¹⁷⁹ *Id.*

¹⁸⁰ Patrick Modiano, «Avec Klarsfeld, contre l'oubli», *op. cit.*, p. 177.

¹⁸¹ Patrick Modiano, «Correspondance Modiano/Klarsfeld», *op. cit.* p. 179.

¹⁸² *Ibid.*, p. 180.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 182.

renseignements que vous m'avez donnés et aux pistes que vous m'avez ouvertes»¹⁸⁴. Se trata, sin duda, del proyecto de escritura de *Dora Bruder*, que se publicaría en 1997: según el narrador, han pasado ocho años desde el momento en que se encuentra con el recorte del *Paris-Soir* y el inicio de la escritura del relato.

La historia de complicidad y de colaboración entre Klarsfeld y Modiano conoce un sorprendente final. Modiano le envía a Klarsfeld, acompañado de una carta, un ejemplar de libro recién publicado: «Je crois que ce livre sera une sorte de sonde qui permettra d'avoir d'autres renseignements».¹⁸⁵ Klarsfeld, visiblemente decepcionado, le agradece el envío y le increpa en su respuesta:

Le 3 avril 1997

Cher Patrick Modiano

J'ai bien reçu « Dora Bruder », qui est *un beau livre sur elle et sur vous aussi*. Permettez-moi cependant de remarquer que l'enquête, telle que vous la narrez, tient plus du roman que de la réalité, puisque vous m'effacez et pourtant Dieu sait que j'ai œuvré pour découvrir et rassembler des informations sur Dora et vous les communiquer. Je ne sais si cette disparition que j'évoque dans ma lettre à Philippe Lepage est significative d'une trop grande présence de ma part dans cette recherche ou si c'est *un procédé littéraire permettant à l'auteur d'être le seul demiurge*.

En tout état de cause, après l'appel que vous m'avez publiquement lancé dans « Libération » pour savoir quelque chose sur Dora Bruder, comment avez-vous pu me faire disparaître de votre enquête-roman, alors que j'avais répondu à cet appel et très précisément. Ce n'est pas une plainte que je pousse, mais une espèce de constat irritant. *Peut-être êtes-vous amoureux de Dora ou de son ombre* et, comme nous l'avons cherché ensemble, vous tenez à la garder pour vous-même, tout en la faisant aimer par un large public. Je resterai donc avec les milliers de visages que j'ai pu retrouver, dont celui de Dora, sans trop chercher à comprendre.

Cordialement

Serge Klarsfeld¹⁸⁶

No hemos hecho el seguimiento de esta génesis de *Dora Bruder* para describir los pormenores de una «petite histoire», sino porque, curiosamente, la ambivalencia

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 185.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p.187. El subrayado es nuestro.

que el libro produjo en Klarsfeld es, en buena medida, la misma inquietud que esta obra produce en sus lectores.

En la narración de *Dora Bruder*, se van entrelazando, de manera imprevisible y algo caótica, dos historias distantes en el espacio y el tiempo, pero que alcanzan puntos de encuentro. Por un lado, el hilo conductor del relato gira en torno a Dora, tal como lo anuncia el título del libro. El carácter real de la protagonista es una manera de interpelación hacia el lector, una exhortación a manifestarse contra los errores de la Historia, un llamado de atención sobre la veracidad del relato, con lo que se establece pronto un «contrato de lectura»,¹⁸⁷ un pacto de autenticidad, en el que la información de los documentos extratextuales, que se hacen explícitos a lo largo del relato, es verificable. «Certes une biographie pas comme les autres, ‘déplacée’ en ce sens que rien n’y est tout à fait à sa place. Mais les règles de base sont respectées. L’objet biographique – le ‘biographe’ – est réel. La jeune fille a existé».¹⁸⁸

Sin embargo, el lector no tarda en sorprenderse cuando se encuentra, de golpe, con un relato paralelo, en primera persona, de un narrador que también se alza como protagonista de la historia. A través de fragmentos de su propia biografía, el narrador entreteje sus recuerdos con el proyecto de escritura en torno a la historia de Dora Bruder: es, en efecto, un demiurgo que bosqueja el destino de sus personajes, que nos introduce en sus dudas y en su pensamiento en solitario: «Lancé dans une entreprise biographique d’un type inhabituel, Patrick Modiano a rencontré des problèmes qu’il a résolus à sa façon, en ayant conscience qu’il s’écarterait du modèle attendu».¹⁸⁹ De esa manera, el lector llega a confundir al narrador con el autor, y la biografía de Dora se mezcla con la autobiografía del narrador, que al mismo tiempo recuerda a la biografía de Modiano. El autor juega permanentemente con el horizonte de espera del lector, quien por momentos pierde la pista de qué tanto hay de realidad y cuánto de ficción en el relato de *Dora Bruder*, y cuál es el desenlace posible de estas historias paralelas.

¹⁸⁷ Béatrice Damamme-Gilbert, «Au-delà de l’auto-fiction: Écriture et lecture de *Dora Bruder*, de Patrick Modiano», *French Forum*, 29.1 (2004), p. 84.

¹⁸⁸ Jeanne Bem, «Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano», *Cahiers de l’Association internationale des études françaises*, 52 (2000), p. 222

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 223.

Para reforzar este efecto, el narrador transita por el relato en una especie de «flujo libre de escritura» (desordenado, irreflexivo, precipitado) producto, evidentemente, de la creación del propio autor. La estructura del relato es un vaivén de recuerdos, documentos, reflexiones personales, anécdotas, dudas existenciales, referencias factuales, descripciones, preguntas y más preguntas. Este aparente caos (intencional) logra reproducir y transmitir la experiencia del esfuerzo creativo y, en este caso, explora la imposibilidad narrativa y las limitaciones de la literatura.

Así, *Dora Bruder* se muestra como un relato fronterizo, no puramente histórico ni totalmente literario, ni biográfico ni autobiográfico, sino atípico y paradójico:¹⁹⁰

Dora Bruder est un objet littéraire déconcertant qui, comme toute grande oeuvre, explore les limites de la littérature. Ce n'est pas seulement un récit factuel. Mais c'est un texte engagé, qui nous met en contact direct avec le réel de ce siècle. Le mot 'roman' risque de le dégager de cette responsabilité.¹⁹¹

A la luz de esta lectura, la reacción de Klarsfeld – sin duda uno de los primeros lectores de *Dora Bruder* – no parece un despropósito...

2.2.1.2 *Chien de printemps* o la apología del doble

Brassai n'était pas un indic, mais un poète qui, comme Genet, transmettrait très loin dans le temps leurs visages et les lumières noires et blanches de Paris.

P. MODIANO

Asediado en su natal Hungría por su profusa actividad política, el joven judío Endre Ernő Friedmann viaja a Berlín en 1931, y dos años más tarde, huye a París por causa de la persecución nazi. Después de desempeñar diversos trabajos, descubre su vocación y su talento como fotógrafo e instala un estudio en la rue Froideveaux, en el emblemático barrio de Montparnasse. En esta calle nacería la leyenda de Robert

¹⁹⁰ *Id.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 222.

Capa,¹⁹² considerado como un revolucionario de la fotografía contemporánea: el pseudónimo elegido por el joven húngaro transformaría en poco tiempo al exiliado Friedman en un fotógrafo de gran reputación.

In the mid-thirties, Paris was the capital of photography. Early in 1937, Capa, who had just become known for his photo stories about the Spanish civil war, moved onto the studio on rue Froideveaux. He would work there until his departure for New York in the fall of 1939. [...] The building still stands, unaffected by time.¹⁹³

Un estudio de la calle Froideveaux es también el espacio donde se desarrolla el relato de *Chien de printemps* (1993). Para Modiano, este sitio funciona como un marco simbólico privilegiado donde pone en juego distintas estrategias narrativas mediante las cuales se estrecha el vínculo entre fotografía y relato.

En *Chien de printemps*, Modiano se propone algo más que un explícito homenaje al fotógrafo Robert Capa; es más bien un tipo de exorcismo que, mediante el ejercicio de la escritura, pretende resucitarlo y darle una nueva oportunidad frente a su fatal destino de fotógrafo de guerra. Francis Jansen, el protagonista de esta historia, es el elegido para llevar a cabo esta misión, y algunas afirmaciones parecen confirmarlo: «On voudrait faire parler les morts, on voudrait surtout qu'ils reviennent pour de vrai et non pas simplement dans nos rêves où ils sont à côté de nous, mais si lointains et si absents...».¹⁹⁴ Incluso de forma incidental algún personaje sentencia, refiriéndose a Jansen: «Ça lui arrive de temps en temps... Il a des absences... Il fait le mort... Et puis il réapparaît...».¹⁹⁵

Chien de printemps narra el fugaz encuentro de un joven estudiante con un viejo fotógrafo, Francis Jansen, distanciado de su oficio y siempre a las puertas de un viaje inminente. Un lazo afectivo se establece entre ellos cuando el narrador,

¹⁹² Robert Capa, nacido en Budapest en 1913, es considerado uno de los más grandes fotógrafos del siglo XX. En 1947, fundó la agencia Magnum Photos, con Henri Cartier-Bresson, David Seymour, William Vandivert y George Rodger. Practicó e hizo famosa su premisa: «Si tus fotos no son suficientemente buenas, es porque no estás suficientemente cerca». Murió Indochina, en 1954, en un campo de batalla.

¹⁹³ Bernard Lebrun y Michel Lefevre, *Robert Capa. The Paris years 1933-1954*, Nueva York: Abrams, 2012, pp. 11-13

¹⁹⁴ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, París: Seuil (Points 75), 1993, p. 77.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

aspirante a escritor, le ofrece a Jansen organizar su antiguo trabajo fotográfico, guardado (abandonado) en tres maletas apiladas en un rincón en el taller de la calle Froideveaux.

La fascinación y el esmero que el estudiante manifiesta en su labor sorprenden, en ciertos momentos, agradablemente al fotógrafo, quien por un instante recupera el gusto por tomar fotografías de algunos lugares y objetos simbólicos, aparentemente inocuos e insignificantes; pero, en otros momentos, el entusiasmo del joven le resulta inquietante y aun irritante: Jansen nunca cede a su inquebrantable voluntad de mantener el pasado en el olvido, en el silencio.

La narración se construye mediante una analepsis de casi veinte años: el disparador del relato es, justamente, el hallazgo de una fotografía que en el dorso lleva impreso un sello: *Photo Jansen*. Ése es el pretexto para convocar al recuerdo del momento de la toma, cuando el joven narrador se encuentra por primera vez con Jansen; valiéndose de un recurso típicamente modianesco, los dos momentos de la narración se superponen, además, a otros tiempos y otras historias. A esta sobreimpresión de tiempos contribuye la mirada del narrador sobre las fotografías, su descripción objetiva y subjetiva, que permiten profundizar en las paradojas del tiempo y la memoria, inherentes al objeto fotográfico.

Más que atraído por la fotografía en sí misma, el narrador está deslumbrado por Jansen, por su gran capacidad de manejo de la técnica fotográfica; por su íntima relación con el dispositivo que le permite mirar, captar una pose, disparar, atrapar la luz; por su maestría para hablar sin palabras a través de las imágenes: «Il me suffit de regarder l'une de ses photos pour retrouver la qualité qu'il possédait dans son art et dans la vie et qui est si précieuse mais si difficile à acquérir : garder le silence».¹⁹⁶ Precisamente esta reflexión lo lleva a poner en contraste su actividad como escritor y el quehacer del fotógrafo.

Así, el motivo fotográfico en *Chien de printemps* no sólo se advierte en la focalización del relato en torno a un fotógrafo y a sus fotografías, sino en la construcción, a todo lo largo del texto, de un metadiscurso sobre el carácter analógico

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 20.

de la escritura literaria y de la «escritura de luz»: la fotografía. En este sentido, el modianista Alan Morris reconoce el papel fundamentalmente metafórico que desempeña la fotografía en este relato:

From all of this, it would appear that the two central figures of the work embody a relationship between novel and photo, a relationship of ambivalence in which governing factors are sameness and difference: the assimilation of the characters suggest that their vocations, though apparently unrelated, are in fact interchangeable, while the quality of identity/otherness that they generate gives the narrator-writer's product (his narrative) a hallmark which it shares with each and every snapshot.¹⁹⁷

Mediante un eficaz juego de espejos, *Chien de printemps* enarbola el discurso del doble en distintas dimensiones: por un lado, Capa aparece como el doble de Jansen («Sur la photo, Jansen apparaissait comme une sorte de double de Capa...»¹⁹⁸); por otro, el joven estudiante se asemeja al tímido Modiano, no sólo en su proyecto de convertirse en escritor, sino también en su atracción por el viejo fotógrafo (en *Paris Tendresse*, por ejemplo, Modiano habla de su encuentro con Brassai y del encanto que le produce su personalidad) y en la ausencia de un nombre, de una identidad claramente definida; asimismo, Capa comparte con Modiano el origen judío, y con los personajes de otros relatos, la construcción de una nueva identidad mediante un pseudónimo y el transitar casi congénito de un país a otro; Jansen, asimismo, coincide con Modiano en su afán por «fundirse en los decorados», por no destacar ni hacerse notar; también el estudiante, en cierto momento del relato, siente que su nombre es Francis Jansen: «Une pensée m'accompagnait, d'abord vague et de plus en plus précise : je m'appelais Francis Jansen»...¹⁹⁹

Entre los dos protagonistas destaca también la diferencia de edad. Esto se traduce en dos discursos contrastantes entre quien observa, es maleable, sigue los pasos del maestro y está siempre a la expectativa —el estudiante—, y el fotógrafo que

¹⁹⁷ Alan Morris, «A photographic memory : ambiguity in *Chien de printemps*», en Guyot-Bender, Martine y William VanderWolk (eds.), *Paradigms of Memory : The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*, Nueva York: Peter Lang, 1998, p. 75.

¹⁹⁸ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 14.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 92.

introduce su propia visión de la vida, del tiempo y los afectos, como un padre que aconseja a su hijo. Curiosamente, quien narra después de algunas décadas estos encuentros conserva cierta candidez, una juventud que denota inmadurez incluso en su expresión: duda, titubea, calla. No analiza, no cuestiona; expone: «J'ai connu Francis Jansen quand j'avais dix-neuf ans, au printemps de 1964, et je veux dire aujourd'hui le peu de choses que je sais de lui».²⁰⁰

Sobre el ambiguo papel del narrador en esta novela, Akane Kawakami afirma que la mayor novedad que introduce *Chien de printemps* es que la voz narrativa se diluye porque su visión está sujeta al punto de vista del fotógrafo: «...the photographer directs the narrative through his "regard" and we benefit, literally, from his point of view. This is indeed a novelty in the history of literature and photography».²⁰¹

Así, si en *Dora Bruder* Modiano exhibe y hace explícitos los distintos motores e hitos del proceso de escritura, en *Chien de printemps* se impone como hilo conductor el proceso fotográfico, con sus diversos actores, temporalidades, técnicas, intenciones y destinos:

So, through its drive toward replication; through its tones of black and white, and light and dark; through its concern with creativity and documentation; through its view of reality as fragmented; through its promotion of nostalgia, and through its focus on life and death, presence and absence, words and silence, *Chien* equates itself with a (monochrome) photograph...²⁰²

Subrayaremos, por último, cómo en este texto de Modiano coexisten con la ficción elementos reales, entretejidos a veces de manera intencional y a veces de forma azarosa. Encontramos, por ejemplo, que el número telefónico del estudio de Jansen es exactamente el mismo que aparece en el membrete de las cartas de Robert Capa:

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁰¹ Akane Kawakami, *A Self-Conscious Art: Patrick Modiano's Postmodern Fictions*, Liverpool: Liverpool University Press, 2000, p. 43.

²⁰² Alan Morris, *art. cit.*, p. 86.

J'avais inscrit son numéro de téléphone sur un paquet de cigarettes. D'ailleurs, il était dans le Bottin, nous avait précisé. Jansen, 9 rue Froideveaux, Danton 7521.²⁰³

Este guiño refuerza la idea de que detrás de Jansen está siempre el personaje de Capa, aunque la historia del encuentro comience en 1964, exactamente diez años después de la muerte del fotógrafo húngaro. Sin embargo, una lectura más detallada nos permite identificar el papel casi espectral que desempeña Jansen en la narración. Así, cuando el joven está organizando las fotos de las maletas, se da cuenta de que no hay ninguna imagen posterior a 1954, como si el contenido de las maletas correspondiera, más bien, a los trabajos de Capa:

Les plus récentes de celles que j'avais déjà répertoriées dataient de 1954. Peut-être n'avait-il rien conservé à partir de cette année-là.²⁰⁴

Francis Jansen es un personaje fluctuante, que está siempre por emprender un viaje, previsiblemente a México; al final del relato, Jansen desaparece con las maletas («Au mieux, elles achevent de pourrir maintenant dans quelque faubourg de Mexico»²⁰⁵), lo que inevitablemente nos recuerda la hoy célebre «maleta mexicana»²⁰⁶ de Robert Capa, perdida durante 50 años y que aparece circunstancial y sorpresivamente en México, varios años después de que *Chien de printemps* viera la luz.

Definitivamente, Modiano no pudo saber en 1993 ni de la existencia ni del contenido del maletín con negativos de la «maleta mexicana», ni mucho menos

²⁰³ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 16. En el libro de Lebrun y Lefevre se confirma esta información.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 51.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁰⁶ En 1992, un productor de cine estadounidense afincado en la Ciudad de México, Benjamin Traver, recibió una singular herencia de un militar mexicano: un maletín con tres cajas repletas de rollos de negativos fotográficos. Al revisar el material, Traver intuyó que las imágenes debían de tener cierta importancia documental, pero aún le tomó tres años decidirse a pedir ayuda a los expertos para identificar el valor de su tesoro: se trataba de unos tres mil negativos de fotos de la Guerra Civil española, cuyos autores eran Robert Capa, Gerda Taro y David Seymour, renombrados fotógrafos judíos. Sólo a finales de diciembre de 2007, los negativos llegaron finalmente al International Center of Photography, instancia que los resguarda actualmente. [Cfr. «The Mexican Suitcase», disponible en: <http://www.icp.org/exhibitions/the-mexican-suitcase-rediscovered-spanish-civil-war-negatives>. Consultado 19/09/2015].

imaginar que se encontraban en México.²⁰⁷ ¿Ha sido todo esto fruto del azar? El narrador de *Dora Bruder* nos ofrece una respuesta: «Comme beaucoup d'autres avant moi, je crois aux coïncidences et quelquefois à un don de voyance chez les romanciers».²⁰⁸

2.2.1.3 *La Petite Bijou* o la vida latente

*En robe grise et verte avec des ruches,
Un jour de juin que j'étais soucieux,
Elle apparut souriante à mes yeux
Qui l'admiraient sans redouter d'embûches ;*

*Elle alla, vint, revint, s'assit, parla,
Légère et grave, ironique, attendrie:
Et je sentais en mon âme assombrie
Comme un joyeux reflet de tout cela...*

P. VERLAINE

En relato de *La Petite Bijou* se vive una suerte de *impasse*: es una narración sombría, en la que un personaje femenino resquebrajado, vulnerable, transita por una atmósfera espectral hacia un destino siempre incierto y amenazante. Si bien en esta novela reaparece el tópico de la búsqueda y de la fuga, de la soledad y el abandono, lo singular de *La Petite Bijou* es que esta vez Modiano nos lleva de la mano en clave femenina: la voz narradora se expresa en el *je* de una joven de 19 años que se desdobra en otros personajes femeninos, y cuya vivencia gira alrededor de otras mujeres que determinan su identidad en un presente errático y que reavivan las imágenes de un pasado doloroso.

La narración comienza cuando la joven narradora, aturdida en medio de la rutina parisina de los miles de transeúntes que circulan a la hora pico en el metro

²⁰⁷ Entre 1991 y 1992, Richard Whelan y Cornell Capa (hermano del fotógrafo) se dieron a la tarea de examinar «todos los contactos» de Capa. Sabían que algunos materiales se habían perdido y los consideraban irrecuperables. Así, prepararon la publicación de lo que consideraron el estudio «definitivo» de la obra de Capa (cfr. Richard Whelan, *Robert Capa. Obra fotográfica*, Madrid: Océano-Turner, 2001).

²⁰⁸ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, París: Gallimard (Folio 3181), 1999, p. 52.

Châtelet («Leurs traces se mêlent et se brouillent définitivement»²⁰⁹), descubre de pronto a una mujer con un abrigo amarillo y cree reconocer en ella a su madre:

Elle se tenait à côté de moi. Alors, j'ai vu son visage. La ressemblance de ce visage avec celui de ma mère était si frappante que j'ai pensé que c'était elle. [...] On m'avait dit qu'elle était morte, il y avait longtemps, au Maroc, et je n'avais jamais essayé d'en savoir plus.²¹⁰

La presunta visión materna persigue a la joven a tal grado que decide seguir sus pasos para intentar encontrar un indicio que le asegure que su madre está viva, aunque está persuadida de que jamás reconocería a su hija (quizá, incluso, se avergonzaría de ella). El *leitmotif* se centra, entonces, en la búsqueda que emprende la narradora, la Petite Bijou (o Thérèse), no sólo para recuperar la identidad perdida sino para intentar explicarse el porqué de las sensaciones que la devuelven a su infancia.²¹¹

La experiencia del viaje por el subsuelo de París, acompañada por una imagen inaprehensible de la madre, revive en la Petite Bijou todos los temores pasados y presentes: los pasillos, las escaleras y los vagones del metro más que aludir a un desplazamiento o a un tránsito, desembocan inevitablemente en el vacío, en la inmovilidad, en una vía sin retorno de aislamiento y orfandad. Esto es: rescatar la imagen de la madre se traduce, de forma irrevocable, en un encuentro con la muerte, con aquello que está debajo de la tierra. Los sobrenombres con los que amigos y vecinos conocen a su madre (además de sus varios nombres, apellidos y títulos nobiliarios falsos) evocan esta misma idea: *la Boche* («IL FALLAIT TUER LA BOCHE POUR VENGER LE CHIEN»²¹²) y *Trompe-la-mort* («Pour moi, ce surnom prenait un autre sens. J'avais cru qu'elle était morte au Maroc et maintenant je découvrais qu'elle avait ressuscité, quelque part dans la banlieue»²¹³).

²⁰⁹ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, París: Gallimard (Folio 3766), 2002, p. 26.

²¹⁰ *Ibid.*, pp. 11-12.

²¹¹ *Ibid.*, p. 44.

²¹² *Ibid.*, p. 128.

²¹³ *Ibid.*, p. 70.

La virtual persecución de la madre y la revelación de los escasos recuerdos de infancia de la Petite Bijou coinciden con otras tres historias más bien desarticuladas y fragmentarias. Por un lado, la relación de Thérèse con la misteriosa pareja Valadier (la Petite Bijou también duda de la autenticidad de sus nombres) con quienes trabaja cuidando de su hija; por otro lado, la compañía de quien parece ser su único amigo, Moreau o Badmaev («Pas de prénom. Appelez-moi Badmaev tout court. Ou Moreau, si vous préférez»²¹⁴); finalmente, la farmacéutica con quien se encuentra mientras deambula por los oscuros linderos de la Gare de Lyon. Estas historias no tienen relación entre sí ni punto de contacto alguno. Quizá estos personajes coinciden con Thérèse en un mismo día durante sus errancias, pero cada uno de estos encuentros es independiente de los demás: como cuando se mira la fachada de un edificio y en cada una de las ventanas se desarrolla una historia distinta, separada e indiferente a las demás. En efecto, Thérèse es una observadora aparentemente ajena a la realidad que le rodea.

A pesar de la desarticulación de estos relatos, encontramos que en todos ellos hay un rasgo en el que la Petite Bijou se proyecta: madame Valadier le recuerda irremisiblemente a su madre; la pequeña a su cargo es un fiel espejo de sí misma, niña solitaria, abandonada a su suerte; Moreau-Badmaev representa la imagen masculina que le recuerda al tío que cuidaba de ella durante las ausencias de su madre (¿sería, tal vez, su verdadero padre?); en la persona de la farmacéutica encuentra el afecto femenino, materno, la calidez, la atención y el cuidado que nadie antes le ofreció. Así, si bien estas historias no se tocan, de pronto todas ellas se convierten en un juego de espejos de la propia narradora quien, en cierto momento del relato, decide que deberá olvidarse de la Petite Bijou y de la pesada carga que representa el sobrenombre «artístico» que le habría dado su madre.

Un presente inmediato, fluctuante, domina la mayor parte del relato. La bisagra con la infancia se activa a través de las imágenes fotográficas que la narradora guarda celosamente en una caja de galletas, como si temiera exponerlas a la luz que termine por borrarlas.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 39.

Une photographie, certes, mais (et ?) sans mémoire, sans légende, et qui menace de s'altérer à la lumière, comme si le Je attendait qu'un geste l'arrache à son apesanteur, qu'un regard ou un mot le fixe dans un coin de l'image.²¹⁵

Por otro lado, las imágenes fotográficas y un retrato de la madre permiten articular un discurso introspectivo, entrar de lleno en la subjetividad y en los secretos de la narradora. Su percepción de la mujer del metro, sus posibilidades de establecer asociaciones entre el rostro de esta mujer y el de su madre en las fotografías, la proyección de su propia infancia y de las imágenes que en ella circulan, los diálogos ficticios y reales, los nombres, los lugares, los recuerdos, en fin, todo el periplo en el que la narradora va siguiendo a la mujer, pisando sus pasos, imaginando su trayectoria, se construyen a partir de fragmentos de memoria y de referencias a un ahora que es preciso fijar, como se fija una imagen en el papel: «Il faut trouver un point fixe pour que la vie cesse d'être ce flottement perpétuel».²¹⁶

A diferencia de otros personajes de Modiano, la Petite Bijou tiene un nombre, Thérèse, y puede renunciar a un apodo que lleva como un estigma y le remite a un pasado que prefiere olvidar:

La Petite Bijou, Trompe-la-mort, la Boche, le manteau jaune...
Tous ces pauvres accessoires appartenaient maintenant à la vie de quelqu'un d'autre. Je les avais abandonnés comme un costume et des harnais trop lourdes que l'on m'avait obligée à porter pendant longtemps et qui me coupaient le souffle.²¹⁷

Como si se tratara de un personaje romántico, el whisky, el éter y las píldoras para dormir representan la posibilidad individual de liberación frente a una infancia tortuosa que se refleja en un presente sin sentido. Al final del relato, su persona, desconfigurada, busca una huida definitiva, pero es rescatada en un hospital, donde experimenta su renacimiento:

²¹⁵ Roger-Yves Roche, *op. cit.*, p. 113.

²¹⁶ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, p. 36.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 106.

Plus tard, on m'a expliqué qu'il n'y avait plus de place et qu'on m'avait mise dans la salle des bébés prématurés. J'ai entendu longtemps encore le bruissement des cascades, un signe que pour moi aussi, à partir de ce jour-là, c'était le début de la vie.²¹⁸

Como expuesta a una placa sensible, la imagen de Thérèse deja que un resquicio de luz se asome para reconfigurar su propia historia.

2.2.2 El evento topográfico: el papel del flâneur

*Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant!*
C. BAUDELAIRE

*La ville y adopte une structure qui fait d'elle avec
ses magasins et ses appartements le décor idéal pour le flâneur.*
W. BENJAMIN

En *Paris Tendresse*,²¹⁹ Modiano recorre su ciudad emblema, guiado por la mirada de Brassai. París es sus calles y sus edificios, pero también sus topónimos, sus rostros, sus archivos, sus olores, sus oficios, sus luces y sus sombras. Como si se tratara de una colección de tarjetas postales envejecidas, el París de Modiano evoca un pasado inexpugnable: «Oui, comme disait Prévert, ce n'est plus pareil et tout est abîmé. Le disque s'est enrayé. La guerre a cassé la romance de Paris».²²⁰

La ciudad es el espacio por excelencia donde confluyen pasado y presente, y París, un lugar privilegiado en ese sentido, es el telón de fondo en el que se desenvuelve fundamentalmente la narrativa de Modiano. La gran cantidad de precisiones topográficas parisinas permite dibujar un mapa detallado de los recorridos de sus personajes: la Place Denfert-Rochereau, la rue Froidevaux, el Jardin de l'Observatoire, el boulevard Saint-Germain, la Quai d'Austerlitz, la gare de Lyon, la avenue de la République, la Quai de Passy, el boulevard Raspail, la rue Ribéra, el Jardin du Luxembourg, la rue Auber, los Grands Boulevards, el faubourg Saint-

²¹⁸ *Ibid.*, p. 169.

²¹⁹ Patrick Modiano y Brassai, *Paris Tendresse*, París: Hoëbeke, 1990.

²²⁰ *Ibid.*, p. 12.

Honoré, la avenue du Maine, la rue Delambre, el boulevard Saint-Michel, el Port-Royal... El espacio topográfico se define, entonces, como una suma de puntos estables (o «puntos fijos», como sentencia el personaje de *La Petite Bijou*), correspondencias referenciales en el espacio del texto por el que transitan y se guían los personajes y los lectores de Modiano,²²¹ siempre a caballo entre el presente y el pasado.

Si bien es cierto que las alusiones topográficas guían los pasos de sus personajes y los anclan en una realidad material y verificable, estas precisiones contrastan con la gran cantidad de «no lugares», de sitios de paso y de personajes apátridas, sin raíces, sin indicios: en suma, desprovistos de referentes concretos y puntuales, igual que la mayor parte de las fotografías que figuran en los relatos de Modiano. París, la «ciudad luz», aparece, paradójicamente, como una especie de cámara oscura que, jugando con las palabras, no permite ni revelado, ni revelación...

À chaque nom, une adresse, comme dans les bottins, ces cimetières miniatures, dont il fait collection. Il faut traquer l'inconnu au plus près. Les adresses sont des certificats d'existence. Il me fournit les clés. C'est là qu'il me donne rendez-vous. Tout est vérifiable. Et je marche dans son ombre. [...] Mais ces adresses, comme les noms, sont des leurres où la réalité se dérobe –ou des débuts d'autres romans qui restent à inventer...

222

Así, la topografía, más que ser un elemento referencial o simplemente ambiental, se convierte en un auténtico «laboratorio de representaciones»²²³ en el que el paseante, el *flâneur*, busca darles sentido a los objetos hallados en su trayecto, nombrar los lugares, identificar e interpretar los cambios ocurridos en el paisaje o su permanencia inmóvil... Como un arqueólogo, el paseante se apropia del espacio de la ciudad y, recuperando sus piezas sueltas, se propone resemantizar las imágenes que la ciudad le arroja:

²²¹ «The geographical precisions are stable points within the textual space from which the characters, as well as the readers, can orient themselves. » Akane Kawakami, *op. cit.*, p. 56.

²²² Didier Blondé, «L'abonné absent» en Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.), *Modiano*, París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012, p. 79.

²²³ Régis Durand, *La experiencia fotográfica*, Oaxaca: Ediciones Ve, 2012, p. 192.

Pero el paseante no es únicamente un arqueólogo, incluso si no se priva del placer de los efectos de superposición o de sobreimpresión que va descubriendo. No se conforma con «inventar» los vestigios y las configuraciones del pasado: los pone en movimiento y produce incesantemente otros nuevos. No es un artista de la caminata (no siempre camina en el paisaje, también puede moverse dentro de las imágenes) ni un simple «paseante filosófico» (cuyos pensamientos nacen con el correr de la deambulación, sin que estos impliquen necesariamente al espacio mismo). Es un productor de sentido, de nuevas figuras que adquieren forma en esa vasta «propagación del espacio». ²²⁴

Con una frecuencia casi redundante, los personajes de Modiano transcurren por la ciudad (las calles, las rotondas, las plazas o las estaciones de tren y el subterráneo), pero también recorren el espacio de las imágenes, se mueven dentro de los marcos de cuadros y fotografías, exploran sus posibilidades. Como señala Roger-Yves Roche, «la marche, l'errance ne sont en rien synonymes de déplacement mais plutôt d'enfoncement, comme si les êtres étaient devenus prisonniers d'une image qui les absorbe». ²²⁵ Estas imágenes parecen estar llamadas a llenar –sin conseguirlo– el vacío existencial que circunda a los personajes modianescos: la amnesia, la desaparición, la soledad, el abandono, la orfandad...

En *Dora Bruder*, el narrador, a pesar de los meses y años de búsqueda, consigue apenas delinear algunos contornos de la protagonista de la historia: los documentos y algunos testimonios que ha logrado recopilar son insuficientes para entender a su personaje; asimismo, las fotografías le arrojan una imagen vaga e incompleta. Este vacío orilla al narrador a llevar su experiencia a un ámbito más concreto. Busca, así, convertir las imágenes en eventos topográficos (o «eventos del espacio», ²²⁶ para retomar la terminología de Régis Durand): ya que la dimensión temporal o simbólica de las imágenes no le permite construir (o reconstruir) una historia, se vuelca hacia una dimensión espacial, con volumen, que la ayude a transformar y a resemantizar la materialidad bidimensional que impone la imagen fotográfica: «Je me demandais s'il

²²⁴ *Ibid.*, pp. 193-194.

²²⁵ Roger-Yves Roche, *op. cit.*, p. 113.

²²⁶ «[...] comment le temps photographique tend à prendre la forme d'un désir d'espace et de volume, comment l'espace photographique est travaillé par une conscience du temps comme transformation, événement. ». Régis Durand, *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*, París: La Différence, 2002, p. 118.

existait un document, une trace qui m'aurait fourni une réponse. J'en étais réduit aux suppositions». ²²⁷

En su esfuerzo por reconocer o recuperar los lugares por los que Dora Bruder habría transitado, recorre París y sus orillas en busca de nuevas imágenes que evoquen y le ayuden a concluir su empresa: el recorrido por distintos espacios le ayuda a formular una cartografía tridimensional sobre la cual logra situar las fotografías. No obstante, su pregunta inicial sigue abierta:

On se dit qu'au moins les lieux gardent une légère empreinte des personnes qui les ont habités. Empreinte : marque en creux ou en relief. Pour Ernest et Cécile Bruder, pour Dora, je dirai : en creux. J'ai ressenti une impression d'absence et de vide, chaque fois que je me suis trouvé dans un endroit où ils avaient vécu. ²²⁸

Así, en *Dora Bruder* la búsqueda concéntrica que encontramos en otros textos de Modiano se transforma pronto en un movimiento en centrífuga, que disemina los fragmentos hallados e impide su articulación: las fotografías de Dora Bruder no aciertan a salvar los espacios físicos de su hermetismo.

En *Chien de printemps* destaca, en cambio, la enorme tensión entre los espacios interiores y exteriores. Si el estudio de Jansen representa el descubrimiento de un pasado perturbador, poblado por fantasmas que no logran descansar en el olvido, un espacio de incertidumbre y ambigüedad, un lugar casi deshabitado y semidesnudo («On aurait pu penser que Jansen n'habitait déjà plus cet endroit» ²²⁹), en contraste, la calle se traduce en el sitio de los encuentros luminosos, de la fotografía con «luz natural».

En efecto, en dos momentos clave del relato, la ciudad cumple esta función. El primero, cuando el joven narrador y su amiga conocen a Jansen en un café parisino, y el fotógrafo les propone posar para él para cumplir con un trabajo de una revista americana:

²²⁷ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, p. 61.

²²⁸ *Ibid.*, p. 28.

²²⁹ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 15.

Il nous a fait asseoir sur un banc, et ensuite il nous a placés devant un mur qu'ombrageait une rangée d'arbres, avenue Denfert Rochereau. J'ai gardé l'une des photos. Nous sommes assis sur le banc, mon amie et moi. J'ai l'impression qu'il s'agit d'autres personnes que nous, à cause du temps qui s'est écoulé ou bien de ce qu'avait vu Jansen dans son objectif et nous n'aurions pas vu à cette époque si nous nous étions plantés devant un miroir : deux adolescents anonymes et perdus dans Paris.

Esta imagen es, precisamente, la que inaugura el relato; a partir de ella se inicia un discurso sobre el espacio, el tiempo y la memoria; sobre la luz, la mirada y la identidad. Es el momento del primer encuentro que tiene un valor epifánico: a través de él, Jansen reaparece en la vida del narrador que, siendo adulto, reconstruye su recuerdo a través de una acumulación de imágenes mentales: «Je regrette aujourd'hui de n'avoir pas pris quelques photos dans les valises. Jansen ne s'en serait même pas aperçu. D'ailleurs, si je lui avais demandé de m'offrir toutes celles qui m'intéressaient, je suis sûr qu'il aurait accepté».²³⁰ Después de este momento, el relato se repliega para refugiarse en la quietud del estudio de la rue Froideveax.

Un segundo momento destaca el peso de la ciudad en *Chien de printemps*: justo el día anterior de su partida, Jansen y el estudiante emprenden un recorrido por París, acompañados por el objetivo de la Rolleiflex:

Une brise soufflait dans les feuillages des arbres et leur ombre était fraîche tandis que nous marchions, Jansen et moi, le long des Grands Boulevards. Nous étions arrivés place de la Concorde. Nous avons pénétré dans les jardins des Champs-Élysées. [...]

Nous nous étions assis sur un banc et, tout en parlant, il se levait de temps en temps et appuyait sur le déclic au passage d'un chien, d'un enfant, à l'apparition d'un rayon de soleil. Il avait allongé et croisé les jambes et gardait la tête baissée comme s'il s'était assoupi.

Je lui ai demandé ce qu'il photographiait.
- Mes chaussures.²³¹

Los zapatos, sin duda, son la metonimia del fotógrafo *flâneur*. El narrador nos confirma esto cuando replica: «C'était Wols²³² qui lui avait appris à photographier

²³⁰ *Ibid.*, p. 42.

²³¹ *Ibid.*, pp. 98-99.

ses chaussures».²³³ Pero los zapatos también tienen la función de anticipación de lo que es inminente: el viaje, la huida, la desaparición del fotógrafo que, quizá, se ha reencontrado con su quehacer o, en todo caso, parece haberse reconciliado con su pasado:

Je me suis demandé pourquoi il ne m'avait pas prévenu de son départ. Mais ces quelques signes suggéraient bien une disparition imminente : la photo qu'il avait prise de l'hôtel boulevard Raspail et le détour jusqu'au faubourg Saint-Honoré pour me montrer le siège de l'ancienne agence Magnum et le café qu'il fréquentait avec Robert Capa et Colette Laurent. Oui, il avait fait, en ma compagnie, un dernier pèlerinage sur les lieux de sa jeunesse.²³⁴

Al día siguiente de la desaparición de Jansen, el joven se encuentra en el estudio con un rollo fotográfico sin revelar: son las fotos de la víspera. Pero esas fotos se han quedado fuera del repertorio que el estudiante realizara con esmero durante varias semanas. El fotógrafo le ha dejado una huella, pero ésta parece anónima; sólo él podría saber quién y cuándo fueron disparadas las instantáneas, qué significa cada una de ellas... El estudiante, prisionero ya de la imagen paterna, se lanza a la ciudad para volver sobre sus pasos, como si desandar el camino recorrido pudiera devolver a Jansen a las calles de París.

En *La Petite Bijou*, el carácter de la ciudad es siempre inquietante y también cumple un papel fundamental dentro de la estructura del relato. La protagonista, una *flâneuse* desdibujada y pasiva, la recorre en todas direcciones, desde el centro hasta la periferia y viceversa, de forma vacilante, confusa, sin tener un destino certero. Hay poca luz y ésta suele ser intermitente. La ciudad, toda, es un espacio asfixiante. Su vertiginosa actividad subterránea se asocia a un tipo de inframundo (Châtelet es su centro neurálgico) donde conviven vagabundos, vendedores, carteristas y miles de

²³² Wols (1913-1951) fue un fotógrafo alemán exiliado en París en tiempos del nazismo. El sitio web « Le reseau Modiano » (lereseaumodiano.blogspot.mx) recuerda una entrevista publicada en *Libération* (10 de mayo de 2013) en la que Modiano se refiere a *Chien de printemps* en estos términos: «C'est un mélange bizarre lié à certains photographes de l'agence Magnum du temps de Robert Capa, mais un mélange bizarre. En fait, je pensais à un photographe pas très connu que je connaissais dont les archives avaient disparu. Et aussi à un autre, Rémy Duval, qui faisait des photos intéressantes avant la guerre et un peu après, et qui a disparu sans qu'on sache très bien comment». En *Photofictions*, Roger Yves Roche asegura, de hecho, que Jansen es un alter-ego de Wols.

²³³ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 114.

²³⁴ *Ibid.*, pp. 105-106.

gentes sin rostro, cuyas huellas desaparecen tan pronto como se dispersan sus cuerpos. Arriba, en las calles, en los hoteles, en las plazas, en los bares, la ciudad se equipara a una cárcel; las imágenes urbanas se asocian al encierro y a la pérdida afectiva: sólo escapando de ella se logra superar una «identidad caduca» y reemplazar una vieja fotografía por una imagen renovada.

J'ai pensé que j'allais bientôt quitter cette ville et que je n'avais aucun motif sérieux de me sentir prisonnière de rien. Tous les horizons s'ouvraient devant moi, de prairies à perte de vue, qui descendaient vers la mer. Une dernière fois, je voulais rassembler quelques pauvres souvenirs, retrouver des traces de mon enfance, comme le voyageur que gardera jusqu'à la fin dans sa poche une vieille carte d'identité périmée. Il n'y avait grand-chose à rassembler avant de partir.²³⁵

La huida es un tema recurrente de la narrativa modianesca. En muchos sentidos, la deambulación simboliza la posibilidad real de escapar de la inmovilidad de la existencia, del congelamiento de la propia imagen. La opción limítrofe es la desaparición, es decir, la negación de cualquier opción de captación y reproducción de una imagen actual, vigente.

2.2.3 *Las fotos mudas*

*The very muteness of what is, hypothetically,
comprehensible in photographs is what constitutes
their attraction on and provocativeness.*
S. SONTAG

Del contacto con la superficie de una fotografía se presume, generalmente, que habrá una respuesta: emocional, verbal, virtual, referencial... No obstante, la imagen fotográfica por sí misma no garantiza que eso suceda. Cuando las fotografías se convierten en objetos inertes, indescifrables e inescrutables, se esquivan las miradas, fallan los códigos, se ausentan las palabras. Las imágenes se quedan mudas.

²³⁵ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, p. 44.

À la surface de ces images que l'on nommait, jadis, susceptibles (c'est-à-dire capable de recevoir des impressions), le *Je* scrute les traces possibles qui surgiraient au milieu d'une immatérialité immanente : le papier photographique n'est plus qu'un espace contaminé, une surface minée, non par du visible, mais par une somme d'ombres et de halos qui désignent tantôt un vide, tantôt une absence, tantôt... rien : une forme sans nom, ou un nom sans visages.²³⁶

Como en tantas otras novelas de Modiano, en *Dora Bruder* el autor recurre al trabajo documental como pretexto y como apoyo para la construcción del relato. En general, los documentos reemplazan la voz del narrador, se imponen a ella, y a pesar de que interrumpen e insertan pausas en la diégesis, se convierten en hitos fundamentales en el devenir narrativo.

El narrador de *Dora Bruder* busca obsesivamente las pistas que puedan darle información sobre el paradero de la adolescente extraviada: «J'essaye de trouver des indices, les plus lointains dans le temps».²³⁷ Confía en que si logra reunir suficiente información podrá reconstruir su trayectoria, las razones de su extravío, su destino como judía durante la Ocupación. Es una misión contra el olvido, un deber de memoria frente a la negligencia de las autoridades y al anonimato de las personas desaparecidas.

Il faut longtemps pour que resurgisse à la lumière ce qui a été effacé. Des traces subsistent dans des registres et l'on ignore où ils sont cachés et quels gardiens veillent sur eux et si ces gardiens consentiront à vous les montrer. Ou peut-être ont-ils oublié tout simplement que ces registres existaient.

Il suffit d'un peu de patience.²³⁸

Se da, así, a la tarea de recopilar documentos del registro civil; busca en los archivos de la policía; escribe a los colegios cercanos al domicilio que figura en el anuncio y pide información sobre Dora; en los directorios telefónicos, busca contactar a personas que lleven el mismo apellido; en viejos mapas del barrio de Clignacourt localiza los cafés, los hoteles, los cines, las fábricas para intentar situar la vida

²³⁶ Roger-Yves Roche, *op. cit.*, pp. 109-110.

²³⁷ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, p. 11.

²³⁸ *Ibid.*, p. 13.

cotidiana de la familia Bruder; se imagina viajando a Viena para encontrar más información sobre los ancestros del padre...

Un jour, je retournerai à Vienne que je n'ai pas revu depuis plus de trente ans. Peut-être retrouverai-je l'acte de naissance d'Ernest Bruder dans le registre d'état civil de la communauté israélite de Vienne. Je saurai le prénom, le nom, la profession et le lieu de naissance de son père, le prénom et le nom de jeune fille de sa mère. Et où était leur domicile, quelque part dans cette zone du deuxième arrondissement que bordent la gare du Nord, le Prater, le Danube. [...]

Peut-être était-il d'origine moins misérable que les réfugiés de l'Est ? Fils d'un commerçant de la Taborstrasse ? Comment le savoir ?²³⁹

En marzo de 1995, Modiano recibe –siempre de Klarsfeld– una serie de fotografías de la familia Bruder. En una carta, Modiano le expresa:

J'ai été bouleversé par votre lettre et la photo de Dora Bruder et de ses parents. Vous étiez le seul à pouvoir les sortir du néant. [...]

On essaye de rassembler le plus de détails possible... Vous êtes le seul à pouvoir comprendre. Comment avez-vous fait pour, finalement, trouver cette photo au cimetière de Bagneaux ?²⁴⁰

Las fotos se incorporan al relato de *Dora Bruder* de forma explícita, en momentos puntuales, en distintas dimensiones, con diversas funciones y siempre en la voz del narrador: las describe, las clasifica, intenta datarlas y organizarlas cronológicamente, les formula preguntas, propone algunas inferencias a partir de ellas... Busca, en fin, encontrar su «huella argéntica».²⁴¹

Con una escueta frase nominal en el inicio de un párrafo, el narrador inserta verbalmente las primeras ocho imágenes de Dora Bruder y su familia, todas –excepto la última– en un solo párrafo corrido. Como quien mira un álbum familiar, el narrador las recorre con la mirada e intenta mostrarlas al lector:

²³⁹ *Ibid.*, p. 22.

²⁴⁰ Patrick Modiano, «Correspondance Modiano/Klarsfeld», *op. cit.* p. 179.

²⁴¹ Valeria Sperti menciona «une trace argentine». Sperti, Valeria. «L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et refraction.» *Cahiers de Narratologie* [En línea. Disponible en: <http://narratologie.revues.org/6607>. Consulta: 19/09/2015].

Quelques photos de cette époque. La plus ancienne, le jour de leur mariage. Ils sont assis, accoudés à une sorte de guéridon. Elle est enveloppée d'un grand voile blanc qui semble noué sur le côté gauche de son visage et qui traîne jusqu'à terre. Il est en habit et porte un nœud papillon blanc.²⁴²

La foto de la boda de los padres llama la atención porque, pocas páginas antes, el narrador transcribe el acta de matrimonio de los Bruder, con todos los detalles del documento: «Le douze avril mil neuf cent vingt-quatre, onze heures vingt-huit minutes, devant nous ont comparu publiquement en la mairie...».²⁴³ Podría esperarse de esta fotografía que complementara la información del acta, que ofreciera más pistas sobre la pareja; sin embargo, la imagen sólo permite una descripción de lo evidente, de lo que está frente a los ojos y no admite una lectura transversal.

Enseguida, de manera lacónica, se presenta la primera imagen de Dora Bruder:

Une photo avec leur fille Dora. Ils sont assis, Dora debout entre eux : elle n'a pas plus de deux ans.

Ninguna expresión más sobre esta imagen: nada sobre la niña que por primera vez tiene un rostro. Apenas la posición de los padres, la edad de la niña y su situación en medio de los adultos. La fotografía, dice Bourdieu, sólo es inteligible para quien tiene su clave, para quien logra descifrar aquello que es puro signo.²⁴⁴ Parece que el narrador se topa aquí con la ausencia de significado de una foto de la pequeña Dora que, presumiblemente (o en la expectativa del lector), debería disparar un discurso; pero no: es una foto muda.

Sigue la descripción de un par de fotografías de Dora, aproximadamente a los doce años de edad.

Une photo de Dora, prise certainement à l'occasion d'une distribution des prix. Elle a douze ans, environ, elle porte une robe et des socquettes blanches. Elle tient dans la main droite un

²⁴² Patrick Modiano, *Dora Bruder*, pp. 30-33. Esta foto y todas las que transcribimos a continuación forman parte de la misma referencia bibliográfica.

²⁴³ *Ibid.*, p. 26. En una edición anterior a la que utilizamos en este trabajo, no aparece el acta de matrimonio, e incluso el narrador señala: «Je ne sais pas où ce mariage a eu lieu, j'ignore les noms de leurs témoins. Par quel hasard se sont-ils rencontrés ?» La pregunta final no alcanza a responderse...

²⁴⁴ Pierre Bourdieu, *La fotografía: un arte intermedio*, México: Nueva Imagen, 1979, p. 48.

livre. Ses cheveux sont entourés d'une petite couronne dont on dirait que ce sont des fleurs blanches. Elle a posé sa main gauche sur le rebord d'un grand cube blanc orné de barres noires aux motifs géométriques, et ce cube blanc doit être là pour le décor. Une autre photo, prise dans le même lieu, à la même époque et peut-être le même jour : on reconnaît le carrelage du sol et ce grand cube blanc aux motifs noirs géométriques sur lequel est assise Cécile Bruder. Dora est debout à sa gauche dans une robe à col, le bras gauche replié devant elle afin de poser la main sur l'épaule de sa mère.

Exponer una fotografía al lado de la otra tendría, en este caso, la intención de compararlas, de establecer entre ellas relaciones que puedan ser significativas. No obstante, una vez más, estamos frente a una descripción llana, sin conclusiones que ayuden a imaginar el ambiente emocional que rodea a la fotografía.

La siguiente foto de Dora y su madre, más o menos de la misma época, repite el mismo recurso expositivo: descripción de la ropa, del pelo, la postura. La diferencia es que, en este caso, el narrador infiere que se trata de una imagen tomada en el estudio de un fotógrafo, es decir, por primera vez se hace explícita la participación de alguien externo a la imagen. Este detalle no es menor pues, aunque es obvio que siempre hay «alguien» detrás de la cámara, el hecho de que la escena aparezca en un estudio permite imaginar el valor de un acontecimiento que implica «hacerse fotografiar», y devuelve al centro del relato al personaje del «gros photographe au nez grumeleux» que aparece incidentalmente desde las primeras páginas ofreciendo «une photo souvenir».²⁴⁵

Une autre photo de Dora et de sa mère : Dora a environ douze ans, les cheveux plus courts que sur la photo précédente. Elles sont debout devant ce qui semble un vieux mur, mais qui doit être le panneau du photographe. Elles portent toutes les deux une robe noire et un col blanc. Dora se tient légèrement devant sa mère et à sa droite.

Un gesto del narrador hace singular la siguiente imagen: el detalle del rostro dirigido hacia el objetivo, esto es, una mirada que sale de la misma fotografía y que integra en ella el *hors-champ*.

²⁴⁵ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, p. 8.

Une photo de forme ovale où Dora est un peu plus âgée – treize, quatorze ans, les cheveux plus longs – et où ils sont tous les trois comme en file indienne, mais le visage face à l’objectif : d’abord Dora et sa mère, toutes deux en chemisier blanc, et Ernest Bruder, en veste et cravate.²⁴⁶

Hasta este punto, el narrador nos ha descrito una serie de imágenes en una secuencia que, al menos aparentemente, es cronológica. También destaca en ellas el hecho de que son fotos de interiores; podríamos suponer se han tomado en el estudio del fotógrafo, pues en todas ellas los Bruder aparecen en poses propias de las fotografías de un taller de fotógrafo y responden a los estereotipos fotográficos de la época.

La fotografía que se describe enseguida rompe por un instante el estilo nominal; la descripción del vestido y de la pose dejan de ocupar el espacio principal, y el narrador se permite un dejo de duda: es la primera vez que le formula preguntas a la fotografía, por ejemplo, sobre el lugar donde se ha tomado la imagen o si en verdad reconoce a quienes figuran en ella. Asimismo, habla del ambiente que rodea a las personas fotografiadas: la sola mención del verano y de la ropa ligera contrasta con la frialdad descrita de las fotos anteriores. Por fin un dejo de calidez...

Une photo de Cécile Bruder, devant ce qui semble un pavillon de banlieue. Au premier plan, à gauche, une masse de lierre recouvre le mur. Elle est assise sur le bord de trois marches en ciment. Elle porte une robe claire d’été. Au fond, la silhouette d’un enfant, de dos, les jambes et les bras nus, en tricot noir ou en maillot de bain. Dora ? Et la façade d’un autre pavillon derrière une barrière de bois, avec un porche et une seule fenêtre à l’étage. Où cela peut-il être ?²⁴⁷

La última foto de esta serie es nuevamente una imagen exterior, donde se destaca la presencia del sol. Por alguna razón que el lector ignora, el narrador la ha separado en un párrafo aparte...

Une photo plus ancienne de Dora seule, à neuf ou dix ans. On dirait qu’elle est sur un toit, juste dans un rayon de soleil, avec de

²⁴⁶ Ésta es la foto que se encontró en la lápida de la familia, en el cementerio de Bagneaux.

²⁴⁷ Patrick Modiano, *op. cit.*, p. 33.

l'ombre tout autour. Elle porte une blouse et des socquettes blanches, elle tient son bras gauche replié sur sa hanche et elle a posé le pied droit sur le rebord de béton de ce qui pourrait être une grande cage ou une grande volière, mais on ne distingue pas, à cause de l'ombre, les animaux ou les oiseaux qui y sont enfermés. Ces ombres et ces taches de soleil sont celles d'un jour d'été.

Dice Philippe Hamon que la descripción en un texto modifica el horizonte de espera del lector:²⁴⁸ hacia dónde se dirige la narración, cómo se despliega... De un texto descriptivo se espera, dice Hamon, que «sea útil» al devenir narrativo:

[...] semble devoir être une activité transitive, finalisée, utilitaire, soumise à quelque fonction conative qui la dépasse, un *décrire pour*: *décrire pour compléter, décrire pour enseigner, décrire pour signifier, décrire pour archiver, décrire pour classer, décrire pour rendre compte, décrire pour expliquer*. La description, en bref, doit « servir à quelque chose », posséder une fonction intra-textuelle définie (par exemple, anaphorique ou cataphorique), soit une fonction extra-textuelle utilitaire.²⁴⁹

Bourdieu también señala, respecto a la fotografía, las expectativas que genera en quien se apropia de ellas:

Se espera de la fotografía que encierre todo un simbolismo narrativo y que, a la manera de un signo o, más exactamente, de una *alegoría*, exprese sin equívoco una significación trascendente y multiplique las notaciones capaces de componer, sin ambigüedad, el discurso virtual que se supone debe formular.²⁵⁰

No obstante, Modiano parece negarse a otorgarles este valor de utilidad y de «simbolismo narrativo» a las fotografías y a su descripción: el conjunto de las imágenes descritas produce, por el contrario, la sensación de ausencia, de vacío. Son fotos mudas. Han perdido su referente, como cartas que no han llegado a su destinatario. Subrayan la fragmentación y la falta de esperanza frente a la reconstrucción de la memoria. Lejos de abrir el paso a las sensaciones y al sentimiento, les cierra las puertas a la subjetividad y a las emociones; se aleja del

²⁴⁸ Philippe Hamon, *Du descriptif*, París: Hachette, 1993, p. 41.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 75. Subrayado en el original.

²⁵⁰ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 139.

recurso de la figura retórica; despoja a las imágenes verbales de su poder evocativo o sugestivo; evita singularizar una experiencia universal: la indignación... Y rompe, sin duda, la expectativa del lector.

Podríamos señalar, entonces, que en este punto del relato, el compromiso del narrador no está con la narración misma, sino con la Historia y contra el olvido.

Al narrador de *Dora Bruder* el carácter mudo de estas primeras imágenes le provoca una inquietud muy diferente a la que experimenta la Petite Bijou. Para Thérèse, la narradora de *La Petite Bijou*, las fotos han sido silenciadas, se les ha negado el habla como parte de la permanente simulación en la que vive y transita el personaje de la madre, la madre de los nombres inventados: «Mais elle mentirait, elle brouillerait les pistes, comme elle l'avait fait à l'époque du tableau et des photos en trichant sur son âge et en se donnant un faux prénom».²⁵¹ Las preguntas que le formula a la fotografía se quedarán por siempre sin respuesta.

J'ai pensé à une autre photo, au fond de la boîte à biscuits. Deux filles de douze ans, en tenue de danseuse. Et derrière la photo était inscrit d'une écriture enfantine à l'encre violette : « Josette Dagory et Suzanne » —c'était le vrai prénom de ma mère. Jean Borand avait la même photo accrochée au mur de son bureau, dans le garage. Tout allait encore bien à l'époque de cette photo. Mais à quel moment s'était produit l'accident aux chevilles ou l'accident tout court ? Quel âge avait-elle ? Maintenant c'était trop tard pour le savoir. Plus personne ne pouvait me le dire.²⁵²

El único referente visual que conserva de su madre son fotografías que guarda en la caja de galletas como una reliquia. Las demás imágenes, los recuerdos, le remiten invariablemente al miedo y la zozobra, a un silencio impuesto.

Une photo m'était revenue en mémoire, l'une des quelques photos que j'ai gardées de ma mère. Son visage est éclairé comme si un projecteur l'avait fait surgir de la nuit. J'ai toujours éprouvé une gêne devant cette photo. Dans mes rêves, chaque fois, c'était une photo anthropométrique que quelqu'un me tendait — un commissaire de police, un employé de la morgue— pour que je

²⁵¹ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, p. 19.

²⁵² *Ibid.*, pp. 158-159.

puisse identifier cette personne. Mais je restais muette. Je ne savais rien d'elle.

Por último, si en *Chien de printemps* el narrador se empeña en elaborar un repertorio del trabajo de Jansen, esto es posible gracias a que el fotógrafo se ha tomado el tiempo de anotar al reverso de cada impresión la información que permite identificarla. La información verbal sobre una imagen, ya lo hemos señalado, implica la posibilidad de arrancarle un decir, un más allá de lo visible: es el paratexto fotográfico por excelencia. En este sentido, Benjamin recuerda: «Ici doit intervenir la légende, qui engrène dans la photographie la littéralisation des conditions de vie, et sans laquelle toute construction photographique demeure incertaine».²⁵³ No obstante, este paratexto no siempre habla por la fotografía, y en ocasiones incluso refuerza su mutismo.

Es lo que le sucede al joven narrador cuando, a pesar de contar con la identidad de las personas y el lugar en el que se tomó una fotografía, es incapaz de ver más allá de lo obvio, de aquello que le posibilite, por ejemplo, articular una secuencia cronológica, una narración, con las imágenes.

C'était bien là que la photo de Colette Laurent et des Meyendorff avait été prise par Jansen. J'avais reconnu les platanes et vers la droite le puits à la margelle recouverte de lierre. Sur le cahier rouge, j'avais noté : « Photo les Meyendorff-Colette Laurent à Fossombrone. Ombrages. Printemps ou été. Puits. Date indéterminée. » J'avais questionné Jansen pour savoir à quelle année remontait cette photo mais il avait haussé les épaules.²⁵⁴

Así, el propio fotógrafo se reserva el derecho de negar, expresamente, el que las fotografías se expresen en un pensamiento.

Quelquefois, Jansen photographiait de très près des plantes, une toile d'araignée, des coquilles d'escargot, des fleurs, des brins d'herbe au milieu desquels couraient des fourmis. On sentait qu'il immobilisait son regard sur un point très précis pour éviter de penser à autre chose.²⁵⁵

²⁵³ Walter Benjamin, «Petite histoire de la photographie», *Études photographiques* [En línea. Disponible en: <https://etudesphotographiques.revues.org/99?lang=en#quotation>. Consulta: 19/09/2015].

²⁵⁴ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 86.

²⁵⁵ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 111.

Las fotos mudas refuerzan, sin duda, la atmósfera de incertidumbre que ambienta la narrativa de Modiano y también representan, metafóricamente, los inquebrantables límites de la expresión verbal, del pensamiento y la imaginación: uno de los grandes riesgos en los que se asienta todo proyecto de escritura.

2.2.4 *Las fotos pensativas*

Si, como se ha dicho tantas veces, lo que nos sacude en ciertas fotografías es el *punctum*, esa suerte de azar que punza y hiere, lo verdaderamente transformador de la imagen fotográfica está en «la coerción que ésta ejerce sobre la mirada: en su manera de obligarnos a ver lo que sin ella permanecería invisible [...]. Lo que me conmueve no depende ni de la naturaleza sensacional del contenido ni de la pura geometría, sino de un pensamiento que se vuelve palpable».²⁵⁶ Hay fotografías, dice Durand, que piensan y dan a pensar, que se ofrecen al pensamiento por la vía de lo visible.

En contraste con las fotos mudas, las fotos pensativas se articulan, hablan. Si bien su punto de emergencia reclama la mirada, se conectan enseguida con la imaginación y disparan incontables posibilidades narrativas y verbales. John Berger afirma que una imagen fotográfica sólo adquiere sentido cuando se le otorga una duración y se le atribuye un presente y un futuro.²⁵⁷ En otras palabras, la fotografía dispara una «diégesis imaginaria», cual fotograma de una película en el tiempo.²⁵⁸ Es también el motor que permite el desplazamiento en los espacios y en las distintas capas temporales.

El narrador de *Chien de printemps* encarna bien esa relación pensativa con la imagen fotográfica. Su mirada sobre los objetos y sobre las imágenes nunca es estéril: se produce siempre un discurso, una atmósfera, un hallazgo. Aunque parezca una

²⁵⁶ Régis Durand, *La experiencia fotográfica*, p. 16.

²⁵⁷ Cfr. John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

²⁵⁸ Régis Durand, *op. cit.*, p. 25.

paradoja, el silencio al que Jansen lo conmina no es la ausencia de voz, de palabra o de discurso (como lo es la mudez), sino es el espacio del sosiego, la pausa: el pensamiento.

Cette activité [l'écriture] lui semblait être « la quadrature du cercle » – le terme exact qu'il avait employé. En effet, on écrit avec des mots, et lui, il recherchait le silence. Une photographie peut exprimer le silence. Mais les mots ? Voilà ce qui aurait été intéressant à son avis : réussir à créer le silence avec des mots.²⁵⁹

Quizá la mayor riqueza de este relato reside en cómo un joven aspirante a escritor, «le Scribe», descubre en las imágenes fotográficas la posibilidad de articular un pensamiento propio sobre Jansen y su mundo, sobre los discursos y las posibilidades de la fotografía y sobre su responsabilidad como archivista y «guardián de la memoria».

A diferencia del narrador de *Dora Bruder*, el estudiante logra arrancarles a las fotos el pensamiento: nuevas imágenes a partir de las imágenes. Su mirada sobre las fotografías le despierta un tipo memoria preconsciente, una ensoñación que le devuelve más sensaciones que recuerdos. Hay una foto en particular que despierta en él toda suerte de emociones. Es una foto de Colette Laurent, íntima amiga de Jansen; la muerte de Colette es una pérdida significativa para el fotógrafo, sentimiento que transfiere al joven estudiante y que éste adopta. ¿Por qué la inquietud del narrador ante esta imagen? La respuesta la encontraría veinte años después.

De Colette Laurent, je ne savais pas grand-chose. Elle figurait sur de nombreuses photos de Jansen et celui-ci ne l'évoquait qu'à demi-mot.

Vingt ans plus tard, j'ai appris que j'avais croisé cette femme dans mon enfance et que j'aurais pu en parler moi aussi à Jansen. Mais je ne l'avais pas reconnue sur les photos. Il ne m'était resté d'elle qu'une impression, un parfum, des cheveux châtain, et une voix douce qui m'avait demandé si je travaillais bien en classe. Ainsi, certaines coïncidences risquent d'être ignorées de nous,

²⁵⁹ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 21.

certaines personnes sont apparues dans notre vie à plusieurs reprises et nous ne nous en doutions même pas.²⁶⁰

La misma imagen aparece repetidamente a lo largo de la narración. Esta fotografía motiva el desdoblamiento del personaje de Colette en otros personajes: por un lado, su imagen aparece en una fotografía al lado de Jansen y de Capa como el único cuadro que viste las blancas paredes del estudio de la rue Froideveaux; por otro lado, es el *alter ego* de la amiga del estudiante, quien figura en las fotografías que Jansen les ha hecho en su primer encuentro; asimismo, lleva el mismo nombre que su amiga de la fotografía («Je me persuadais que c'était la même personne que Colette Laurent. La distance des années avait brouillé les perspectives. Elles avaient l'une et l'autre des cheveux châtons et des yeux gris. Et le même prénom»²⁶¹) y que la misteriosa mujer que parece perseguir los pasos de Jansen (Nicole, ¿Nicolette?); por último, Colette es la bisagra que conduce al narrador al reencuentro con el pensamiento primigenio, con la primera infancia al lado de su madre.

La seule photo que j'aie gardée, c'est justement une photo d'elle. J'ignorais encore que je l'avais connue une dizaine d'années auparavant mais son visage devait quand même me rappeler quelque chose.

La photo porte la mention : *Colette. 12, hameau du Danube*. Quand le jour se prolonge jusqu'à dix heures du soir, à cause de l'heure d'été, et que le bruit de la circulation s'est tu, j'ai l'illusion qu'il suffirait que je retourne dans les quartiers lointains pour retrouver ceux que j'ai perdus et qui sont demeurés là-bas : hameau du Danube, poterne des Peupliers ou rue du Bois-des-Caures. Elle s'appuie du dos contre la porte d'entrée d'un pavillon, les mains dans les poches de son imperméable.²⁶²

Un pensamiento semejante, en retrospectiva, sorprende también a la Petite Bijou; no obstante, su articulación con el pasado a través de la imagen, lejos de ser luminoso y confortante, es perturbador y la lleva a resucitar sentimientos de duda y profundo resquemor. Pero en las fotos también encuentra la explicación de su

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 28

²⁶¹ *Ibid.*, p. 91

²⁶² *Ibid.*, pp. 42-43.

malestar y una razón para seguir adelante en su búsqueda identitaria y afectiva: fotografía e infancia se equiparan; fotografía, pensamiento y palabra, también.

Le doute s'était insinué en moi au fur et à mesure que je fouillais dans la boîte à biscuits. Ce qui avait causé mon malaise, c'était les photos. Et surtout celle que ma mère avait voulu que l'on prenne de moi dans le studio, près des Champs-Élysées. Elle l'avait demandé au photographe avec qui elle venait de faire une séance de poses. Je me rappelais très nettement cet après-midi-là. J'étais présente dès le début. Et je retrouvais sur la photo les accessoires et les détails qui m'avaient marquée, je dirais AU FER ROUGE. La large robe de tulle de ma mère serrée à la taille, le corsage en velours très ajusté et le voile qui lui donnait l'air, sous cet éclairage blanc, d'une fausse fée. Et moi, dans ma robe, je n'étais rien d'autre qu'un faux enfant prodige, une pauvre petite bête de cirque. Un caniche. Après toutes ces années, en regardant ces photos, j'avais compris que si elle tenait à me pousser sur la piste, c'était pour se donner l'illusion qu'elle pouvait recommencer de zéro. Elle avait échoué, mais c'était à moi de devenir une ÉTOILE. Était-elle vraiment morte? La menace planait encore. Mais maintenant j'avais la chance d'être en compagnie de quelqu'un auquel j'expliquerais tout. Je n'avais pas besoin de parler. Je lui montrerais les photos.²⁶³

La revelación de las fotografías se traduce, para Thérèse, en unas pocas palabras, en un solo y terrible pensamiento (liberador): «Pour moi, le mauvais sort et les mauvais souvenirs ne se résumaient qu'à un seul visage : celui de ma mère».²⁶⁴

En *Dora Bruder*, además de las fotos mudas, también encontramos algunas imágenes que dan a pensar. La «última fotografía de Dora Bruder» se suma a aquellas que ha recopilado el narrador y que ha intentado, sin éxito, hacer hablar. En ésta, la expresión del rostro de Dora y algunos rasgos de su identidad (cierta indolencia, por ejemplo) se muestran sin reserva. Incluso el narrador nos deja ver por qué las fotos de infancia, el rostro redondo de Dora siendo niña, no son elocuentes. Además, en este momento de la narración, el protagonista ya ha podido averiguar que Dora Bruder fue deportada y enviada a Auschwitz; esto, sin duda, condiciona su lectura de la imagen: el efecto que produce en él la posibilidad de adivinar el futuro

²⁶³ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, pp. 90-91.

²⁶⁴ Patrick Modiano, *Dora Bruder*, p. 113.

de la joven Dora –la muerte irreparable–, define la manera como él mismo se relaciona con la imagen.

J'ai pu obtenir il y a quelques mois une photo de Dora Bruder, qui tranche sur celles que j'avais déjà rassemblées. Sans doute la dernière qui a été prise d'elle. Son visage et son allure n'ont plus rien de l'enfance qui se reflétait dans toutes les photos précédentes à travers le regard, la rondeur des joues, la robe blanche d'un jour de distribution des prix... Je ne sais pas à quelle date a été prise cette photo. Certainement en 1941, l'année où Dora était pensionnaire au Saint-Cœur-de-Marie, ou bien au début du printemps 1942, quand elle est revenue, après sa fugue de décembre, boulevard Ornano.

Elle est en compagnie de sa mère et de sa grand-mère maternelle. Les trois femmes sont côte à côte, la grand-mère entre Cécile Bruder et Dora. Cécile Bruder porte une robe noire et les cheveux courts, la grand-mère une robe à fleurs. Les deux femmes ne sourient pas. Dora est vêtue d'une robe noire – ou bleu marine – et d'une blouse à col blanc, mais cela pourrait être aussi un gilet et une jupe – la photo n'est pas assez nette pour s'en rendre compte. Elle porte des bas et des chaussures à brides. Ses cheveux mi-longs lui tombent presque jusqu'aux épaules et sont ramenés en arrière par un serre-tête, son bras gauche est le long du corps, avec les doigts de la main gauche repliés et le bras droit caché par sa grand-mère. Elle tient la tête haute, ses yeux sont graves, mais il flotte sur ses lèvres l'amorce d'un sourire. Et cela donne à son visage une expression de douceur triste et de défi. Les trois femmes sont debout devant le mur. Le sol est dallé, comme le couloir d'un lieu public. Qui a bien pu prendre cette photo ? Ernest Bruder ? Et s'il ne figure pas sur cette photo, cela veut-il dire qu'il a déjà été arrêté ? En tout cas, il semble que les trois femmes aient revêtu des habits du dimanche, face à cet objectif anonyme.

Dora porte-t-elle la jupe bleu marine indiquée sur l'avis de recherche ?²⁶⁵

Esta extensa descripción supone una tregua en la lucha entre el narrador y el lector: «il y aurait "gain" ou "perte" (de savoir), "victoire" (le lecteur "franchit" la description) ou "défaite" (le lecteur la "saute", s'y "perd", s'y "ennuie")»²⁶⁶. El lector vence porque la descripción adquiere sentido y, a partir de las sugerencias explícitas de la voz narradora, ve satisfecha su expectativa.

²⁶⁵ *Ibid.*, pp. 90-91.

²⁶⁶ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 44.

Así, la foto de las tres generaciones logra mostrar mucho más de lo evidente. Esta fotografía, «la última», habla de una experiencia de guerra, de la amenaza de la persecución y la muerte, del mal presagio que se cierne sobre las tres generaciones y, quizá, de la inminente o consumada detención del propio padre: no en vano el narrador se pregunta quién habrá tomado la foto, suponiendo esta vez que las condiciones del «acontecimiento fotográfico» son muy distintas a las del álbum de fotos «como existen en todas las familias».²⁶⁷

2.2.5 *Las trampas de la referencia*

Desde su invención, el *enjeu* fundamental de la fotografía ha estado centrado en la relación del objeto/sujeto fotografiado con su referente. Aunque ésta es ya una discusión muy superada, lo cierto es que en fotografía sigue siendo inevitable, por su capacidad mimética, volver sobre este aspecto que sigue definiendo al objeto fotográfico y sus discursos.

A lo largo de los distintos relatos, los personajes de Modiano van viviendo (y en algunos casos padeciendo) las paradojas del reconocimiento sobre las que reflexiona Barthes de manera por demás sugerente:²⁶⁸ ¿cómo reconocer en una imagen a alguien cuyo referente no tenemos en mente?, ¿cuál es el efecto del tiempo y de las condiciones de la toma de la imagen en la configuración de una fotografía y de su lectura actual?, ¿cuáles son los elementos imprescindibles para que una imagen pueda sobreponerse a esta paradoja?

En *La Petite Bijou* encontramos tres distintos soportes sobre los que se da esta paradoja: la fotografía y el retrato (referidos a la imagen de la madre), y el cine (una imagen autorreferente). Cuando Thérèse se encuentra a la mujer del metro y cree reconocer en ella a su madre, se remite a dos imágenes referenciales: las fotos que conserva en la caja de galletas (y que la han acompañado desde que su madre se

²⁶⁷ «Des photos comme il en existe dans toutes les familles. Le temps de la photo, ils étaient protégés quelques secondes et ces secondes sont devenues une éternité». Patrick Modiano, *Dora Bruder*, p. 92.

²⁶⁸ Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París: Éditions du Seuil, 1980, pp. 103-104.

marcha y no la vuelve a ver) y un retrato que estuvo siempre en las paredes de su habitación infantil y que, también, la acompañó durante las ausencias maternas.

La primera mirada sobre el rostro de la mujer del metro no le deja la menor duda: «Alors, j'ai vu son visage. La ressemblance de ce visage avec celui de ma mère était si frappante que j'ai pensé que c'était elle».²⁶⁹ Mientras la persigue entre la multitud, su certeza parece cada vez mayor y no sólo por la imagen visual que guarda de ella, sino, sobre todo, por una serie de rasgos que reflejan su carácter: cierta elegancia, un aire fantástico (como si se tratara de un hada), un dejo de indolencia, un gesto de amargura:

Elle s'est assise sur l'un des bancs de la station, à l'écart des autres qui se serraient au bord du quai en attendant la rame. Il n'y avait pas de place libre sur le banc, à côté d'elle, et je me tenais debout, en retrait, appuyée contre un distributeur automatique. La coupe de son manteau avait été sans doute élégante autrefois, et sa couleur vive lui donnait une note de fantaisie. Mais le jaune s'était terni et il était devenu presque gris. Elle paraissait ignorer tout ce qui l'entourait et je me suis demandé si elle resterait là, sur le banc, jusqu'à l'heure du dernier métro. Le même profil que celui de ma mère, le nez si particulier, légèrement relevé du bout. Les mêmes yeux clairs. Le même front haut. Les cheveux étaient plus courts. Non, elle n'avait pas beaucoup changé. Les cheveux n'étaient plus aussi blonds, mais, après tout, j'ignorais si ma mère avait été vraiment blonde. La bouche se contractait dans un pli d'amertume. J'avais la certitude que c'était elle.²⁷⁰

Y la constatación de que algo de todo aquello se ha quedado en el pasado:

Sur les photos, elle portait des bracelets et des bagues - des bijoux massifs comme il y en avait à l'époque. Mais aujourd'hui, plus rien.²⁷¹

La Petite Bijou la observa de cerca. La escruta detalladamente, no aparta sus ojos de ella. La mujer del metro también se parece al retrato, ahora perdido, que la vigilaba durante su infancia, en las horas nocturnas. Esta imagen le ayuda a

²⁶⁹ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, p. 9.

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 10.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 14.

construirse, a narrarse a sí misma, el hallazgo de «una madre»²⁷² y, como reza el sobrenombre de Trompe-la-mort, su capacidad de «engañar a la muerte».

Elle gardait la tête légèrement penchée, le regard à la fois dur et mélancolique, les bras croisés et appuyés sur la table, dans la même attitude que celle où on la voyait sur le tableau. Qu'était-il devenu, ce tableau? Il m'avait suivie pendant toute mon enfance. Il était accroché au mur de ma chambre à Fossombronne-la-Forêt. On m'avait dit: «C'est le portrait de ta mère.» Un type qui s'appelait Tola Soungoureff l'avait peint à Paris. Le nom et la ville étaient inscrits au bas du tableau, sur le côté gauche. Les bras étaient croisés, comme maintenant, à cette différence près qu'un lourd bracelet à chaînons entourait l'un des poignets.²⁷³

Otra relación paradójica con la referencia se trasluce cuando Thérèse acude al cine y es incapaz de reconocerse al ver la película en la que ella y su madre actuaron en el tiempo en que se llamaba la Petite Bijou, es decir, cuando aún era pequeña.

La salle m'avait semblé très grande et l'on y passait *Le Carrefour des archers*, le film où j'avais joué un petit rôle avec ma mère, quelque temps auparavant. Je ne m'étais pas reconnue sur l'écran et surtout, quand j'avais entendu ma voix j'avais cru que la Petite Bijou était une autre fille que moi.²⁷⁴

La referencia, entonces, se convierte en una trampa: el sujeto y su referente son el mismo y, sin embargo, es imposible reconocerlo. Es la paradoja dentro de la paradoja.

En el caso de *Dora Bruder*, merece la pena una reflexión sobre esta relación referencial con la fotografía en las distintas ediciones de la obra. Quienes leyeron el libro cuando se publicó por primera vez —o quienes leen incluso hoy las ediciones de Gallimard, por ejemplo— encuentran que las fotografías de Dora Bruder y de sus padres están destinadas a ser imágenes verbales: nunca aparecen a la vista del lector y, aunque el narrador hace un esfuerzo de écfrasis, la descripción de las fotos, como hemos visto, difícilmente nos «dan a ver» a la familia Bruder.

²⁷² El artículo indefinido en este caso es muy elocuente: «Je lui ai répondu que j'avais encore une mère qui habitait la banlieue». *Ibid.*, p. 93.

²⁷³ *Ibid.*, p. 18.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 83.

Algunas ediciones extranjeras²⁷⁵ (por ejemplo, las traducciones al inglés, al japonés o al español) han incluido fotografías de los Bruder: ya sea en la portada o en los interiores, las imágenes descritas en el cuerpo del texto se hacen explícitas a la vista, y en algunos casos incluso lo acompañan. Recientemente, en el Cahier de l'Herne dedicado a Modiano²⁷⁶ se incluyó un apartado titulado «Documents et photographies» en el que se muestran las fotos de la familia Bruder provenientes del archivo de Serge Klarsfeld. Algunas de estas fotografías son las mismas que describe el narrador de *Dora Bruder*, y en los pies de estas imágenes se transcriben los textos correspondientes al relato; se incluyen, además, otras fotografías que se encontraron después de que Modiano terminara de escribir el libro: fotografías de los padres jóvenes, solos o en grupos con otras personas de su edad o en familia, o del padre en el servicio militar o a la orilla del mar...

Sin duda, la revelación de estas imágenes produce una sensación de extrañamiento: seguir trazo a trazo su descripción, identificar nuevos rasgos de la personalidad de los Bruder y descubrir que, como espectadores, encontramos aspectos que otro observador —el narrador— no nos ofreció, ¿implica una pérdida?

Siempre podríamos preguntarnos cómo afectaría en la lectura de *Dora Bruder* la insistencia en una referencia visual que nos permite ver las imágenes mientras las leemos, que inhibe las posibilidades de la imaginación y de la construcción mental de fotografías virtuales. Si bien hay quien considera que la inclusión de las imágenes fotográficas podría provocar que el libro se redujera a una simple «biografía documental»,²⁷⁷ consideramos que es justamente lo contrario: con o sin fotografías a la vista, *Dora Bruder* nos habla de la imposibilidad de narrar la infamia y también de los límites de la Historia que, por momentos, se acerca mucho a la ficción. La misma descripción de las fotografías enarbola, implícita y estilísticamente, este discurso.

²⁷⁵ Annelies Schulte Nordholt, en su artículo «Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano» hace un ilustrativo recorrido de las distintas ediciones de *Dora Bruder* en distintas partes del mundo, y cómo es posible leer en ellas distintas dimensiones del paratexto fotográfico. Annelies Schulte Nordholt, «Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano.» *Neophilologus* 96 (2012), pp. 523-540.

²⁷⁶ Maryline Heck y Raphaëlle Guidée (dirs.), *Modiano*, París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012.

²⁷⁷ Schulte, *op. cit.*, 530.

En todo caso, rescatar de los escombros la historia de Dora Bruder es también salvar del olvido a los niños que fueron deportados y condenados a transitar sin identidad.

Et dans le convoi du 24 août 1942, cette mention qui nous déchire le cœur:

Enfant sans identité n° 122 (Beaune-la-Rolande)

Enfant sans identité n° 146 (Beaune-la-Rolande)²⁷⁸

2.2.6 *Ver sin ser visto: el papel del voyeur*

La mirada fotográfica siempre se sitúa en el límite del voyerismo: no necesariamente en el sentido fetichista del término, tal como lo definiría el psicoanálisis, sino como la disposición de quien mira discretamente, procurando no ser visto, para apropiarse de un instante irrepetible.

Gazing on other people's reality with curiosity, with detachment, with professionalism, the ubiquitous photographer operates as if that activity transcends class interests, as if its perspective is universal. [...] The photographer is an armed version of the solitary walker reconnoitering, stalking, cruising the urban inferno, the voyeuristic stroller who discovers the city as a landscape of voluptuous extremes.²⁷⁹

Un consistente discurso sobre el papel del fotógrafo como *voyeur*, y la descripción de los medios para conseguirlo, están en el centro del relato de *Chien de printemps*. Todo el *incipit* de la novela es un minucioso metatexto sobre la técnica fotográfica y el espíritu que hay detrás del quehacer del fotógrafo. Se alude al proyecto fotográfico y a su objetivo, a la elección del tema y del encuadre, a la pose, al momento de la toma, al manejo de la luz y de la composición, a la captación de la expresión (del «aura», diría Benjamin), a los contrastes, al momento del revelado, y se reflexiona incluso sobre la recepción y la apropiación de la imagen. En cierto sentido, la novela podría entenderse como un manual de fotografía, explicado a la

²⁷⁸ Cfr. Annelies Schulte Nordholt, «Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano», *op. cit.*

²⁷⁹ Susan Sontag, *On photography*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1978, p. 55.

luz de la experiencia visual tanto del fotógrafo como de quien lo observa en su labor y mira las imágenes.

En distintos momentos del relato, se alude precisamente a ese deambular del fotógrafo como *voyeur* y se destaca la intención expresa de ver sin ser visto, como parte inherente de su labor.

C'était tôt, le matin, dans un café de la place Denfert-Rochereau. Je m'y trouvais en compagnie d'une amie de mon âge, et Jansen occupait une table, en face de la nôtre. Il nous observait en souriant. Puis il a sorti d'un sac qui était posé sur la banquette en moleskine, à ses côtés, un Rolleiflex. Je me suis à peine rendu compte qu'il avait fixé sur nous son objectif, tant ses gestes étaient à la fois rapides et nonchalants. Il se servait donc d'un Rolleiflex, mais je serais incapable de préciser les papiers et les procédés de tirage-qu'utilisait Jansen pour obtenir la lumière qui baignait chacune de ses photos.²⁸⁰

Detrás de una técnica hay también una preocupación por el silencio que reina en este trabajo de mirar y disparar: aprehender el instante, volátil por principio, sin alterar su condición actual.

Jansen prenait des photos avec son Rolleiflex mais je m'en apercevais à peine. Il jetait un œil furtif sur le cadre de l'appareil, à la hauteur de sa taille. Et pourtant je savais que chacune de ses photos était d'une précision extrême. Un jour que je m'étonnais de cette feinte désinvolture, il m'avait dit qu'il fallait « prendre les choses en douceur et en silence sinon elles se rétractent ».²⁸¹

Sin duda, Jansen tiene muy claro su objetivo como fotógrafo *voyeur*. Sabe cómo abordar los temas y los objetos, mediados solamente por el artefacto y por la «no presencia» o la presencia invisible de un operador que debe ejercer su oficio a riesgo, incluso, de desaparecer.

Il pensait qu'un photographe n'est rien, qu'il doit se fondre dans le décor et devenir invisible pour mieux travailler et capter – comme il disait – la lumière naturelle. On n'entendrait même plus le dé clic du Rolleiflex. Il aurait voulu dissimuler son appareil.

²⁸⁰ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 11.

²⁸¹ *Ibid.*, pp. 98-99.

La mort de son ami Robert Capa s'expliquait justement selon lui par cette volonté, ou ce vertige, de se fondre une fois pour toutes dans le décor.²⁸²

Sin referirse específicamente a la labor del fotógrafo, en *La Petite Bijou* también se destaca la constante tensión entre ver y ser visto o ver sin ser visto. Probablemente el verbo que más se repite en este relato es «regarder» y su correspondiente sustantivo. La joven narradora mantiene un diálogo permanente con la mirada de los demás. Su primer contacto siempre es visual. En toda la primera escena del encuentro con la madre, el relato gira en torno de los intercambios (o no) de las miradas.

Le regard était le même qu'à vingt-cinq ans, clair, exprimant l'étonnement ou une crainte vague, et il se durcissait brusquement. Par hasard, il s'est posé sur moi, mais elle ne me voyait pas.²⁸³

La narradora, resguardada en la invisibilidad del enjambre humano, observa sin ser vista: «De nouveau, son regard se posait sur moi, mais c'était le regard que les voyageurs échangent machinalement entre eux».²⁸⁴ Y también durante la persecución que emprende, mira, espía, mientras la mujer llama en una cabina telefónica antes de dirigirse hacia su casa: «Elle est sortie de la vitrine. Elle m'a jeté un regard indifférent, le même regard qu'elle avait posé sur moi dans le métro».²⁸⁵

El relato deja entrever que, en realidad, la mirada de la madre sobre la Petite Bijou siempre fue indiferente: jamás un dejo de calidez, un rasgo de humanidad; en todo caso, un permanente reproche. Mientras ve, sin ser vista, a la mujer del metro, le viene a la mente el retrato de su madre que le ha persiguido durante toda su infancia: en él, los ojos están siempre vigilantes, pero miran sin realmente ver.

Dans ma chambre, on avait accroché au mur le tableau de Tola Sounguroff, si bien que chaque matin, à mon réveil, les yeux de ma mère étaient fixes sur moi. Après avoir reçu la carte postale, je

²⁸² *Ibid.*, p. 113.

²⁸³ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, p. 11.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

n'ai plus eu aucun signe nouveau. Il ne restait d'elle que ce regard, le matin, et aussi le soir, quand j'étais couchée et que je lisais, ou bien quand j'étais malade. Au bout d'un moment, je m'apercevais que le regard n'était pas vraiment fixé sur moi, mais qu'il se perdait dans le vague.²⁸⁶

Su invisibilidad en el metro es la misma a la que ha estado destinada desde la infancia. Por esta razón, la relación con su entorno siempre está determinada por la mirada de los demás. Así, por ejemplo, cuando conoce a Moreau, destaca el primer contacto físico y visual que tiene con él: «J'étais si sensible aux regards et aux mains...».²⁸⁷ Asimismo, cuando se encuentra por primera vez con Mme Valadier, se le revela una mirada inquietante: «Elle me fixait toujours d'un regard qui me donnait l'impression qu'elle allait pleurer».²⁸⁸ Con la pequeña también se relaciona a través de la mirada: «La petite me regardait de nouveau avec ses yeux grands ouverts dont on avait l'impression qu'ils ne pouvaient s'étonner de rien».²⁸⁹ Y, por último, con la farmacéutica, toda la dimensión afectiva e identitaria pasa por la mirada (y en contraste con la ausencia de mirada de su madre): «Toujours ce regard attentif, cette voix si calme»²⁹⁰ o «Elle me regardait droit dans les yeux avec son sourire».²⁹¹ Y aunque en un primer momento también la espía, se da pronto cuenta de que la farmacéutica siempre le devuelve la mirada:

Derrière la vitre une femme brune était assise au comptoir. Elle portait une blouse blanche et un chignon très strict qui contrastait avec la douceur de son visage. [...] Elle finirait par s'apercevoir que je la regardais, mais c'était plus fort que moi.²⁹²

Finalmente, destaquemos una anécdota que ilustra muy bien cuál es la relación de Modiano con su obra, con su propio estilo y con este carácter indiscreto de la

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 31.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 38.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 61.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 121.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 91.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 92.

²⁹² *Ibid.*, p. 86.

fotografía. En mayo de 2011, se publicó *Oublier Modiano*,²⁹³ un libro de título sugerente que no pasó desapercibido para el autor de *Dora Bruder*. Su autora, Marie Lebey, ofrece un texto autobiográfico, en el que la protagonista recorre obsesivamente los lugares recurrentes y hoy emblemáticos que figuran en los relatos de Modiano: el piso del *la quai de Conti* y el colegio al que asistió, en París; la casa Montalvo y el colegio Sainte Marie, en Biarritz; el instituto Saint Joseph, en Thônes, donde incluso se entrevista con el viejo abad que fuera profesor de Modiano; los hoteles y el panteón de Père Lachaise, donde yace Rudy Modiano, hermano menor de Patrick. En cada sitio, la narradora toma una fotografía, como quien se apropia de los espacios, de las personas y de los personajes reales que han marcado la vida de Modiano y que han transcurrido por estos lugares.

Quizá la aparición de este libro no habría generado interés a no ser por la inesperada reacción de Modiano, quien se declaró «profondément choqué par le “roman”», pues lo consideró como un agravio, una intromisión en su vida personal y «una apropiación abusiva» de su nombre y de su personalidad.²⁹⁴

Sin lugar a dudas, fuera y dentro del espacio narrativo, lo fotográfico no se despoja nunca de su carácter de indiscreto *voyeur*, con vida propia y jamás inocuo. Un libro que comenzó como un homenaje, terminó como una afrenta. Modiano-Narciso se mira y se desconoce; rechaza su propia imagen. modianizar a Modiano resultó ser una apuesta arriesgada.

2.2.7 Melancolía y anacronismo: el impulso órfico

Toda fotografía es intrínsecamente anacrónica: es un corte único e irrepitible, un instante representativo de un espacio desplazado y de un tiempo necesariamente diferido entre el momento de la toma y el momento de su aparición como imagen. Si bien es cierto que hoy esta falta de coincidencia temporal y espacial es cada vez

²⁹³ Maria Lebey, *Oublier Modiano*, París: Léo Scheer, 2011.

²⁹⁴ En la página electrónica del editor (<http://www.leoscheer.com> [Consulta: 9 de junio, 2012]) aparece publicada la carta que le envió el abogado de Modiano a la casa editorial; en esta carta, se consigna lo siguiente: «Monsieur Patrick Modiano entend en conséquence par la présente vous mettre en demeure de prendre toute mesure propre à faire cesser les atteintes portées à sa vie privée et obtenir la réparation du préjudice en résultant».

menor (las nuevas tecnologías permiten la inmediatez, que se acerca mucho a la simultaneidad), la fotografía seguirá teniendo el valor de un objeto extemporáneo.

En el conjunto de la obra de Modiano, el juego contrapuntístico entre pasado y presente conlleva una superposición de capas temporales, con frecuencia apoyadas en fotografías o en imágenes mentales, que finalmente permiten que el relato se sostenga en este mismo principio de la anacronía, tal como lo entiende Walter Benjamin, citado y parafraseado por Georges Didi-Huberman:

« L'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair [...] : ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée »
— image dans laquelle passé et présent se dévoient, se transforment, se critiquent mutuellement pour former quelque chose que Benjamin nommait une constellation, une configuration dialectique de temps hétérogènes.²⁹⁵

Para leer y entender esta perspectiva nostálgica, esta mirada hacia el pasado que intenta explicar el presente, Modiano pone sobre la mesa, aunque de manera aparentemente incidental, el poder inexpugnable del impulso órfico. No en vano uno de los personajes de *Chien de printemps* escribe un libro: *Orphée et l'Orphéisme*.²⁹⁶ Este guiño, casi imperceptible, nos enmarca bien a los personajes modianescos: su permanente mirada hacia el pasado, su melancólica visión del mundo, la incapacidad de comunicación del presente con las marcas de la memoria... La tentación Orfeo de mirar hacia atrás lo sitúa ante dos posibles escenarios: rescatar a Eurídice o perderla para siempre. Orfeo la pierde para siempre. Los personajes de Modiano no pueden resistirse a la tentación de mirar hacia atrás. Y lo hacen ya sea para intentar rescatarse a sí mismos, para salvar a otros o por una ineludible necesidad de comprender, a pesar de las consecuencias.

Thérese, la Petite Bijou, ha eludido el pasado durante doce años. No ha vuelto a mirar las fotos de su madre ni los objetos que guarda en la caja de galletas, por temor de lo que esto pueda remover en ella: enfrentarse al pasado, mirar hacia atrás y desintegrarse. Todo el relato de *La Petite Bijou* parece anunciar su potencial

²⁹⁵ Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact*, París: Minuit, 2008, p. 13.

²⁹⁶ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 86.

desaparición como resultado de la mirada órfica. Sin embargo, descubrimos hacia el final que su mirada sobre el pasado le permite renacer y rescatar su presente.

Ce que j'avais voulu oublier jusqu'à présent, ou plutôt ce à quoi j'évitais de penser comme quelqu'un qui s'efforce de ne pas regarder en arrière par peur du vertige, tout cela allait resurgir peu à peu, et j'étais prête maintenant à le regarder en face.²⁹⁷

En *Chien de printemps* la mirada sobre el pasado tiene tres vertientes. Por un lado, la melancolía del narrador cuando mira las fotos que Jansen ha tomado de él y de su amiga siendo jóvenes; es el disparador de un relato en el que un encuentro pasado va adquiriendo más sentido con el tiempo.

A mesure que je me rappelle tous ces détails, je prends le point de vue de Jansen. Les quelques semaines où je l'ai fréquenté, il considérait les êtres et les choses de très loin et il ne restait plus pour lui que de vagues points de repère et de vagues silhouettes. Et, par un phénomène de réciprocité, ces êtres et ces choses, à son contact, perdaient leur consistance.²⁹⁸

Por otro lado, la mirada del joven cuando comienza a organizar las fotos de Jansen y descubre todo un mundo que está a punto de perderse si él no asume la responsabilidad de rescatarlo del olvido.

Un soir que je triais les photos, il s'était assis sur le canapé et m'observait sans rien dire. Enfin, il m'avait posé cette question :

- Pourquoi vous faites ça ?

Ce soir-là, il semblait brusquement intrigué par ma démarche. Je lui avais répondu que ces photos avaient un intérêt documentaire puisqu'elles témoignaient de gens et de choses disparus. Il avait haussé les épaules.

- Je ne supporte plus de les voir...

Il avait pris un ton grave que je ne lui connaissais pas :

- Vous comprenez, mon petit, c'est comme si chacune de ces photos était pour moi un remords... Il vaut mieux faire table rase...²⁹⁹

²⁹⁷ Patrick Modiano, *La Petite Bijou*, p. 62.

²⁹⁸ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 69.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. 24.

Finalmente, está la mirada del propio fotógrafo sobre su pasado, y seguramente sobre el pasado de su país y de los amigos que se han marchado antes que él. Es un sentimiento de remordimiento por seguir vivo, trabajando, rescatando con su cámara la vida de los demás.

La veille, il m'avait invité dans un petit restaurant proche de l'atelier. Il portait son Rolleiflex. A la fin du repas, il l'avait posé sur la table et il m'avait déclaré que c'était fini, il ne voulait plus s'en servir. Il m'en faisait cadeau. Je lui avais dit que c'était vraiment dommage.

« Il faut savoir s'arrêter à temps. »³⁰⁰

Una elocuente analogía nos sitúa, así, en el universo claramente anacrónico del relato modiano:

Les années ont passé. Loin de brouiller l'image de Capa et de Jansen, elles ont eu l'effet inverse : cette image est beaucoup plus nette dans ma mémoire qu'elle ne l'était ce printemps-là. [...] Il faut croire que parfois notre mémoire connaît un processus analogue à celui des photos Polaroid.³⁰¹

Esta paradójica idea de la memoria, en la que, gracias a su carácter fotográfico, un recuerdo se hace más nítido conforme el tiempo pasa, parece ser el recurso último del autor contra la inevitable sucesión de pérdidas, de ausencias, de vacíos.

³⁰⁰ *Ibid.*, pp. 51-52.

³⁰¹ Patrick Modiano, *Chien de printemps*, p. 14.

2.3 Andreï Makine

2.3.1 A. Makine, a imagen y semejanza de Occidente

En el conjunto de su obra narrativa, Andreï Makine nos lleva de la mano en su búsqueda de identidad: es una larga exploración en el andamiaje de la prehistoria personal y de la Historia de su país de origen. Si bien sus grandes temas están inexorablemente ligados a la historia de la Unión Soviética, a los abismos históricos y culturales entre Oriente y Occidente, su obra remite siempre a la propia experiencia, a lo visto y escuchado, a la magia de la memoria, a la mitología familiar, a la experiencia de la orfandad, a su íntima y temprana relación con la cultura y con la lengua francesa que le confieren una doble pertenencia lingüística y geográfica. Por eso, mucho antes de encontrar en Francia un país de exilio, Makine ya había elegido la lengua francesa como su territorio de expresión poética, creativa: Rusia sería desde entonces el punto de referencia al que habría de acudir con la curiosidad, el apego y el rigor de un arqueólogo.

Andreï Makine nace en Siberia, en 1957. Pasa algunos años de su juventud en Penza, a orillas del río Volga, después se traslada a Moscú para realizar un doctorado en Literatura, y al término de sus estudios enseña en el Instituto Novgorod. En 1987, Andreï Makine viaja a Francia y consigue que le otorguen el derecho de asilo político. A partir de entonces, aunque en condiciones muy adversas, se consagra de lleno a la literatura y a la escritura.

Cuando Andreï Makine envía su primer manuscrito a los editores franceses, su texto es rechazado. Decide entonces hacer un nuevo intento, asegurando que su libro es una traducción directa del ruso; así es como consigue publicar su primera novela en Francia, *La Fille d'un héros de l'Union Soviétique* (1990), supuestamente traducida por Françoise Bour.³⁰²

³⁰² De hecho, en la primera edición de *La fille d'un héros de l'Union Soviétique* (París: Robert Laffont, 1990), aparece la leyenda «Traduit du russe par Françoise Bour» y, en la primera página, el autor señala «À mon ami Jacques Verrier [...] Qu'il trouve ici les remerciements de l'auteur et de la traductrice», insistiendo en la pista falsa.

De acuerdo con Ian Mc Call, en el momento en que Makine pretendía publicar su obra en Francia, la Rusia de Gorbachov gozaba de muy buena imagen entre sus contrapartes europeas; este ambiente favoreció la aceptación de la obra de Makine cuya temática reflejaba, precisamente, la vivencia del autor entre una Francia idílica y una Rusia presa de su historia.

Words like *perestroika* and *glasnost* were common currency, and at the end of 1987 and beginning of 1988 Gorbachev's book entitled *Perestroika* was listed in *L'Express* in the top ten non-fiction bestsellers. The publication of Makine's novel as a translation catered for an interest in things Russian. Furthermore, the emphasis on translations from Russian would explain what made the public fall for this one.³⁰³

Makine parece aprovechar ese impulso favorable y se vale de la misma estrategia de pseudotraducción para publicar su segunda novela, *Confession d'un porte-drapeau déchu* (1992),³⁰⁴ y con ello consigue abrirse un espacio entre los editores franceses. *Au temps de fleuve Amour* es el primero de sus libros que se publica como escrito directamente en francés. Makine se suma así a la tradición de los escritores europeos no francófonos (especialmente, provenientes de los países del Este³⁰⁵) que eligen el francés como lengua de escritura: Cioran, Eliade, Ionesco, Kristeva, Kundera, Todorov, entre tantos otros...

La consagración plena de Makine llega con la publicación, en 1995, de su cuarto libro, *Le testament français*: obtiene con él los premios prestigiosos Goncourt, Médicis y Goncourt des Lycéens, y su renombre como autor de lengua francesa se impone definitivamente. La crítica francesa se rinde ante su dominio del francés — más cercano de los autores clásicos que de los escritores de su tiempo —, a su pulida

³⁰³ Ian McCall citado en David Gillespie, «Bartavels, ortolans and borshch: France and Russia in the fictional worlds of Andreï Makine», *Australian Slavonic and East European Studies*, 24.1-2 (2010), pp. 7-8.

³⁰⁴ Traducida por Albert Lemonnier. El apellido Lemonnier es el mismo de la protagonista de *Le testament français*, Charlotte Lemonnier, la abuela del narrador y, presumiblemente, la abuela francesa de Makine, de quien heredó no sólo la lengua, sino toda una cultura y una visión del mundo.

³⁰⁵ Doina Popa-Liseanu, en «Vent d'Est, vent d'Ouest», señala: «Aux côtés de la patrie de la Révolution, la France se laisse aimer en patrie de la civilisation, du raffinement, du bon-gout, du bien-vivre [...] Cette image de la France, qu'on peut caractériser comme frivole, s'accompagne à l'Est, chez el plus sobres, chez le plus inquiets, chez les plus cultivés aussi, d'une autre, celle de la France mère des arts et abri des intellectuels.» (Doina Popa-Liseanu, «Vent d'Est, vent d'Ouest», *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa*, VII Coloquio APFUE, Cádiz, 2000, pp. 270-271).

prosa poética, a su temática sobre la memoria, la nostalgia, el «dépaysement»³⁰⁶ y la identidad, a los marcados contrastes e influencias por su vivencia entre dos culturas: la rusa y la francesa. «Makine may use French to ‘escape’ from the confines of his native language, but he has, in effect, colonized and even russified it».³⁰⁷ A esta novela le siguieron *Le crime d’Olga Arbélina* (1998) y *Requiem pour l’Est* (2000), que marcan justamente el ecuador de una obra afianzada.

En contraste, la recepción de la obra de Makine en Rusia, su país de origen, no despierta el mismo entusiasmo. Algunos críticos argumentan que *Le testament français* es el libro «de un ruso que escribe para los franceses», en el que abundan los clichés.

[Un style] kitsch typique présenté sans ironie, dans la tonalité éloquente et pathétique. La simple combinaison des stéréotypes comme ours brun, de la couleur locale exotique, des lieux communs et des pseudoconfidences crée une image artificielle que seuls les étrangers prendront pour argent comptant.³⁰⁸

Esta interpretación de la obra de Makine podría proceder, presumiblemente, de una traducción deficiente del francés al ruso,³⁰⁹ lo que parece una paradoja según la cual el autor ruso habría caído en su propio artificio.

Finalmente, dentro de esta semblanza destacamos un hecho que, si bien no deja de ser anecdótico, muestra bien el afán de Makine de llevar al límite su juego identitario. En 2001, un misterioso escritor, Gabriel Osmonde, publica en Albin Michel *Le Voyage d’une femme qui n’avait plus peur de vieillir*.

Manifestement, le livre était celui d’un écrivain chevronné, mais l’auteur refusait de se montrer. Les critiques littéraires, intrigués, lancèrent des hypothèses. Était-ce Pierre-Jean Remy, Michel Déon ou Didier van Cauwelaert qui jouait à cache--cache? On évoqua même le nom de Nancy Huston. Le mystérieux auteur

³⁰⁶ Para retomar el término de Todorov.

³⁰⁷ David Gillespie, «Bartavels, ortolans and borshch: France and Russia in the fictional worlds of Andreï Makine», *Australian Slavonic and East European Studies*, 24.1-2 (2010), p. 14.

³⁰⁸ Maya Zlobina citada en Valéria Pery-Borissov, «La position paradoxale d’Andreï Makine dans le champ littéraire russe», *Communication, lettres et sciences du langage* 4.1 (2010): pp. 42-51.

³⁰⁹ cfr. Saffran, Gabriella, «Andreï Makine’s Literary Bilingualism and the Critics», *Comparative Literature*, 55.3 (2003), pp. 246-265.

récidiva, publia des romans où il était question de la misère sexuelle contemporaine, de la vanité du jeu social, de chercher l'au-delà ici-bas. Mais il persistait à garder son masque.³¹⁰

Tres años después, la misma editorial entrega *Les 20.000 femmes de la vie d'un homme*, respetando siempre la identidad secreta de Osmonde. Más tarde, bajo el sello de Pygmalion, aparecen otras dos obras de este mismo autor:³¹¹ *L'Œuvre de l'amour* (2006) y *Alternance* (2011), y se desvela entonces la verdadera identidad del autor: Andreï Makine.

Gabriel Osmonde vient de publier son quatrième ouvrage. Cette fois, il fallait en avoir le cœur net. Nous avons demandé à le rencontrer. Contre toute attente, il a accepté. Et c'est l'homme que l'on connaît sous le nom d'Andreï Makine qui s'est présenté. Ainsi, le romancier d'origine russe qui avait réussi l'exploit en 1995 d'obtenir deux grands prix au cours de la même saison, le Goncourt et le Médicis, pour *Le Testament français*, menait une double vie littéraire. Dans l'ombre, il élaborait une œuvre souterraine, et subversive.³¹²

Siempre al filo de la navaja entre la medida y la provocación, entre la realidad y la ficción, entre la franqueza y el engaño, entre la reserva y la autopromoción, Makine, tras su confesión, afirmó con aparente convicción: «Rester dans la posture d'un nanti de la littérature ne m'intéressait pas. J'ai voulu créer quelqu'un qui vive à l'écart du brouhaha du monde».³¹³

La escurridiza personalidad de Makine se parece mucho a los personajes de sus novelas. En particular, en *Le testament français* se han identificado algunos rasgos autobiográficos que han contribuido a acercar la leyenda de Makine al entrañable personaje del niño que escucha embelesado los relatos de su abuela francesa.

³¹⁰ Astrid de Larminat, «Osmonde sort de l'ombre» [Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/livres/2011/03/30/03005-20110330ARTFIG00656-osmonde-sort-de-l-ombre.php>. Consulta: 19/09/2015]

³¹¹ Andreï Makine, mientras tanto, sigue publicando novelas en francés, con su reconocible temática de «aller-retour» entre Francia y Rusia. Asimismo, en 1996, se le otorga la nacionalidad francesa.

³¹² Astrid de Larminat, *op. cit.*

³¹³ *Id.*

En general, las novelas de Makine son relatos polifónicos, historias múltiples que en un momento confluyen o que se van encajando unos en otros, como muñecas rusas (¡nunca mejor descrito!) que se van descubriendo desde afuera hacia adentro. Los narradores suelen ser testigos omniscientes que enmarcan las historias y que las dotan de cierto misterio, y tienen también rasgos en común con su autor: son personajes marginales que, por ejemplo, viven en un cementerio o gozan de una identidad falsa. Además, estos narradores suelen hablar desde un pasado reciente (casi un presente), desde el que se mira hacia atrás, a través de la rememoración o la imaginación, para narrar la historia de una Francia idealizada de principios de siglo y de una Rusia asediada por sus dificultades políticas:

Il s'agit donc des deux pays qui n'existent plus. Ce manque amène l'auteur à recréer l'univers de ses souvenirs, défi qu'il relève avec force. En se représentant par la mémoire ces deux pays, l'écrivain puise, d'un côté, dans son imagination et ses souvenirs, et, de l'autre, dans les belles lettres, ce qui génère le caractère fortement intertextuel des images des deux pays.³¹⁴

Por último, la dimensión visual del texto se manifiesta en Makine como una de sus preocupaciones centrales. Una mirada fotográfica, auténtica escritura de la luz, atraviesa cabalmente sus relatos. Las permanentes reflexiones o alusiones a la visión como mediador esencial del trabajo poético permiten hacer la analogía del escritor como un artefacto fotográfico, de su mirada como la lente de la cámara, y de su interior y su capacidad poética como la placa sensible que se debe imprimir, que necesita expresarse, hacerse manifiesta.

Et puis, ce soir, je compris que ce n'étaient pas les anecdotes qu'il fallait chercher dans mes lectures. Ni des mots joliment disposés sur une page. C'était quelque chose de bien plus profond et, en même temps, de bien plus spontané: une pénétrante harmonie du visible qui, une fois révélée par le poète, devenait éternelle.³¹⁵

³¹⁴ Agata Sylwestrzak-Wszelaki, *Andrei Makine: l'identité problématique*, Paris: L'Harmattan, 2010, p. 17.

³¹⁵ Andreï Makine, *Le testament français*, Paris: Mercure de France (Folio 2934), 1995, p. 165.

En tres novelas de Makine destaca lo fotográfico como eje en torno al cual pivotan los relatos: en *Le testament français*, el tema de la memoria y la fotografía van articulados a lo largo de la novela, así como el fundamental papel de la imagen en el despertar de las reminiscencias y la memoria preconsciente; en *Le crime d'Olga Arbélina*, la fotografía es el elemento que permite dilucidar la intriga que, de forma lúgubre y engañosa, encierra un relato no policiaco que gira en torno de un «crimen»; finalmente, en *Requiem pour l'Est*, la imagen fotográfica va desempeñando diversas funciones, generalmente relacionadas con el tópico de la búsqueda de la identidad, tan propio de Makine.

2.3.1.1 *Le testament français* o el patrimonio de la memoria

Sin duda, la novela más «fotográfica» de Makine es *Le testament français*. Desde sus primeras líneas, el autor otorga a la fotografía los atributos de la magia, como un acto que transita entre el ocultamiento y la revelación, la ilusión y la verdad, la expectativa y la sorpresa. Como escrutador de la imagen, el narrador se lanza a la aventura que ofrece la inmovilidad del instante fotográfico animado por el testimonio, la imaginación y la evocación. La fotografía en la novela de Makine es prácticamente un personaje, literalmente un actante –en el sentido narratológico del término–, capaz de establecer intercambios, en distintos niveles, con el narrador y con la narración.

En *Le testament français*, Andreï Makine rinde homenaje a una memoria individual que, permeada por la fantasía, es capaz de construir una imagen mítica y algo excéntrica de sí mismo; es la memoria que se niega a ser autocomplaciente y autocompasiva; la que es capaz de traducir en nuevos significados incluso las experiencias más dolorosas, y en la que la poesía puede convertirse en una suerte de transfiguración, necesaria para la supervivencia. También es un memorial de hechos históricos que pueden ser seguidos, día a día, en las cronologías o en las

hemerotecas, es la Historia de un país y de su memoria colectiva: «Moi, je m'intéresse à des époques où la fatalité vous impose des choix tranchés».³¹⁶

En este contrapunto entre memoria individual y colectiva, dialogan dos personajes: el narrador que, desde la primera persona, se acerca y se aleja sistemáticamente de dos discursos que parecen poner en conflicto su visión del mundo, su noción de la Historia, sus primeros escauceos literarios y amorosos; y la abuela, Charlotte Lemmonier, que evoca sus recuerdos iluminados por la imaginación, por la distancia física y temporal, reinterpretados a su vez por la mirada (la escucha) azorada del narrador:

Charlotte puisait ces connaissances tantôt dans la valise sibérienne, tantôt dans ses souvenirs d'enfance. Plusieurs de ses récits remontaient à une époque encore plus ancienne, contés par son oncle ou par Albertine qui eux-mêmes les avaient hérités de leurs parents. Mais nous, peu nous importait la chronologie exacte ! Le temps de l'Atlantide ne connaissait que la merveilleuse simultanéité du présent.³¹⁷

Cuatro partes integran la novela. En las primeras dos partes, el protagonista descubre que la fantasía y la «francité» son la puerta abierta a un mundo en el que inicia su irreversible inmersión. Descubre también que el conocimiento de ese nuevo mundo lo va a dejar al margen de su entorno cotidiano: ese «se sentir ailleurs» será un rasgo que irá abrazando y rechazando, conforme va tratando de entender en qué consiste la diferencia y cómo construirse una identidad propia. A partir de la tercera parte, el sentimiento de orfandad (a los quince años pierde a su madre y a su padre) lo conduce a comprometerse con su identidad soviética: «La Russie, tel un ours après un long hiver, se réveillait en moi».³¹⁸ Y más adelante confiesa: «Plus la Russie que je découvrais se révélait noire, plus cet attachement devenait violent. Comme si pour l'aimer, il fallait s'arracher les yeux, se boucher les oreilles, s'interdire de penser».³¹⁹ Ante estos cuestionamientos, y gracias a su último encuentro con la abuela, acepta

³¹⁶ Entrevista con Andreï Makine realizada por Catherine Argand, «Andreï Makine», *Lire* (febrero 2001).

³¹⁷ Andreï Makine, *Le testament français*. París: Mercure de France (Folio 2934), 1995, p. 118.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 204.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 208.

por fin su doble identidad y opta por el francés como lengua «existencial»; paradójicamente, sólo conocemos el nombre del protagonista, Aliocha (y sólo se menciona una vez), cuando se reconcilia con su ser dual. En la última parte, el narrador adulto (luego de una gran elipsis de veinte años) viaja a Europa, vive y trabaja en distintos países hasta que se asienta en Francia: «C'est en France que je faillis oublier définitivement la France de Charlotte».³²⁰ A la manera del Édouard de Gide en *Les faux monnayeurs*, Makine hace que su protagonista tenga la expresa intención de escribir en un cuaderno su proyecto de libro *Charlotte Lemonnier. Notes biographiques*.

Los distintos espacios de la novela parecen inconciliables, sin comunicación posible entre ellos: París nunca se encuentra con Rusia; la Atlántida no se encuentra con la estepa siberiana ni ésta con el desierto; el balcón de Saranza no tiene nada que ver con la cocina de la casa familiar; el Volga jamás se acerca al ámbito escolar; la «Montagne de joie» está muy lejos del «archipiélago de barcas»; la «Stalinka» no coincide con el Soumra; el cementerio o el cuarto de hotel están al margen de la vida de la ciudad; el interior nunca armoniza con el exterior... Quizá por eso, los espacios privilegiados de la fantasía, espacios imaginarios o simbólicos, son lugares sin asiento en la tierra, inestables, sin raíces: la Atlántida, el tren, las barcas, el río, el balcón... Y estos espacios, a su vez, funcionan como metonimias de los protagonistas —el narrador y Charlotte—, cuyas vidas son «un voyage d'un nulle part vers un ailleurs».³²¹

A lo largo del relato, el protagonista va ocupando todas las dimensiones espaciales: la altura (el balcón, el árbol), la longitud (el tren, el río, el horizonte) y la profundidad (el cementerio). Cada espacio lo conduce a construir su propio espacio interior donde reconoce la importancia de la mirada y de la distancia que permiten una visión de conjunto, descubre la existencia de fronteras que no delimitan sino que invitan a ser cruzadas, y vive la experiencia de la soledad, de la oscuridad y del abandono como antesalas de la muerte.

³²⁰ *Ibid.*, p. 297.

³²¹ *Ibid.*, p. 299.

La novela presenta una estructura circular cuyo punto de partida es, precisamente, una enigmática fotografía ligada de pronto a un recuerdo borroso, más bien confuso. El narrador se encuentra, de manera fortuita, con la fotografía de una mujer que lleva en brazos un bebé y cuyo entorno contrasta con el resto de las fotografías familiares que conserva la abuela. A partir de ese momento, todo el relato se convierte en un largo periplo que avanza poco a poco y cuyo desenlace sólo alcanza a delinearse claramente en las últimas páginas del libro, cuando el enigma de la primera foto se dilucida y el recuerdo deja de ser impreciso: en un momento epifánico, el narrador reconoce a su madre en la misteriosa imagen.³²²

En este sentido, la fotografía es un elemento fundamental en la reconstrucción de la memoria, y en particular, de la memoria involuntaria que funciona como una especie de premonición.

La imagen fotográfica permite recrear el instante lejano y reconstruir su atmósfera gracias a una mágica alquimia del tiempo. La profundidad de la foto contemplada resulta, así pues, tanto espacial como temporal. Esto es lo que ocurre con muchas de las imágenes fotográficas que aparecen a lo largo del texto, vestigios de un pasado familiar reconstruible, anterior incluso a la revolución de 1917...³²³

Cuando inicia el relato, el narrador tiene diez años, y tiene más de treinta cuando termina; la narración también va creciendo en contenido, en nivel de lenguaje y en introspección, al mismo ritmo que el protagonista.

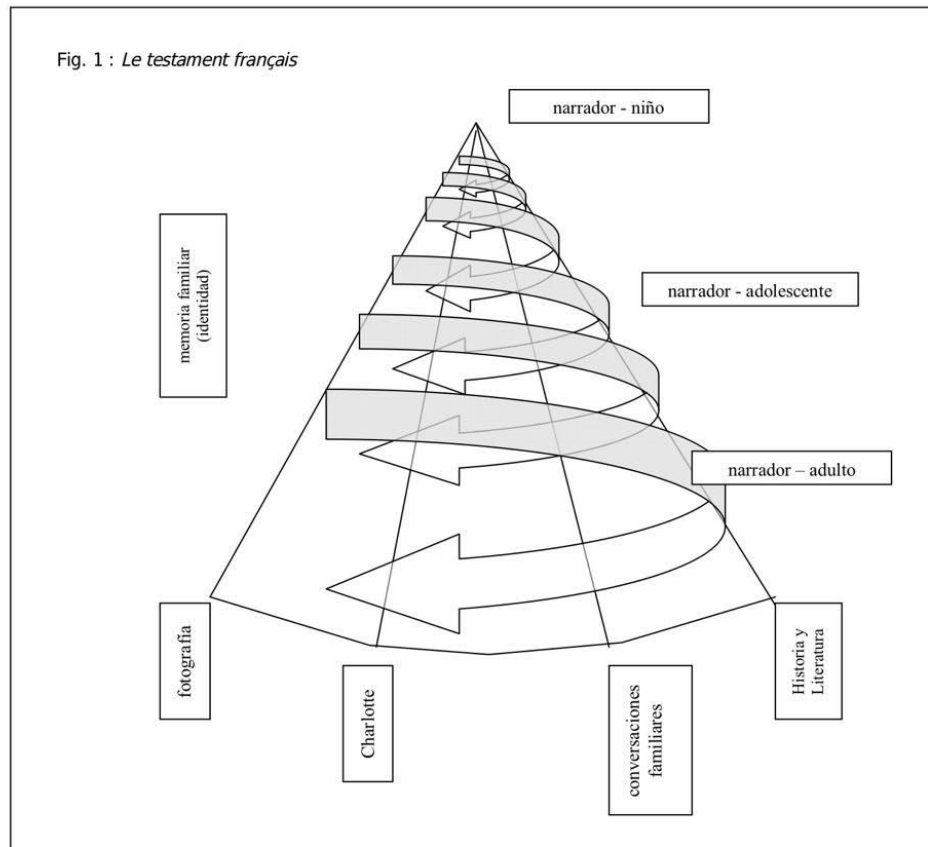
Ma jeunesse et mon inexpérience me rendaient fétichiste: je collectionnais plus que je ne saisissais la physionomie du temps historique. [...] Je ne laissais pas de revoir les séquences pleines d'images qu'enregistrait, en grand désordre il est vrai, ma mémoire.³²⁴

³²² Sobre ésta y otras imágenes insertas en el texto abundaremos en el apartado que analiza las distintas dimensiones de *lo fotográfico* en la obra de Makine.

³²³ Lourdes Carriedo López, «La visión estereoscópica de Andréi Makine» en *Thélème: revista complutense de estudios franceses*, 11 (1997), p. 163.

³²⁴ Andreï Makine, *Le testament français*, p. 156.

Si, a la manera de Bergson, nos imaginamos los mecanismos de la memoria como una espiral girando en forma de cono, podríamos entender la estructura del relato también en forma cónica: el vértice del cono corresponde al inicio de la novela, donde la percepción del niño de la memoria familiar está enteramente contraída [véase Fig. 1].



En la medida en que el protagonista va reconstruyendo la memoria familiar a través de las fotografías de la abuela, de las conversaciones de los adultos escuchadas a hurtadillas, mediante sus lecturas históricas y literarias, nos encontramos con una memoria cuya base se va expandiendo conforme el narrador va retomando (coleccionando) los distintos fragmentos en el ciclo de los años. Así, cada verano se agrega una nueva vuelta de tuerca a su imaginario y el regreso a casa es un nuevo reencuentro con las realidades familiares, cada día más crueles.

2.3.1.2 *Le crime d'Olga Arbélina*, más allá de los límites

Con aire renovado, *Le crime d'Olga Arbélina* aparece tres años después de *Le testament français* como una novela que se distingue dentro de la obra de Andreï Makine: es una narración que ya no sólo transita entre fronteras físicas y geográficas, sino que rebasa los límites de lo socialmente admitido y desborda todos los contornos de las emociones. Si en *Le testament français* Charlotte se encuentra, incidental pero significativamente, con un panel que indica: «Ne pas traverser les voies ! Danger !»,³²⁵ esta recurrente metáfora de los límites infranqueables no encuentra más eco en *Le crime d'Olga Arbélina*. En efecto, el propio relato remite al tema del tabú como un destino insalvable al que se entregan los deseos.

La novela se inicia con el relato del viejo guardia de un cementerio en París («[un] jardin où l'on découvre un autre regard sur la mort»³²⁶): los pasos y la voz del hombre recorren cada día las tumbas y las lápidas con los nombres de los burgueses rusos que huyeron hacia Francia con la caída del zarismo; las palabras del guardia recrean cada vida de manera pintoresca, con la aparente trivialidad de las anécdotas repetidas una y otra vez. Pero detrás de cada anécdota hay un anuncio de lo que está por venir: cada lápida es la metonimia misma del complejo personaje de Olga Arbélina. Entre los relatos adyacentes y aparentemente aislados, el guardia deja escapar una pista para el interlocutor perspicaz: «C'est le cliché qui semble jouer le rôle décisif».³²⁷

Un hombre joven escucha al guardia con atención, «[celui] qui, en observant les visiteurs vient d'imaginer leurs sentiments, d'esquisser leurs vies [...] Il passe sa vie à deviner la vie des autres».³²⁸ El joven se queda solo con el guardia en el cementerio y lo acompaña para escuchar los pormenores de la vida de la princesa Arbélina:

³²⁵ *Ibid.*, p. 137.

³²⁶ Andreï Makine, *Le crime d'Olga Arbélina*, París: Mercure de France (Folio 3366), 1998, p. 23

³²⁷ *Ibid.*, p. 20.

³²⁸ *Ibid.*, p. 28.

Le vieillard tire un lourd trousseau de clefs. Mais l'autre n'entend pas. Son intuition l'isole dans la nuit : « Voir ce que les autres ne voient pas, ne veulent pas voir, ne savent pas voir, ont peur de voir – comme tous les visiteurs de ce cimetière qui défilent depuis l'éternité devant ce vieillard [...] »

Le vieillard tire lentement la porte, tourne la clef dans la serrure. Ils restent tous deux à l'intérieur du cimetière.³²⁹

En efecto, este marco que abre y (en)cierra el relato permite construir una historia en la que el narrador está siempre como frente a un cuadro, parece ser un espectador invisible que se asoma por la ventana de la «escena del crimen», verdadero «voyeur». El anticipo de la palabra «crimen» en el engañoso título, siembra la inquietud y cierra la pregunta sobre lo que, tarde o temprano, a lo largo del relato, habrá de esclarecerse.

Las primeras claves del relato se delinean cuando los habitantes de Villiers-la-Forêt descubren a la princesa Olga Arbélina en una barca a la orilla del río, casi desnuda, al lado del cuerpo del doctor Serge Goletz, agonizante.

Tout le monde à Villiers-la-Forêt (les hommes plus manifestement peut-être que les femmes) désirait que ce fût un meurtre. Cette version correspondait à quelque incontournable cliché de l'imagination chez les gens sans grande imagination...³³⁰

Incapaces de establecer la posible conexión entre ambos personajes, los pobladores comienzan a especular sobre los móviles de la escena, y su pobre fantasía se traduce en una coral de versiones sobre lo sucedido: la impresión primera es que estamos frente a un relato policíaco que se construirá a partir de las diversas pesquisas. Pero éste es sólo un elemento del marco que nos permite adentrarnos en la atmósfera somnolienta de una población de viejos inmigrantes rusos cuyas vidas desleídas son incapaces de engendrar nuevas historias.

En voz del guardián, el nombre de Arbélina aparece como una inscripción plagada de entresijos y misterios: el enigma de lo que no se puede nombrar, de

³²⁹ *Ibid.*, p. 51.

³³⁰ *Ibid.*, p. 31.

aquello que se ha saltado el cerco de lo aceptable. El narrador se introduce en el pasado reciente de Arbélina, en su vida en Villiers-la-Forêt, en su trabajo como bibliotecaria donde entreteje las historias personales de los viejos rusos, en su inquietud permanente por la enfermedad del hijo hemofílico. Igual que el personaje de *La femme qui attendait*, Olga Arbélina parece estar enterrada viva (no en vano el marco es, justamente, un cementerio), inmovilizada indefectiblemente por la hemofilia de su hijo.

Olga acude a Goletz, el médico «entre nous», como una figura masculina que se ocupa de la salud del niño en momentos críticos, aunque esta relación permanece siempre en secreto: generalmente, Arbélina y Goletz se encuentran de noche o envueltos por una intensa lluvia. Cuando Olga siente que la presencia del médico escudriña en la intimidad de su casa (traspasa las fronteras), se derrumba toda complicidad y se genera una ruptura que resultará en la muerte accidental de Goletz.

La historia remota de Olga, sus años de infancia en Rusia, su prehistoria de familia noble, llegan a través de los recuerdos que ella evoca en esa vida silenciosa, profundamente íntima y solitaria: desde los primeros destellos de memoria en la casona familiar hasta la clara vivencia de la revolución bolchevique, del exilio en Francia y el nacimiento de su hijo. Siempre intimista, el relato también descubre que Arbélina tiene un amante en París al que visita eventualmente y que parece justificar la escena de un aborto en casa de Li, confidente y amiga de la infancia que se dedica a la fotografía. En esta escena, se siembra una nueva duda: ¿cuál es el verdadero «crimen» cometido por la princesa rusa: la muerte de Goletz, el aborto...?

Como contrapeso de la impasible vida de la princesa Arbélina, el personaje de Li aparece como un respiro en el ambiente asfixiante de la novela. La fotógrafa, cuyo rostro deformado es significativo y recurrente en el universo narrativo de Makine, da lugar a la risa y al juego del *trompe-l'œil* en su estudio fotográfico. El contraste entre ambos personajes (los orígenes aristócratas de una y la vivencia de las trincheras de la otra, la madura belleza de Olga y la cicatriz que se imprime en el rostro de Li desde la infancia, una vida suspendida y otra impetuosa) hace más entrañable su relación: permite que ambas se liberen de sus cargas, que olviden sus llantos nocturnos y sus pasados inestables.

Un acontecimiento rompe con el sopor vital de la protagonista: se trata de unas fotografías tomadas «accidentalmente» en la habitación de Arbélina por una cámara «espía» que Li le presta. Las fotos impresas, escasas de luz (y por lo tanto, apenas visibles), sólo permiten delinear finamente el entramado de la novela. Las fotografías muestran lo que el título ya ha anunciado: un crimen que permanece innombrable, que se queda en la esfera de lo no-dicho: «'Il était dans mon corps...' Elle comprenait maintenant pourquoi *cela* restait innomé». ³³¹

El incesto es esa palabra impronunciada. A través de las fotos se revela que entre Olga Arbélina y su hijo prevalece una inconfesable relación que la princesa se niega a admitir. El verdadero crimen de la aristócrata rusa consiste en haber traspasado todos los límites de lo aceptable, en connivencia con su hijo: «Devinant tout, ne comprenant encore rien, elle vit sous ses paupières s'assembler des fragments dispersés [...] Ses yeux noyés dans l'épaisseur cotonneuse du vertige discernaient déjà avec horreur le sens de cette mosaïque désassemblée». ³³²

La narración es siempre introspectiva, íntima, y es posible hurgar en cada pensamiento del personaje de Olga Arbélina e incluso interpellarlo, cuestionar sus actos, formularle preguntas incómodas a través de una segunda voz interior, especie de demiurgo omnisciente: «C'était une voix jeune, venant d'une autre époque de sa vie, un de ses anciens moi qui n'avait pas vieilli et l'irritait souvent par ses remarques cyniques. Elles blessaient toujours juste». ³³³

Le crime d'Olga Arbélina, a diferencia de las anteriores novelas de Makine, renuncia a la relación alegórica con la Rusia de los paisajes nevados y los horizontes infinitos. Por el contrario, discurre invariablemente en atmósferas cerradas y sombrías, y los acontecimientos narrativos transcurren a través de cámaras oscuras que se encajan («s'emboîtent») unas dentro de otras, oscureciéndose en cada estadio [véase Fig. 2].

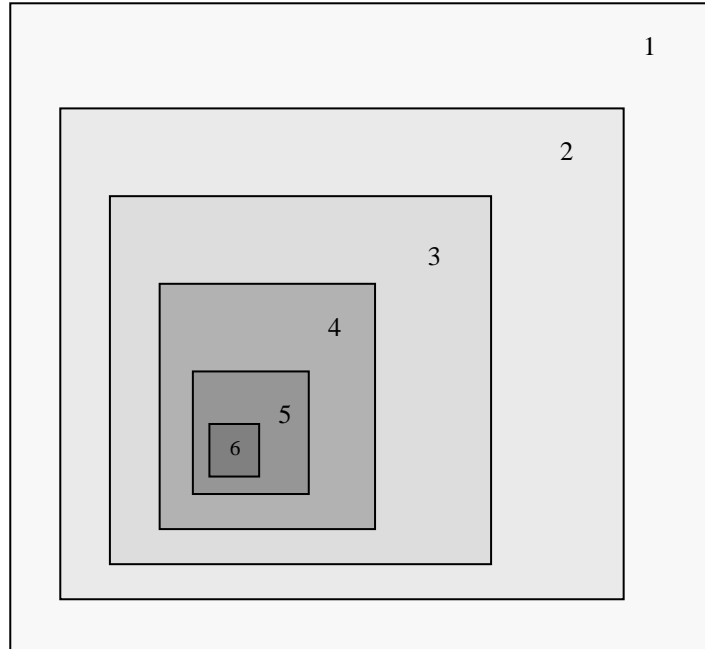
³³¹ *Ibid.*, p. 191.

³³² *Ibid.*, p. 106.

³³³ *Ibid.*, p. 73.

Fig. 2: *Le crime d'Olga Arbélina*

1. El cementerio
2. Villiers-la-Forêt
3. Casa de OA
4. Recámara de OA
5. Cámara "espía"
6. Cliché



Así, si el marco general del relato lo delimita el cementerio (1), el crimen se ciñe a una isla metafórica, Villiers-la-Forêt (2), por la que sólo desfilan las insípidas y monótonas vidas de los viejos exiliados rusos, realidad marginal a la vida francesa y ajena a cualquier acontecer exterior. La casa de Villiers-la-Forêt (3), extraño anexo³³⁴ de una vieja fábrica de cerveza que alberga el asilo de ancianos rusos, aparece como una fortaleza rodeada de agua: una isla dentro de la isla. Adentro, la recámara³³⁵ de Arbélina (4) acentúa el aislamiento: es lóbrega e inundada de objetos que la miran, juzgándola; pero, al mismo tiempo, cuando Olga está allí y se mira al espejo, no puede evitar la ensoñación del tiempo que pasa de manera inversa en la

³³⁴ *Ibid.*, p. 175.

³³⁵ Utilizamos intencionalmente este término que se utiliza comúnmente en el español de México para referirse a la habitación o al dormitorio de una casa ya que se acerca más a la palabra francesa «chambre», lo que nos permite un juego de palabras que tienen que ver con lo fotográfico.

imagen del reloj que está a sus espaldas. Las contradicciones que circulan por el oscuro espacio de la habitación no hacen más que reafirmar las propias contradicciones de la protagonista: el permanente contrapunteo entre el deseo y la culpa, que una cámara espía (5) logra captar y que finalmente se revela a partir de una serie de impresiones fotográficas (6).

2.3.1.3 *Requiem pour l'Est* o el juego identitario

El tema de Rusia, de su Historia presente y remota, de sus contradicciones con Occidente, es abordado nuevamente y de manera prolija en *Requiem pour l'Est*. El Este y el Oeste se reúnen en la mirada del narrador y su imposible reconciliación se manifiesta como un desafío permanente.

Requiem pour l'Est discurre vertiginosamente a través de distintos países y escenarios, descritos siempre con un carácter caótico; en este movimiento permanente de espacios y tiempos, el relato adquiere una dimensión épica. Todos los acontecimientos de la novela giran en torno a la muerte, a la violencia, a la traición: la guerra. Y al miedo: el horror de una mujer que huye de la barbarie con un bebé en brazos; el temor de un niño de que descubran que es hijo de un «detractor» o su preocupación por no distinguirse de los demás chicos; la aprensión de un joven médico de guerra ante el dolor ajeno («Je vécus ainsi, en laissant chaque nouvelle journée éffacer les douleurs de la précédente par le regard affolé des nouveaux blessés»³³⁶); el miedo de un espía de revelar su identidad oculta o de confesar su pasado... Cuando a Makine, a propósito de esta novela, le preguntan que para qué sirve narrar la guerra, responde: «À regarder la vie du bord de cette vie. L'homme qui a vécu dans la proximité immédiate de la mort, a approché l'au-delà. Il a fait l'expérience du passage».³³⁷

La novela se va construyendo en bucle, entre un pasado enmarcado en una voz francesa que cuenta la prehistoria del protagonista (verdadero canto-homenaje a

³³⁶ Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, París: Mercure de France (Folio 3587), 2000, p. 37.

³³⁷ «Entrevista a Andreï Makine» [disponible en: <http://grandlivredumois.com/static/actu/rencontres/makine.htm>]

los ancestros muertos), y un presente en el que el narrador se ve inserto y desde donde observa, como un testigo indemne, el devenir de las naciones en guerra.

J'imaginai un témoin - moi ! confus, manquant de mots, désespéré par l'énormité de la tâche. Dire la vérité sur l'époque dont notre vie avait maladroitement épousé, ça et là, le cours. Attester l'histoire d'un pays, le nôtre, qui avait réussi, sous nos yeux presque, à s'édifier en un redoutable empire et à s'écrouler dans un vacarme de vies broyées.³³⁸

Claramente, se despliegan tres ejes narrativos: por un lado, el relato en primer grado del protagonista mientras ejerce su trabajo de agente secreto; por otro lado, el recuento íntimo de la relación entre el narrador y la mujer a quien ama; por último, la reconstrucción de la historia personal y familiar que se expone a través una voz femenina, exterior y extranjera. Estos relatos no sólo se van desarrollando en espacios y tiempos diferentes (espacios de tránsito e historias atropelladas, en la narración del espía; habitaciones cálidas y tiempo detenido, en el retrato de las pasiones; paisajes rusos y huellas de la Historia, en la voz femenina), sino que su nivel expresivo también se va transformando, se va adaptando, a cada momento de la narración.

Desde el punto de vista de la intriga, la novela se desarrolla a partir de los revolucionados itinerarios del protagonista. El espía, perfectamente camuflado, se esconde como el fotógrafo lo hace detrás de la cámara: su intención es permanecer invisible o, al menos, pasar desapercibido, ver sin ser visto. «Mon identité du moment, mes papiers me rendaient banal, invisible. J'aurais pu traverser les frontières de plus en plus perméables de cette nouvelle vieille Europe, m'installer ici ou ailleurs.»³³⁹ Si a lo largo del relato se sigue un atormentado periplo, el devenir de «un homme sans passé»,³⁴⁰ los párrafos finales abren la puerta hacia el futuro y dejan entrar un hilo de luz en una vida, hasta entonces, escondida en las sombras de la mentira.

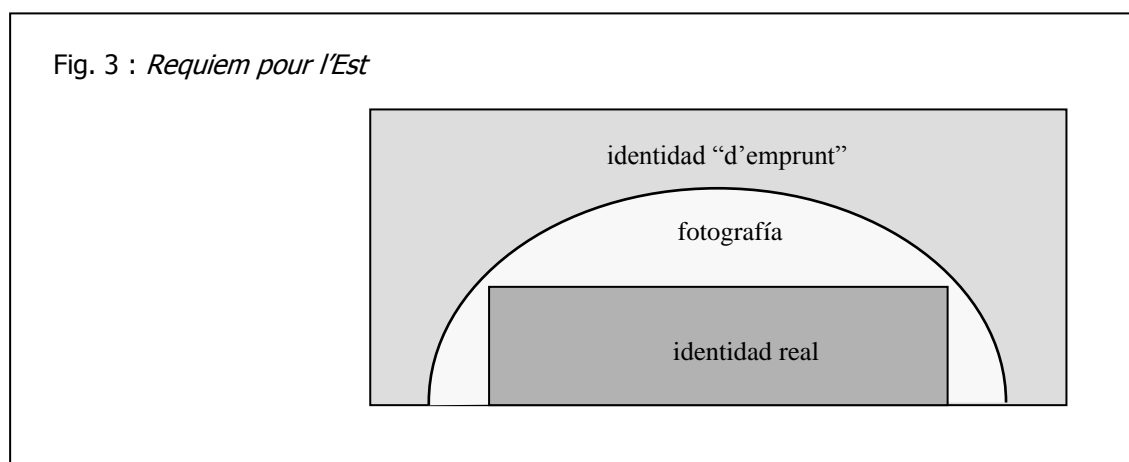
³³⁸ Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, p. 25.

³³⁹ *Ibid.*, p. 113.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 76.

Una vez más, el aislamiento aparece en la narrativa de Makine como el espacio de salvación. El único refugio que tiene el protagonista ante una vida convulsa es el encuentro íntimo, el alejamiento de todo disturbio exterior, el espacio protegido. No se atreve a llamar «amor» al nexo que lo une a su compañera de misión, pero es capaz de construir con ella una familiaridad que los rescata del anonimato y del secreto: de la falacia. Y una vez más, la guerra es culpable de su separación y el abismo insondable se crea, primero, de manera simbólica, por el viaje de uno hacia Occidente mientras el otro se queda en Oriente, y después, por la muerte de la mujer.

Con nombres falsos e identidades ocultas desfilan los personajes de *Requiem pour l'Est* como fantasmas intangibles, sin rostro, sin color de pelo o de ojos, sin apariencia física. La fotografía aparece en esta novela como una gran paradoja: es el más eficaz recurso del engaño. Un pasaporte o un álbum de fotos son prueba fehaciente de una identidad que no existe, se traslada el valor de la fotografía como «certificado» para constituir todo un universo de mentiras que se convierte en una forma de vida en la que no hay marcha atrás. La identidad real (la historia personal inconfesable, el nombre impronunciado) permanece al abrigo de las fotografías que muestran rostros de personas verdaderas con vidas falsas [Fig. 3]. En este sentido, la fotografía se constituye en constructora de auténticas metaficciones: la invención de identidades e historias ficticias dentro de la propia narración —la ficción en la ficción— pone sobre la mesa el tema de la identidad y le confiere a esta novela su especificidad.



A todo lo largo del relato, el narrador pone de manifiesto la búsqueda de la identidad como un imperativo que debe ser verbalizado y construido de imágenes emocionales y mentales: menos efímeras y más reales que las de la engañosa realidad. «Un jour il faudra dire la vérité»:³⁴¹ esta voz se alza como un *leitmotiv*, como la melodía principal que mantiene apuntaladas tanto la composición y como la ejecución del *Réquiem*.

2.3.2 Parodia y simulación

Desde los primeros experimentos fotográficos, quizá lo que más sorprendió del nuevo artefacto fue su capacidad de producir (reproducir) fielmente una realidad objetiva. El realismo que aportó la fotografía al imaginario colectivo le confirió pronto a la impresión fotográfica la calidad de prueba irrefutable de la realidad, de referencia inmediata y de acercamiento del sujeto con el objeto. Ver una fotografía se convirtió (y sigue siéndolo así para la mayor parte de los espectadores) en una visión del referente mismo. De hecho, los usos administrativos y policíacos que se le dieron a la fotografía, en un primer momento en el siglo XVIII, atravesaron todo el siglo XX y siguen funcionando como pruebas de identidad o de autenticación de la existencia del referente: «Comme si cette photographie 'était' la présence même de la chose, comme si elle n'était pas un signe».³⁴²

Makine, sin embargo, invierte este valor y desliza en sus textos la gran paradoja de la ausencia de referente en la fotografía. El reconocimiento, como hemos señalado, se establece gracias a un pacto, implícito o explícito, entre quien mira la fotografía y quien es mirado. En *Le crime d'Olga Arbélina*, Makine explora la ambigüedad referencial de la imagen fotográfica. Cuando Olga está en el taller de Li, después de un desfile de compradores que buscan en la fotografía un juego de ilusionismo, llega un cliente que requiere una «foto de identidad»:

³⁴¹ *Ibid.*, p. 25.

³⁴² Cathérine Perret, *art. cit.*, p. 53.

Un client arriva, pour une simple photo d'identité. Et sans se l'avouer, elles constatèrent toutes les deux que la présence de cet homme figé dans son complet sombre, mine sérieuse, devant l'objectif était en fait non moins étrange, dans son anonyme mystère personnel, que tous les nymphes, satyres et mousquetaires...³⁴³

«Foto de *identidad*». Si la identidad, como señala el DRAE, es la «igualdad que se verifica siempre, sea cualquiera el valor de las variables que su expresión contiene», este tipo de foto querría siempre que el sujeto fotografiado fuera idéntico a sí mismo, sólo él mismo y no otro. Por esta razón, los archivos de las administraciones (tributarias, policíacas, del registro civil...) están plagados de fotos que identifican a las personas y las clasifican según ciertos criterios establecidos, y que responden a un interés institucional específico. En *Requiem pour l'Est* la fotografía de identidad sirve, precisamente, para lo contrario: para burlar la identidad real y construir identidades falsas, construir imágenes paródicas.

J'étais en face d'un homme qui, malgré notre situation propice aux confidences, ne chercherait pas à fouiller dans mon passé. C'est alors que sa proposition de « changer de vie » m'apparut comme une offre libératrice. D'ailleurs cette libération exaltante s'accomplissait déjà avec la rapidité d'un songe heureux. En montant sur ce bateau j'étais déjà libéré de mon nom et du passeport qui le certifiait. En échange, le conseiller m'en avait fourni un autre : mes premiers faux papiers avec un nom que je répétais intérieurement pour me l'approprier tout comme ces quelques ébauches de ma nouvelle biographie que je devais apprendre par cœur [...]

Quand il quitta pour quelques minutes la cabine, je sortis mon nouveau passeport et je scrutai longuement ce visage, le mien, rendu méconnaissable par les informations de la page précédente. Cet homme sur la photographie semblait me dévisager avec dédain. Je me sentis fébrilement envieux de sa liberté.³⁴⁴

En esta novela, la fotografía se introduce en la narración como elemento metaficcional y permite bosquejar un género que por momentos se acerca al *suspense*

³⁴³ Andreï Makine, *Le crime d'Olga Arbélina*, p. 69.

³⁴⁴ Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, pp. 60-61.

(y sin negar que con frecuencia cae en el estereotipo). Así, por ejemplo, en Nueva York, el protagonista, ya en su papel de agente secreto, trabaja con los Rosenberg, quienes tienen instalado en su departamento un laboratorio donde se elaboran documentos falsos. Y también gracias a las fotografías conoce a su compañera de viaje, de falsa historia compartida, una mujer cuya imagen (referencial) conocería antes que al referente mismo.

Je vis une femme dont le visage m'était connu grâce aux photos
qu'on m'avait montrées pendant la mise au point de ma mission.
Je connaissais sa vie : cette vie d'emprunt aussi fictive que ma
légende qu'elle connaissait à son tour.³⁴⁵

No es trivial que Makine ponga el dedo justamente en la herida de la identidad. Una persona se identifica no sólo con un documento o una fotografía, sino que toda una historia personal se construye de imágenes referenciales, reconocibles, a través de las cuales es posible reconstituir momentos de plenitud vital. Si para Makine los tópicos de la orfandad y del destierro le son tan entrañables, podríamos inferir que estas redundancias temáticas insisten en la ausencia no sólo de una raíz o de una genealogía clara, sino también de la nostalgia por la falta de una construcción imaginaria de la propia identidad.

Un artículo en el que se hace un recuento de las primeras reacciones críticas a la obra de Makine en Francia (particularmente a la luz de los premios recibidos por *Le testament français*), señala que un periodista de *L'Express* destacó que los ojos de Makine recordaban a los de los antiguos iconos de los Cristos de las iglesias ortodoxas:³⁴⁶ evidentemente, el columnista había visto una foto del autor (o quizá lo había visto en televisión), pero, en todo caso, unió su imagen mental del autor siberiano a su retrato aparecido, quizá, en algún diario o en la contraportada de su libro.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 77.

³⁴⁶ Gabriella Saffran, «Andrei Makine's literary bilingualism and the critics» en *Comparative Literature*, Vol. 55, N° 3, Summer 2003, pp. 246-265.

También en *Requiem pour l'Est*, un falso álbum de fotos sostiene y refuerza la vida simulada de una pareja que, por lo demás, sueña con tener una vida en común (y común):

C'était un grand album de photos que les détresseurs du mort avaient négligé, emportant la lampe et les vêtements. Un album dont les clichés, savamment exécutés et disposés dans un ordre voulu, devaient confirmer l'identité sous laquelle nous vivions à ce moment-là : un couple de chercheurs canadiens qui dirigeaient une prospection géologique. Des photos de famille, de notre famille qui n'avait jamais existé, qui n'avait pour réalité que ces visages souriants de nos soi-disant proches et de nous-mêmes dans un décor de vacances ou de réunions familiales. Cette reconstitution avait été fabriquée bien sûr non pas à l'intention des pilleurs hâtifs, mais pour un examen par des professionnels qu'il nous était déjà arrivé de subir durant ces trois années. Glissé dans le coin poussiéreux d'un rayonnage, cet album, avec sa bonhomie de routine conjugale, était plus convaincant que la légende la mieux élaborée. À présent, il gisait près du cadavre du soldat, dans cette ville à moitié brûlée, et le plus étrange était d'imaginer un habitant qui le feuilletterait, un jour, croyant à une vraie histoire familiale, toujours touchante dans l'immuable répétition des sentiments, des étapes de la vie, de la croissance des enfants d'une photo à l'autre...³⁴⁷

Si en un principio la identidad falsa, la no-referencialidad, ofrecía al protagonista la tranquilizante oportunidad de despojarse de un pasado inconfesable, el apego a una relación afectiva le parece impensable sin la armazón de una historia personal asentada gracias a las fotografías.

Plus tard, dans la nuit, je devinerais que ce passé photographié et jamais vécu éveillait en toi un souvenir de nous-mêmes, de notre vraie vie que nous remarquons si peu sous nos identités d'emprunt. Cette vie n'avait laissé aucune photo, aucune lettre, n'avait provoqué aucun aveu. Le faux album rappela soudainement qu'il y avait ces trois années de notre quotidienne complicité, un rapprochement insensible, un attachement auquel nous évitions de donner le nom de l'amour.³⁴⁸

³⁴⁷ Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, pp. 89-90.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 90.

Señalaremos, finalmente, que en los relatos de Makine las fotos referenciales también funcionan como elementos de descripción, tanto de rasgos físicos de la persona identificada como de su situación. En este sentido, es posible afirmar que ninguna fotografía es totalmente aséptica, ni desde el punto de vista de la identidad o del reconocimiento ni, mucho menos, desde la lógica de una ficción narrativa.

2.3.3 La función actancial

El intenso dinamismo que imprime la fotografía a las novelas de Makine, nos invita a analizar lo fotográfico en su carácter actancial, como un factor que participa activamente en el proceso de la narración, que concurre para reforzar la intriga, apuntalando la estructura de la novela y otorgándole coherencia formal: «Un actante es una fuerza –deseo, añoranza, voluntad de poder– que se configura como personaje esencial de la historia».³⁴⁹

El actante, normalmente referido a una presencia humana, en el caso de la fotografía se integra en la narración como un elemento plano, bidimensional, pero que introduce gran espesor y múltiples dimensiones al devenir de la intriga: dimensiones históricas, existenciales, simbólicas, de la aventura misma... De esta manera, la función actancial de lo fotográfico establece todo un abanico de relaciones de causa-efecto, enfrentamiento-cooperación, conflicto-resolución: la fotografía se constituye en un componente fundamental del relato, que produce un desequilibrio en la estructura actancial³⁵⁰ y favorece el desarrollo de diversas derivas ante las cuales el protagonista debe, a su vez, actuar.

La estructura actancial de una novela es resultado de «la conversión en categorías conceptuales –paternidad, deseo sexual, instancias de poder y de la sumisión, pulsión de muerte, etc. – de los diferentes personajes y presencias activas que contribuyen a la creación, al desarrollo y a la resolución del conflicto planteado

³⁴⁹ Javier del Prado Biezma, *Análisis e interpretación de la novela*, Madrid: Síntesis, 1999, p. 47.

³⁵⁰ cfr. Javier del Prado Biezma, *op. cit.*

por la instancia dominante del actante (o de los actantes) sujeto».³⁵¹ Así, el análisis de la función actancial de lo fotográfico nos permite pasar de la anécdota, inherente a todo relato, hacia una categoría abstracta y, de esta manera, encontrar nuevas significaciones, referidas en este caso, y más precisamente, a la fotografía.

En *Le crime d'Olga Arbélina*, en un momento de confianza y de acercamiento de dos soledades, Li le presta a Olga una máquina fotográfica «espía» que «réagit automatiquement au changement de la lumière». Desde el primer momento, se le otorga al artefacto una autonomía de intervención, una cualidad inteligente, que lo personifica y lo coloca en el mismo nivel que cualquier otro personaje. Se trata de una cámara camuflada como un tomo de libro que, al activarse con cualquier cambio de luz, dispara automáticamente cinco tomas en intervalos de tres segundos. Olga no puede resistir su «curiosidad infantil»: «Le cuir sentait bon et l'objet lui-même attirait par sa compacte efficacité de mécanisme intelligent».³⁵² El artefacto «dispara» el impulso de Arbélina, no exento de consecuencias: el aparato fotográfico, de hecho, funciona en el relato como detonador de la intriga, como un certero tiro que descentra la vida aparentemente estable de la princesa.

L'appareil photo ! L'appareil espion que Li lui avait prêté et qui, oublié depuis, avait failli se transformer, par habitude du regard, en un livre tout à fait ordinaire dans la rangée d'autres livres. Olga sentit ses doigts parcourus d'un fourmillement d'excitation joyeuse pendant qu'ils manipulaient l'intérieur nickelé du faux livre. Elle éteignit la lumière, posa l'appareil sur l'étagère, enfonça le bouton lisse sur sa tranche comme son ami lui avait enseigné...³⁵³

¿Qué extraña curiosidad impulsa a Arbélina a activar el mecanismo? El *suspense* se instala una vez que se ha dejado un hueco en la narración, toda vez que hay un secreto que debe ser desvelado. Unos días después, Olga tiene en sus manos

³⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

³⁵² Andreï Makine, *Le crime d'Olga Arbélina*, p. 72.

³⁵³ *Ibid.*, pp. 87-88.

las fotografías reveladas. En la primera foto, se aprecian apenas algunas sombras que, por ser poco claras, empiezan a esbozar la intriga e introducen la inquietud:

D'ailleurs, sur la première photographie on ne la voyait pas. L'espace était éclairé en biais et laissait voir en sa partie réussie leur chat qui d'habitude dormait à la cuisine. Cette fois il était éveillé et semblait surpris en flagrant délit d'une activité mystérieuse, nocturne [...] Toute sa silhouette se tendait dans la préparation d'une fuite feutrée, bondissante... Olga s'obligea à pousser un petit rire pour se débarrasser de l'impression troublante que laissait, pour une raison inconnue, cette veille attentive du chat.³⁵⁴

La imagen del gato, sorprendido *in-fraganti*, actúa como una prolepsis de la acción del hijo que, a hurtadillas y en el misterio que permite la ausencia de luz, se introduce cada noche en la habitación de su madre.

En las siguientes dos fotografías, las figuras aparecen mejor definidas y se establece la tensión, más adelante definitiva, entre las miradas exteriores e interiores, entre ver y ser visto:

Sur le cliché suivant, Olga se vit de dos, assise sur le bord du lit, les bras levés, la tête noyée dans le turban de la chemise rejetée... Sur le dernier, elle se tenait debout devant la porte-fenêtre, le corps incliné, une main entourant ses seins comme pour protéger des regards, l'autre posée sur la poignée. Le dessin de son visage n'était pas précis. De ses yeux le cliché n'avait gardé qu'un triangle d'ombre. Cependant, on devinait que ce regard s'emplissait du silence aéré de la nuit, que le long du galbe blanc de ce bras coulait la fraîcheur presque palpable.³⁵⁵

Todos los deseos y las culpas de Olga Arbélina aparecen sintetizadas en una sola imagen, la última y la más clara, y todos los elementos de la intriga se pueden resumir en ese vaivén entre el discurso intimista del personaje y la descripción de la imagen misma:

³⁵⁴ *Ibid.*, p. 88.

³⁵⁵ *Ibid.*, pp. 89-90.

Cette femme nue devant la fenêtre ouverte lui paraissait très différente d'elle-même, étrangère à elle. Il lui était facile de reconnaître la beauté de ce corps. Et même sa jeunesse qui, au premier coup d'œil sur le cliché, lui avait coupé la respiration. Et encore une singularité qu'elle ne parvenait pas à formuler, un secret qui dépassait les mots et dont le goût, comme celui de la menthe, glaçait l'odorat, soulevait la poitrine.³⁵⁶

Arbélina tiene la necesidad de volver una y otra vez sobre las fotografías, como para confirmar lo que sus ojos no quieren o no alcanzan a ver: examina las fotos en la biblioteca,

[...] dans un lieu indifférent, ce qui devrait donner aux photographies un éclairage neutre. Il y avait dans son désir une part de cette attirance maniaque que provoquent certains clichés vers lesquels le regard est entraîné avec la dépendance d'un morphinomane, comme pour s'assurer que leur charme mystérieux ne s'est pas effacé ou, au contraire, en espérant découvrir un nouveau détail qui transformera leur monde instantané.³⁵⁷

Las cinco fotos, de hecho, funcionan como cada una de las cinco partes del relato: van arrojando poco a poco luz sobre el personaje representado, hasta que resulta imposible no desanudar la intriga.

Pendant tout le temps qu'elle examinait les clichés, la voix de la « petite garce » ne cessa de souligner des incohérences étranges : « Pourquoi les deux premiers sont tout noirs, le troisième à peine éclairé et les deux derniers réussis ? – Tais-toi, c'est sans doute la faute de l'appareil... – Et pourquoi la porte est ouverte ? – Un courant d'air. – Et le chat ? – Tais-toi, je ne veux rien savoir ! »³⁵⁸

La función actancial de lo fotográfico en *Le testament français* opera de una manera muy distinta, como distinto es el género y el planteamiento mismo del relato. La atención principal se centra en la fotografía de una mujer con un niño en brazos, «une photo que je n'aurais dû voir»,³⁵⁹ dice el narrador: esta foto se convierte en un

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 90.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 93.

³⁵⁸ *Ibid.*, pp. 88-90.

³⁵⁹ Andreï Makine, *Le testament français*, p. 17.

elemento reiterativo que la distingue y la pone por encima del resto de las muchas imágenes que aparecen en el texto.

Je la vis quand, par pure curiosité, j'ouvris une grande enveloppe glissée entre la dernière page et la couverture. C'était cet inévitable lot de clichés qu'on ne croit pas dignes de figurer sur le carton rêche des feuilles, des paysages qu'on ne parvient plus à identifier, des visages sans relief d'affection ou de souvenirs. Un lot dont on se dit chaque fois qu'il faudrait, un jour, le trier pour décider du sort de toutes ces âmes en peine...

C'est au milieu de ces gens inconnus et des ces paysages tombés dans l'oubli que je la vis. Une jeune femme dont l'habit jurait étrangement avec l'élégance des personnages qui se profilait sur d'autres photos. Elle portait une grosse veste ouatée d'un gris sale, une chapka d'homme aux oreillettes rabattues. Elle posait en serrant contre sa poitrine un bébé emmitouflé dans une couverture de laine.³⁶⁰

En el caso de este encuentro fortuito con la fotografía, el narrador es capaz de establecer referencias analógicas a la estructura social o proyecciones sobre el devenir social o histórico del personaje de la fotografía y de su entorno. Sin embargo, esta lectura, totalmente ajena a cualquier implicación emocional, le impide encontrar lo que en realidad quiere preguntarle a la imagen:

« Comment a-t-elle pu se faufiler, me demandais-je avec stupeur, parmi ces hommes en frac et ces femmes en toilette du soir ? » Et puis, autour d'elle, sur d'autres clichés, ces avenues majestueuses, ces colonnades, ces vues méditerranéennes. Sa présence était anachronique, déplacée, inexplicable. Dans ce passé familial, elle avait l'air d'une intruse avec son accoutrement que seules affichaient de nos jours les femmes qui, en hiver, déblayaient les amas de neige sur les routes...³⁶¹

Tres adjetivos definirán a esta fotografía y se constituirán en elementos clave para entender todo el desarrollo de la narración: «anachronique», «déplacée», «inexplicable». La novela girará definitivamente alrededor de estos tres ejes: el tiempo (anacrónico), el espacio (desplazado) y su interpretación (inexplicable).

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

³⁶¹ *Id.*

A la manera de Proust, la fotografía es capaz de activar una memoria involuntaria que salta en el momento menos esperado. En el caso de Aliocha, el narrador de *Le testament*, la visión de la fotografía o su evocación le disparan un recuerdo «preconsciente» que el protagonista es incapaz de dilucidar. Sólo en las últimas páginas de la novela, el narrador adulto revela el misterio de esa borrosa reminiscencia: Aliocha espera la visita de Charlotte en París, pero ni la abuela ni su baúl siberiano llegarán. Sólo viajará, lenta y torpemente, una carta acompañada de una fotografía: un último testimonio familiar, su herencia, un testamento. Y, como nos dice Barthes, ante la foto se produce el mismo esfuerzo de Sísifo: ir rápidamente hacia la esencia, volver a bajar sin haberla contemplado, y empezar de nuevo.³⁶² Se produce entonces la punzada, el arañazo, esa fracción de segundo, ese «cliché» que parece contener en sí a todo el universo:

Soudain, la page que je tenais dans ma main se transforma en une fine feuille d'argent. Oui, elle m'éblouit par un reflet métallique et sembla émettre un son froid, grêle. Une ligne brilla – le filament d'une ampoule lacère ainsi la prunelle [...] « Cette femme, qui s'appelait Maria Stépanovna Dolina, était ta mère. C'est elle qui a voulu qu'on ne te dise rien le plus longtemps possible... »

Une petite enveloppe était agrafée à cette dernière page. Je l'ouvris. Il y avait une photo que je reconnus sans peine : une femme en grosse chapka aux oreillettes rabattues, en veste ouatée. Sur un petit rectangle de tissu blanc cousu à côté de la rangée des boutons – un numéro. Dans ses bras, un bébé entouré d'un cocon de laine.

La nuit, je retrouvai dans ma mémoire l'image que je crus une sorte de réminiscence prénatale me venant de mes ancêtres français et dont, enfant, j'étais très fier [...] Je comprenais maintenant que ce bois était, en fait, une taïga infinie, et que le charmant été de la Saint-Martin allait disparaître dans un hiver sibérien qui durerait neuf mois [...] Avec ma mère, je me promenais sur le territoire du « camp de femmes »... C'était mon tout premier souvenir d'enfance.³⁶³

Se da cuenta, entonces, de que su herencia francesa no es la de la sangre; a partir de entonces, tendrá que reordenar su identidad, su álbum, su universo

³⁶² cfr. Roland Barthes, *La chambre claire...*

³⁶³ Andreï Makine, *Le testament français*, pp. 339-340.

fragmentario: resemantizarlo, inventarse un nuevo rostro y reconocerse: «Il faudra m'habituer à l'idée que cette femme, plus jeune que moi, est ma mère».³⁶⁴ Se establece así, en el desenlace motivado por una fotografía, un nuevo equilibrio, aunque éste sea el resultado de una destrucción³⁶⁵.

2.3.4 La imagen indicial: las huellas de la Historia

Un indicio es la huella de algo o de alguien cuya presencia inferimos, pero que no necesariamente percibimos directamente o mediada por los sentidos. Es una marca que ha quedado impresa, física o simbólicamente, en nuestras vidas:

Il y a dans la photographie quelque chose d'un reste chu et qui ne peut être sublimé. C'est ce qu'on pourrait appeler l'infirmité symbolique de la photographie : ce qu'elle impressionne, elle ne le symbolise pas.³⁶⁶

La presencia de la imagen, afirma Tisseron,³⁶⁷ favorece la asimilación de sensaciones y de sentimientos, y permite la activación de la percepción y la puesta en marcha de diversos procesos de simbolización individual. Por eso, Makine ofrece al lector las imágenes que funcionan como huellas-guías del relato. Desde este punto de vista, toda fotografía tiene un carácter indicial (recordemos la famosa dialéctica de la ausencia-presencia del dispositivo fotográfico), y su valor dentro de la narración remite a una relación del autor o del narrador precisamente con esa poética de la desaparición inherente a lo fotográfico.

En la obra de Makine, el valor indicial de la fotografía ayuda a construir un efecto de verosimilitud. Las fotografías de los diarios, las fotografías de ilustración, parecen ser el testimonio incontrovertible de algo que sucedió, lo documentan, le confieren la certidumbre de existencia y un valor informativo, aunque sea diferido.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 342.

³⁶⁵ cfr. Javier del Prado Biezma, *op. cit.*

³⁶⁶ Catherine Perret, «Migrations de l'image. L'expositif» en François Brunet, *Effets de cadre. De la limite en art*, Saint-Denis : Presses Universitaires de Vincennes, 2003, p. 55.

³⁶⁷ Serge Tisseron, *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.

En *Le testament français*, las fotografías de las inundaciones de París, que aparecen en un viejo recorte de prensa, han sido tomadas por el tío Vincent:

La nouvelle avait été rapportée par cet homme d'une quarantaine d'années, œil vif et mine décidée, qui apparaissait sur les photos des plus vieux albums de notre grand-mère. Accostant en barque le mur d'un immeuble, il redressait une échelle et grimpait vers l'une des fenêtres du premier étage. C'était Vincent, oncle de Charlotte et reporter de *L'Excelsior*. Depuis le début du déluge, il sillonnait ainsi les rues de la capitale à la recherche de l'événement clé du jour. Les repas froids du Président en étaient un. Et c'est de la barque de Vincent qu'était prise cette photo époustouflante que nous contemplions sur une coupure de presse jaunie: trois hommes dans une précaire embarcation traversant une vaste étendue d'eau bordée d'immeubles. Une légende expliquait: "Messieurs les députés se rendent à la session de l'Assemblée nationale..."³⁶⁸

Si la curiosidad nos lleva a las hemerotecas, encontramos que, efectivamente, estas fotografías existen con todo y su pie de foto,³⁶⁹ que sin duda Makine las ha tenido ante sus ojos y que han sido cabalmente descritas por el narrador: verdadera écfraisis que contribuye a enmarcar el relato en un espacio-tiempo irrefutable y que permite poner en contacto la «Historia» con la «historia».

También de los diarios surgen en *Le testament français* las imágenes de la mítica visita del Zar Nicolás II y de su esposa a Francia, que se mezclan promiscuamente con otros textos y otras fotografías de los recortes guardados en un arcón:

À la surface, je reconnus certaines photos, je revis le Tsar et la Tsarine devant le Panthéon, puis au bord de la Seine. Non, ce que je cherchais se trouvait plus au fond, dans cette masse compacte noircie de caractères d'imprimerie. J'enlevais, en archéologue, une couche après l'autre. Nicolas et Alexandra apparurent dans des lieux qui m'étaient inconnus. Une nouvelle couche, et je les perdis de vue. J'aperçus alors de longs cuirassés sur une mer étale, des avions aux ailes courtes, ridicules, des soldats dans les tranchées. En essayant de retrouver les traces du couple impérial, je

³⁶⁸ Andreï Makine, *Le testament français*, pp. 30-31.

³⁶⁹ Se pueden consultar en línea varios álbumes sobre las inundaciones de París en: http://lefildutemps.free.fr/crue_1910/index.htm [Consulta: 19/09/2015]. En este sitio encontramos algunas de las fotos referidas en la novela.

creusais maintenant en désordre, en mélangeant ces pages découpées.³⁷⁰

A los ojos infantiles del narrador, esas fotografías dan materialidad al relato fantástico del París-Atlántida de la infancia de su abuela, favorecen el contrapunto, entre verdad objetiva y fantasía infantil. Pero también lo colocan en un «futuro anterior», le ofrecen la angustiosa posibilidad de anticipar lo que va a suceder a partir del instante en que la fotografía ha sido tomada: «J'étais celui qui avait entrevu l'avenir [...] Cette fin que j'étais condamné à connaître d'avance, me semblait tout absurde et si injuste...».³⁷¹

Así como estos indicios van de la mano de la aventura, también hay otros que ayudan a asumir una postura ideológica o de denuncia. En el caso de *Requiem pour l'Est*, la resemantización del tópico de «la fotografía en la chimenea», como el homenaje de los muertos o de los ausentes, permite recomponer los destrozos de las guerras o del régimen estalinista.

Malgré toutes les villes calcinées, malgré tous les morts, le calme de cette maison paraissait intact, jusqu'au sourire des parents sur cette photo, dans la salle à manger : le père, la tête légèrement tournée vers la mère dont il semblait attendre la parole... Dans cette ville si proche de Dolchanka, une ville à moitié rasée par les obus, un doute le saisit. Il voulait juste s'assurer que la photo souriait toujours sur le mur...³⁷²

En esta misma tónica, aparece el retrato de Stalin como una presencia permanente que forma parte del imaginario cotidiano, totalmente asumido por la gente que vive ese periodo histórico.

Depuis longtemps, le portrait de Staline dans chaque maison était devenu presque invisible dans son évidence, aussi familier que l'était autrefois une icône.³⁷³

³⁷⁰ Andreï Makine, *Le testament français*, p. 58.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 61.

³⁷² Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, p. 193.

³⁷³ *Ibid.*, p. 169.

La clara alusión a los oscuros usos de la fotografía durante el régimen comunista señala, de manera indirecta, por qué también para Makine la imagen fotográfica es una evidencia que no debe ser desprovista de su visibilidad.

Un jour, en feuilletant le manuel d'histoire de son fils, Nikolaï tomba sur le portrait d'un chef d'armée qu'il avait rencontré pendant la guerre civile. Le visage du militaire était soigneusement rayé à l'encre. Il venait d'être déclaré « ennemi du peuple ». À travers tout le pays, pensait Nikolaï, dans de milliers et milliers d'écoles des millions d'élèves empoignaient leur stylo et, après une brève explication du professeur, maculaient ces yeux, ce front, cette moustache aux pointes en pique...³⁷⁴

Son muchos los autores provenientes de los regímenes autoritarios³⁷⁵ que se valen de lo fotográfico en la literatura para ilustrar el nivel de manipulación del que era objeto la fotografía. Ya mencionábamos cómo algunos artistas, como Rodchenko o Klutsis, pusieron al servicio del régimen toda su capacidad artística para engrandecer o trucar las fotografías según los caprichos de los poderosos: «Klutsis calificaba su obra como *foto-consigna-montaje*, para subrayar la importancia política del lenguaje en sus composiciones». ³⁷⁶ Especialmente significativo es el título de una revista de propaganda, *La URSS en construcción*, que mostraba, apoyada con magníficos fotomontajes, «...la voluntad de construir a costa de lo que sea». ³⁷⁷

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 164.

³⁷⁵ Kundera, por ejemplo, inicia así su *Libro de la risa y el olvido*: «En febrero de 1948, el líder comunista Clement Gottwald salió al balcón de un palacio barroco de Praga para dirigirse a los cientos de miles de personas que llenaban la Plaza de la Ciudad Vieja [...] Gottwald estaba rodeado por sus camaradas y justo a su lado estaba Clementis. La nieve revoloteaba, hacía frío y Gottwald tenía la cabeza descubierta. Clementis, siempre atento, se quitó el gorro de pieles y se lo colocó en la cabeza a Gottwald. / El departamento de propaganda difundió en cientos de miles de ejemplares la fotografía del balcón desde el que Gottwald, con el gorro en la cabeza y los camaradas a su lado, habla a la nación [...] Hasta el último niño conocía aquella fotografía que aparecía en los carteles de propaganda, en los manuales escolares, en los museos. / Cuatro años más tarde a Clementis lo acusaron de traición y lo colgaron. El departamento de propaganda lo borró inmediatamente de la historia y, por supuesto, de todas las fotografías. Desde entonces, Gottwald está solo en el balcón. En el sitio en el que estaba Clementis aparece sólo la pared vacía del palacio. Lo único que quedó de Clementis fue el gorro en la cabeza de Gottwald.» Milan Kundera, *El libro de la risa y el olvido*, México: Seix Barral, 1987, p. 9.

³⁷⁶ Valery Stigneev, «El texto en el espacio fotográfico» en Steve Yates (ed.), *Poéticas del espacio*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 97.

³⁷⁷ Ángel González García, «...Documentos de la barbarie» en *Revista de Occidente*, diciembre 1991, p. 39.

El personaje de *Requiem pour l'Est*, Nikolaï, se encuentra un día frente a una fotografía escolar de su hijo y descubre desolado que, más allá de sus convicciones, el hijo es una creación perfecta del régimen:

C'est en regardant son fils vivre et grandir que Nikolaï perdit l'habitude de revenir, en pensée, dans le monde d'avant. Car Pavel était heureux. Il marchait au milieu d'une colonne d'enfants de son âge, entonnait des chansons à la gloire des courageux révolutionnaires et même, un jour, apporta de l'école cette photo : sa classe, deux rangs debout, un rang assis, le clairon et le tambour en avant, un genou à terre, tous fiers de porter des foulards rouges et pionniers, et ces mots peints en lettres blanches : « Merci au camarade Staline pour notre enfance heureuse ! ». En parlant avec son fils, Nikolaï comprenait qu'il y avait du vrai dans cette inscription stupide.³⁷⁸

Como ya se ha explicado, la función descriptiva de lo fotográfico no puede reducirse a la noción de «pausa» narrativa. Por el contrario, la descripción no sólo señala y llena un espacio de connotaciones, sino que, además, define con precisión un punto de vista o una experiencia perceptiva. De esta manera, la función de la descripción contribuye a construir las más diversas derivas narrativas: ya no es un «lujo de la narración»³⁷⁹ o un proveedor de detalles inútiles, sino que añade a todo relato una serie de elementos significativos que adquieren un valor metafórico o metonímico. Ideológico, siempre.

Las precisiones históricas que introduce Makine a través de la descripción de las fotografías que miran sus protagonistas, por ejemplo, en los diarios, le valen para enmarcar los hechos reales en el devenir histórico, así como para tomar una postura crítica respecto a un suceso determinado. Sus narradores o sus protagonistas se convierten así en una segunda voz que, en este caso, interpreta las fotografías.

Durant le chemin de retour, Olga eut l'impression que tous les passagers avaient ouvert le journal à la même page. Elle jeta un coup d'œil sur celui de son voisin. Oui, c'était cette douzaine de portraits qui les intriguait tous. « Le verdict du tribunal Nuremberg », disait le gros titre qui surplombait les photos. Les condamnés avaient les yeux clos, leurs portraits étaient là pour

³⁷⁸ Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, p. 163.

³⁷⁹ Roland Barthes, «El efecto de realidad» en *El susurro del lenguaje*, Barcelona: Paidós, 1987, p. 180.

attester leur mort. En bas de page, on voyait un soldat américain qui faisait la démonstration du nœud dont on s'était servi lors de l'exécution. L'épaisseur de la corde, très blanche, très belle même, paraissait démesurée.³⁸⁰

Las permanentes alusiones a los cuerpos destrozados, a las vidas fragmentadas, denotan una mirada sobre el detalle que, en el caso de Makine, no es nunca insignificante. Por ejemplo, todo el relato de *Le testament français* es un recuento de fragmentos que, coleccionados, constituyen el universo de la narración. Quizá la escena que mejor refleja esa conciencia de la fragmentación por parte del narrador es donde él observa a la prostituta (que inevitablemente nos recuerda la famosa foto de Henri Cartier-Bresson de las mujeres de la calle Cuauhtémoc -México, 1934-) desde dos ojos de buey de una barca: por un lado, ve la parte superior del cuerpo con los brazos apoyados en una mesa, casi inmóvil y el rostro impasible, y por otro lado, alcanza a ver una grupa desnuda zarandeada por un soldado.

Por otra parte, en *Requiem pour l'Est*, el narrador habla de los «voyeurs», fotógrafos contratados por las empresas de venta de armas que, con sus cámaras, reseñan y describen en detalle el potencial destructor de los artefactos.

Dans notre jargon, nous les appelions « voyeurs » [...], ces professionnels engagés par les entreprises d'armement, des spécialistes qui, d'une distance raisonnable, suivaient les combats, prenaient des photos, notaient les performances des armes, filmaient la mort. Les acheteurs de canons ne se contentaient plus de notices publicitaires ni de tirs de démonstration sur des polygones d'opérette. Ils exigeaient des conditions de guerre réelles, des preuves obtenues au feu, de vrais corps déchiquetés au lieu des mannequins troués. Les téléobjectifs des « voyeurs » découpaient ce char à la tourelle arrachée et d'où sortaient des carcasses humaines noircies, réussissaient à cadrer ce groupe de soldats fendu par une grenade d'assaut...³⁸¹

Para Makine, la fotografía-descripción sirve también de soporte temático para hablar de aquello que no se puede transformar: el curso de la Historia. De esa

³⁸⁰ Andreï Makine, *Le crime d'Olga Arbélina*, p. 119.

³⁸¹ Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, p. 261.

manera, cuando la joven Charlotte viaja de París a Moscú con las brigadas de la Cruz Roja, va acompañada de un fotógrafo. La protagonista no mira a través de la cámara pero presencia la misma escena que el fotógrafo recorta y silencia.

C'est là bas qu'elle crut connaître l'enfer. De loin, il ressemblait aux paisibles villages russes –isbas, puits, haies – plongés dans la brume du grand fleuve. De près, il s'immobilisait dans les prises de vue que découpait dans ces journées ternes le photographe de la mission: un groupe de paysans et de paysannes en touloupes, figés devant un amoncellement de carcasses humaines, de corps dépecés, de fragments de chair méconnaissables. Puis, cet enfant nu assis dans la neige – de longs cheveux emmêlés, un regard perçant de vieillard, un corps d'insecte. Enfin, sur la glace d'une route – cette tête, seule, aux yeux ouverts, vitreux. Le pire, c'est que ces prises de vue ne restaient pas fixes. Le photographe pliait son trépied et les paysans quittaient le cadre de la photo – de cette terrifiante photo des cannibales – se remettaient à vivre dans la déroutante simplicité des gestes quotidiens. Oui, ils continuaient à vivre! Une femme se penchait au-dessus de l'enfant et reconnaissait en lui son fils. Et elle ne savait que faire de ce vieillard-insecte, elle qui s'était nourrie depuis des semaines de chair humaine. Alors, on entendait monter de sa gorge un hurlement de louve. Aucune photo ne pouvait fixer ce cri...³⁸²

En efecto, los límites de la imagen fotográfica no están definidos sólo por su marco, sino porque sólo es capaz de restituir las sensaciones visuales, describirlas.

Quels que soient les bruits et la violence qui l'entourent, la photo rend l'objet à l'immobilité et au silence. En pleine confusion urbaine, elle recrée l'équivalent du désert, un isolement phénoménal. Elle est la seule façon de parcourir les villes en silence, de traverser le monde en silence.³⁸³

No obstante, cuando lo fotográfico se integra al texto literario este límite de disuelve y adquiere una nueva materialidad que se expresa, cabalmente, a través de la palabra.

³⁸² Andreï Makine, *Le testament français*, pp. 80-81.

³⁸³ Jean Baudrillard, « Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité... » y « C'est l'objet qui nous pense... » en *À l'horizon de l'objet. Photographies 1985-1998*, Ostfildern: Hatze Cantz Publishers, 1999, p. 85.

2.3.5 *El poder evocativo*

Es innegable el papel que desempeña la fotografía en la activación o reactivación de los mecanismos de la memoria. Nadie escapa al encanto evocativo de la fotografía, aunque Serge Tisseron afirma que, al contrario de lo que pensamos, la fotografía no ayuda a recordar sino que favorece «el borrado de ciertos recuerdos para destacar otros».³⁸⁴ En su recorrido por los álbumes familiares, Makine reflexiona sobre la fotografía como seña de pertenencia a un grupo social y como elemento de «distinción»,³⁸⁵ como una necesidad de homogeneizar los recorridos de las familias que buscan proyectar una imagen hacia las futuras generaciones, libre de perturbaciones: «[...] la vie à venir serait tissée uniquement de ces instants de grâce».³⁸⁶

En ese trazado de historias privadas, la selección de lo que puede ser visto y de lo que no debe ser conservado cumple un papel central dentro de la construcción de las mitologías familiares. Como hemos señalado más arriba, en *Le testament français* la memoria es un motivo central. La memoria de Charlotte se va alimentando de imágenes fotográficas y es precisamente a partir de la fotografía de Charlotte a los tres años con sus padres y de la foto de su boda con Fiodor que el narrador comienza a hurgar en el pasado familiar y trata de adivinar en los rostros, en los pies desnudos, en los vestidos, en las fechas y la firma del fotógrafo, en los diversos gestos las coincidencias entre las historias oídas y las imaginadas.

Un álbum familiar más que restituir a la memoria, en cierta manera la sustituye, ya que siempre se puede ir hacia el rostro o la escena extraviados y reencontrarlos en una fotografía. Asimismo, la foto en un álbum permite suscitar una ilusión de copresencia y conferirle cierta inmortalidad a la persona contemplada, el instante que la hace atemporal y consigue hacer al observador partícipe del momento y del lugar de la toma:

³⁸⁴ Serge Tisseron, *op. cit.*, p. 33.

³⁸⁵ La noción de «distinción» fue introducida en el ámbito de los estudios sociales por Pierre Bourdieu. cfr. Pierre Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement*, París: Minuit, 1979.

³⁸⁶ Andreï Makine, *Le testament français*, p. 16.

Je me retrouvai dans le climat de ses odeurs automnales, mes narines palpitérent tant l'arôme amer des feuilles était pénétrant. Je clignais des yeux sous le soleil qui perçait à travers les branches. J'entendis le bruit lointain d'un phaéton roulant sur les pavés. [...] Oui, intensément, pleinement, je vivais leur temps !.³⁸⁷

En la obra de Makine el álbum familiar es un anclaje fundamental en el esbozo de las historias personales de los personajes y de la manera como interactúan. También permiten delinear su relación con un tiempo y un espacio concretos, así como identificar un «hábitus» definido a partir de las fotografías dispuestas en el álbum.

Ce défilé de regards et de visages était traversé de loin en loin, par celui d'une femme aux traits réguliers et fins, aux grands yeux gris. D'abord jeune, dans les albums les plus anciens, son sourire s'imprégnait du charme secret de la « petite pomme ». Puis, avec l'âge, dans les albums de plus en plus neufs et proches de notre temps, cette expression s'estompait, se nuançant d'un voile de mélancolie et de simplicité.³⁸⁸

La promiscuidad imaginaria de los álbumes favorece, asimismo, que el narrador construya sus propias historias e imagine, a su vez, la historia remota de aquéllos a quienes cree reconocer.

Il y avait d'ailleurs parmi ces vestiges du passé [...] un témoignage encore plus ancien. Cette photo prise déjà en Sibérie: Albertine, Norbert et, devant eux sur un support très artificiel comme l'est toujours le mobilier chez le photographe, sur une espèce de guéridon très haut -Charlotte, enfant de deux ans, portant un bonnet orné de dentelles et une robe de poupée. Ce cliché sur un carton épais, avec le nom du photographe et les effigies des médailles qu'il avait obtenues, nous intriguait beaucoup: « Qu'a-t-elle de commun, cette femme ravissante, au visage pur et fin entouré de boucles soyeuses, avec ce vieillard dont la barbe est divisée en deux tresse rigides, semblables aux défenses d'une morse ».³⁸⁹

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 186.

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 16.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 23.

A lo largo de *Le testament français*, el motivo fotográfico va creciendo en su carácter «proustiano», como signo sensible que activa la memoria involuntaria: establece una relación de semejanza y de contigüidad entre una percepción presente y una imagen del pasado para traducirlas en dos contextos indisolubles.³⁹⁰

Tout à coup, je vis ! Ou plutôt je ressentis par tout mon être le lien lumineux qui unissait cet instant plein de miroitements irisés à d'autres instants dans lesquels j'avais séjourné autrefois [...]. Liés ainsi, ces instants formaient un univers singulier avec son propre rythme, son air et son soleil particuliers.³⁹¹

Al final del relato, Aliocha, el protagonista, ha conseguido coleccionar suficientes imágenes para empezar a organizar su propio álbum familiar, la prueba de su linaje. Aún le quedan algunas fotos sin clasificar, algunos huecos que espera ver completados.

Un autre éclat du passé fut cette femme. Celle, en veste ouatée et en grosse chapka, dont j'avais découvert la photo dans un album rempli de clichés datant de l'époque française de notre famille. Je me rappelai que cette photo avait disparu de l'album aussitôt après que je m'y étais intéressé et que j'en avais parlé à Charlotte. Je m'efforçai de me souvenir pourquoi, alors, je n'avais pas pu obtenir de réponse. La scène se présenta à mes yeux: je montre la photo à ma grand-mère et soudain je vois une ombre rapide qui me fait oublier ma question; sur le mur je recouvre de ma paume un étrange papillon, un sphinx à deux têtes, à deux corps, à quatre ailles. [...] Interroger Charlotte pour savoir qui était cette femme en veste ouatée me paraissait maintenant définitivement impossible. Un obstacle absolu surgissait entre ma grand-mère et moi: le corps féminin rêvé, convoité, possédé mille fois en pensée.³⁹²

Coleccionar fotografías, dice Susan Sontag,³⁹³ es coleccionar el mundo. Parecería que, para los personajes de Makine, la ausencia de un pasado representado en imágenes es sinónimo de inexistencia en el mundo, es un vacío en el recuerdo,

³⁹⁰ Sobre este tema, resulta muy ilustrativo el estudio de Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, París: Presses Universitaires de France, 1976.

³⁹¹ Andreï Makine, *Le testament français*, pp. 288-289.

³⁹² *Ibid.*, pp. 189-190.

³⁹³ Susan Sontag, *On photography*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978, p. 13.

vacío por demás angustioso y que genera la inquietud de un deseo no satisfecho. Así se manifiesta este vacío para Olga Arbélina:

Un jour, elle se surprit à examiner avec une jalousie admirative, les photos qui accompagnaient dans un journal un long dossier : « Où passer les vacances ». Une famille (les parents et leurs deux enfants) roulait à bicyclette à travers un chemin de campagne. Elle ne pouvait s'arracher à sa contemplation. Tout lui plaisait en ces vacanciers : et cette harmonie familiale, et leurs provisions bien empaquetées sur les porte-bagages, et cette route modeste, et le paysage doux, ordonné. Elle eut soudain envie de se fondre comme eux dans l'heureuse banalité de ces journées d'été (...) ³⁹⁴

Una reacción semejante abrumba al narrador de *Requiem pour l'Est* cuando se da cuenta de que la colección de fotografías, de esos destellos de un pasado luminoso, están prohibidos en su vida.

En ouvrant le classeur, je tombai sur un cliché que Vinner avait dû glisser en appât. Je l'examinai, le reconnus... Il y a des années, je passais avec toi deux semaines en Russie, après plus de trois ans vécus à l'étranger. C'était en février, l'abondance de lumière claironnait déjà le printemps. Grisés par ces journées de soleil, nous avions cru, instant, pouvoir vivre la vie des autres, avec la paisible accumulation de souvenirs, des lettres, des photos. J'avais acheté un appareil et pour le tester avais fait un premier essai, l'objectif tourné vers le bas. Cela avait donné ce cliché étrange : le sol enneigé, la travée d'une vieille clôture en bois, deux ombres sur la surface blanche éblouissante de soleil. Nous n'avions pas gardé les photos prises durant ces deux semaines. Elles auraient pu nous trahir au moment d'une perquisition. Seule cette vue, sans repères, sans date s'était mise à voyager avec nous (tu en faisais parfois une marque-page), indéchiffrable pour les autres (...) Tout se résumerait bientôt à cette vue d'hiver sur laquelle j'étais seul à pouvoir encore discerner tes traits, deviner l'une des journées de ta vie. ³⁹⁵

La conmemoración es también una intención explícita de la fotografía en la fijación del recuerdo. En *Requiem pour l'Est*, la foto de conmemoración pone de

³⁹⁴ Andreï Makine, *Le crime d'Olga Arbélina*, p. 307.

³⁹⁵ Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, p. 350.

manifiesto que la nueva Rusia se ha transformado de tal manera que sólo una fotografía podría preservar sus símbolos y su memoria:

C'est à quelques immeubles de cet hôtel, près de l'entrée d'un restaurant, que nous fûmes pris dans le flot aviné d'un banquet qui déferlait sur le trottoir. Une vingtaine d'hommes et de femmes riaient aux éclats en se félicitant de leur idée : entre deux plats, aller se faire photographier sur le fond des tours du Kremlin tout proche. « Allez, grouillez-vous, criait le principal boute-en-train, demain peut-être ils vont remplacer les étoiles rouges par les aigles. Ça sera une photo historique ! »³⁹⁶

2.3.6 La dimensión onírica

La fotografía constituye el espacio perfecto para la ensoñación. La distancia física y temporal que instaure toda fotografía da pie a la reconstrucción onírica del «corte»³⁹⁷ y la ausencia total de contacto con el referente permite las más arriesgadas fantasías.

En subvertissant l'écart normé entre proche et lointain, ce dérèglement provoque le surgissement de l'image irreconnaissable, innommable et pourtant visible que va traquer le désir du photographe, en dissociant volontairement dans sa pratique les temps de la pose, du cadrage, de l'impression, du développement, du tirage... que la fonction naturelle de l'œil est de synthétiser et d'identifier.³⁹⁸

Cuando la contemplación de la fotografía trasciende la conciencia meramente espectadora, es posible entenderla como «creadora de ficciones, más proyectiva, más 'mágica'». ³⁹⁹ La lectura de la foto se transporta al ámbito de la imaginación, al sitio que Barthes define como el *punctum*, ese sutil de más-allá-del-campo en el cual una

³⁹⁶ *Ibid.*, p. 117.

³⁹⁷ cfr. Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986.

³⁹⁸ Cathérine Perret, *art. cit.*, p. 58.

³⁹⁹ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós, 1982, p. 43.

imagen lanza el deseo, o la imaginación, más allá de lo que ella misma muestra.⁴⁰⁰ Quizá por eso sea ésta la función que más acerca a la fotografía con la poesía.

Así, cuando el narrador de *Le testament français*, adolescente, descubre azarosamente entre los diarios una fotografía de tres damas «elegantes» que se pasean por el Jardin des Tuilleries, es capaz de elaborar, por primera vez, su propia noción de lo bello y de lo efímero; la foto lo «punza», lo incita por su sensualidad y despierta su adolescente erotismo. Las tres bellas, como las Cárites, representan el ideal de belleza y el hechizo del amor, inspiradores del artista:

Ces trois femmes changèrent ma vue, ma vie [...] Et tout de suite, je tombai amoureux d'elles. De leurs corps et de leurs yeux tendres et attentifs qui laissaient trop bien deviner la présence d'un photographe courbé sous une bâche noire, derrière un trépied.⁴⁰¹

Pero simbolizan también la angustia por lo efímero, el vertiginoso enlace de la vida con la muerte, del olvido como imposibilidad del retorno y la memoria como puerta de reanudación: «Moi, moi seul sur cette terre, je préserve le dernier fil qui les unit au monde des vivants ! Ma mémoire est leur ultime refuge, leur dernier séjour avant l'oubli définitif et total».⁴⁰²

La foto también ofrece una capacidad de transfiguración y de encantamiento, tanto de quien observa como de quien es mirado. En el caso de *Le testament français* unas «palabras mágicas», evidentes en una mueca que aparece en los retratos del baúl de Charlotte, tienen el poder de transformar a cualquier mujer en un ser bello.

Car ces femmes savaient que pour être belles, il fallait, quelques secondes avant que le flash ne les aveugle, prononcer ces mystérieuses syllabes françaises dont peu connaissaient le sens: « pe-tite-pomme... » Comme par enchantement, la bouche, au lieu de s'étirer dans une béatitude enjouée ou de se crispier dans un rictus anxieux, formait ce gracieux arrondi. Le visage tout entier en demeurait transfiguré. Les sourcils s'arquaient légèrement, l'ovale des joues s'allongeait. On disait « petite pomme », et l'ombre d'une douceur lointaine et rêveuse volait le regard,

⁴⁰⁰ cfr. Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París: Éditions du Seuil, 1980.

⁴⁰¹ Andreï Makine, *Le testament français*, pp. 180-181.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 184.

affinait les traits, laissait planer sur le cliché la lumière tamisée des jours anciens.⁴⁰³

Justamente la fórmula de «petite pomme» unifica un gesto, una pose y concede al narrador la tranquilizadora certeza de que Charlotte ha sabido transmitir el hechizo.

Como una deriva muy diferente, en *Le crime d'Olga Arbélina* la ensoñación es un recurso que permite a la protagonista escapar de su encierro y liberarse del dolor que la fustiga a cada momento. La mirada sobre las fotografías le invita a la evasión y a la fantasía de la reconciliación con su propia vida:

Elle se dit que la femme photographiée aurait pu sortir par la porte-fenêtre, faire quelques pas sur le pré qui descendait vers le courant... Cette liberté la grisa. Une femme nue qui marche dans l'herbe, dans la nuit sans lune et qui n'est ni bibliothécaire, ni épouse abandonnée, ni une certaine princesse Arbélina...⁴⁰⁴

Mientras tanto, en el subsuelo de una casona parisina, tienen lugar las escenas más singulares relacionadas con la fotografía. Se trata del taller fotográfico de Li, la amiga de Olga Arbélina. A este sótano llegan los rusos desencantados y nostálgicos de tiempos mejores. En el estudio se exhibe un conjunto de tableros pintados con motivos alegóricos y fantasiosos: los sujetos fotografiados sólo tienen que asomar la cara por un orificio y apropiarse así del cuerpo de algún personaje mítico o mitológico; de esta manera, se les concede por un instante la posibilidad de negar su realidad presente. La participación en ese juego del *trompe-l'oeil* no hace sino exacerbar la distancia entre la desencantada comunidad de emigrantes rusos con la vida francesa de adopción.

La cave était éclairée d'une lumière tranchée, théâtrale. Li, figée derrière un trépied, l'œil collé à son appareil, visait un grand panneau en contreplaqué. Il représentait, dans une exubérante peinture de plantes et de feuilles, une belle nymphe au corps blanc et galbé qu'un satyre, surgissant des roseaux, enlaçait. La

⁴⁰³ Andreï Makine, *Le testament français*, 15-16.

⁴⁰⁴ Andreï Makine, *Le crime d'Olga Arbélina*, p. 99.

nymphe cligna des yeux un peu convulsivement. Le satyre tousota. « Ne bou-ou-geons pa-as ! » répéta Li d'une voix de prestidigitateur et le déclic sonna.⁴⁰⁵

Li, prestidigitadora. Li, enfermera. Li, fotógrafa. En cada rasgo de su personalidad, Li aparece como un ser que consuela y libera. Hacia el final del relato, el personaje de Li vuelve a la Unión Soviética, convencida de que su arte podría devolver a sus compatriotas la ilusión: «... sous ce régime ils sont devenus trop sérieux, il faut qu'ils réapprennent à rire !». Olga se entera de que, poco tiempo después de su partida, Li muere en su intento de reintegración rusa: «Et que ses panneaux peints avaient été jetés dans la neige derrière la gare où l'on tirait les prisonniers [...] Peu à peu, les habitants avaient emporté ces panneaux et les avaient brûlés pendant les grands froids de fin d'hiver».⁴⁰⁶

La fantasía que la fotografía es capaz de producir aparece, en el pesimismo de la obra de Makine, como un privilegio demasiado efímero.

2.3.7 *El intertexto fotográfico*

Todo texto, por definición, está compuesto por un complejo entramado de otros textos que subyacen, explícita o implícitamente, en la integridad de una obra.⁴⁰⁷ A lo largo de sus novelas, Makine alude permanentemente a una cantidad innumerable de textos a través de los cuales encontramos, sin duda, el doble filtro de su visión del mundo y de la creación literaria. En este sentido, la fotografía funciona en algunos de los relatos de Makine como marcas intertextuales explícitas.

En las novelas que aquí nos ocupan, uno de los guiños intertextuales más evidentes es la alusión a la foto de Proust que la abuela de *Le testament français*, Charlotte, le enseña a sus nietos:

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 343.

⁴⁰⁷ En el primer capítulo de este trabajo hemos descrito detalladamente los distintos rasgos del carácter intertextual de lo fotográfico. En este apartado nos referiremos sólo al valor que esta función adquiere en los textos específicos de Makine, objeto de este análisis.

Et quand, l'été suivant, Charlotte nous parla pour la première fois d'un certain Marcel Proust, « à propos, on le voyait jouer au tennis à Neuilly, sur le boulevard Bineau », nous imaginâmes ce dandy aux grands yeux langoureux (elle nous avait montré sa photo) – au milieu des isbas !

La réalité russe transparaisait souvent sous la fragile patine de nos vocables français.⁴⁰⁸

Sin lugar a dudas, Proust es una presencia permanente en esta novela de Makine (un primer epígrafe de *Le temps retrouvé* abre el libro); su estructura misma, que se funda, como hemos señalado, en los mecanismos de la memoria, nos remiten necesariamente a la obra proustiana. Es cierto que para Proust la fotografía es un objeto vulgar, desprovisto de valor intelectual porque deja todo en la evidencia de la percepción visual; no obstante, Makine evoca a la memoria preconsciente que encuentra su origen, precisamente, en una fotografía.

Le second souvenir ne pouvait pas être daté, tant il était lointain. Il n'y avait même pas de « moi » bien précis dans sa nébulosité. Juste la sensation intense de lumière, la senteur épicée des herbes et ces lignes argentées traversant la densité bleue de l'air – bien des années plus tard j'identifierais en elles les fils de la Vierge. Insaisissable et confus, ce reflet me serait pourtant cher, car je réussirais à me convaincre qu'il s'agissait là d'une réminiscence prénatale. Oui, d'un écho que mon ascendance française m'envoyait [...]. Je n'oserais jamais lui parler de ma prescience enfantine.⁴⁰⁹

Tampoco nos parece insignificante que la madre de Charlotte lleve un nombre muy francés, es cierto, pero manifiestamente proustiano: Albertine.

De manera semejante, en *Le crime d'Olga Arbélina*, uno de los paneles de Li representa a Tolstoi:

–Tu vois, s'exclama la photographe en insérant son visage dans la découpe, un certain monsieur N. rendant visite à Tolstoï, à Iasnaïa Poliana. Et tu ne peux pas imaginer combien de messieurs N. ont déjà réussi à faire croire qu'ils étaient à tu et toi avec l'écrivain [...] J'ai même concocté ma petite théorie à propos tous ces mirages. Ce monsieur N. qui a voulu (surtout pour

⁴⁰⁸ Andreï Makine, *Le testament français*, p. 44.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, pp. 20-21.

plaisanter, mais pas seulement pour plaisanter) se faire photographe en compagnie de Tolstoï, qu'est-ce qui l'a empêché, dans la vie, de lui serrer la main ? Des petits hasards de l'existence.⁴¹⁰

Sin embargo, en la narrativa de Makine, la función intertextual de la fotografía es mucho más que un guiño: funciona como verdadera metonimia del conjunto de la obra y en ella podemos encontrar cada uno de los elementos que se irán desarrollando. Este es el caso, también en el estudio de Li, de los bastidores de Psique y Cupido:

- Il me fallait tout le temps inventer, expliquait-elle en passant sa tête dans un rond découpé. Celui-ci, c'est ma période mythologique. Tu reconnais ?

Une jeune fille, vêtue de tunique transparente, s'approchait d'un lit et l'éclairait avec une bougie. Un éphèbe ailé y dormait dans un abandon voluptueux. Le visage de Li surgissait tantôt dans le halo de la bougie, tantôt sur l'oreiller.

- Et après, un jour, une illumination !⁴¹¹

En este mito, Cupido visita durante las noches a Psique sin que ella lo pueda ver. Li y Olga comienzan a jugar detrás de los paneles, se ríen de la fantasioso de las escenas pero, al mismo tiempo, anuncian lo que estará por venir: el hijo de Olga se escurrirá entre sus piernas como un sigiloso reptil: imagen arquetípica de la concupiscencia.

Es obvio que el texto fundamental que trasluce en el relato de Olga Arbélina es el mito de Edipo. Digamos que en esta novela el intertexto se traduce de manera explícita en la relación entre la madre y el hijo. Sin embargo, y sin entrar en mucho detalle, este substrato mitológico se insinúa en más de una novela: por ejemplo, en la escena casi reiterativa de *La femme qui attendait*, en la que el protagonista espía a la mujer mayor mientras se baña, o cuando Aliocha, adolescente, es capaz de apreciar la belleza femenina y de descubrir el erotismo en el cuerpo de Charlotte mientras se sumerge en el río.

⁴¹⁰ Andreï Makine, *Le crime d'Olga Arbélina*, pp. 66- 67.

⁴¹¹ *Ibid.*, pp. 65-66.

J'ai toujours été ébloui par les femmes. Je me rappelle l'une d'elles dont j'étais amoureux fou dans un village sibérien. J'avais dix ans, elle en avait trente-cinq, quarante peut-être, et allait puiser de l'eau dans le bras d'une petite rivière. Elle marchait sur des caillebotis et je la regardais depuis un promontoire. A un moment elle a disparu et je revenais sans cesse au bord de l'eau où elle se tenait. Je regardais l'eau, voyais son reflet, le caressais et j'étais au septième ciel. C'était un amour très pur et très physique.⁴¹²

Con esta confidencia, Makine parece recordarnos, junto a Heráclito, que nadie se baña dos veces en el mismo río; tampoco Charlotte será la misma antes y después de meterse en el Soumra: «Un instant unique, inimitable dans la suite indistincte des jours, des années, des temps... Un instant qui ne passait pas».⁴¹³

2.3.8 El metadiscurso fotográfico

La inserción de fotografías le sirve a Makine para elaborar, en el interior del relato, un pulido discurso sobre lo visual, sobre la instantaneidad y sobre lo fotográfico. Las novelas de Makine son predominantemente visuales y el narrador, como el fotógrafo «flâneur», va recorriendo los espacios en busca de lo desaparecido, vive intensamente cada momento y va registrando con su objetivo los fragmentos de realidad que le permiten construir el complejo mosaico del relato: «... l'ellipse ou la répétition qui activent ce dispositif du regard portent, précisément, sur les verbes 'voir', 'lire', et sur la connaissance nécessaire du contexte dans lequel se déclinent leurs énoncés».⁴¹⁴

El metadiscurso fotográfico que construye Makine toma varias vertientes. Por un lado, Makine reflexiona sobre el valor de la fotografía como tal, de su capacidad evocativa, de su carácter referencial, de su calidad de artefacto, de su papel social, del

⁴¹² Catherine Argand, *art. cit.*

⁴¹³ Andreï Makine, *Le testament français*, p. 274.

⁴¹⁴ Alexandre Castant, *La photographie dans l'œil des passages*, París: L'Harmattan, 2004, p. 61.

alcance de la pose en el momento de la toma, de lo efímero del instante atrapado, de la magia que produce en quien la contempla:

C'est alors qu'en revenant au souvenir des trois élégantes, j'eus cette pensée simple, ce dernier écho des réflexions tristes dans lesquelles je m'étais embrouillé tout à l'heure : « Mais c'est qu'il y avait dans leur vie cette matinée d'automne, fraîche et limpide, cette allée au sol jonché de feuilles mortes, où elles s'étaient arrêtées, un instant, s'immobilisant devant l'objectif. Immobilisant cet instant... Oui, il y avait dans leur vie une matinée d'automne claire... »

Cette brève parole provoqua le miracle. Car soudain, par tous mes sens, je me transportai dans l'instant que le sourire des trois élégantes avait suspendu [...].

L'effet de ma présence dans cette matinée d'automne, à côté d'elles, fut si grand que je m'arrachai à sa lumière, presque effrayé. J'eus soudain peur d'y rester pour toujours. Aveuglé, assourdi, je revins dans la pièce, je retirai la page du journal...⁴¹⁵

Por otro lado, sus relatos están llenos de cámaras oscuras, de impresiones visuales, de luz reveladora, de superficies sensibles, de marcos y de fragmentos.

Je m'étais redressé en remarquant que le sable commençait à se colorer dans la première lueur du matin. La nuit, toujours ce négatif qui m'abritait, allait se développer en gammes bleues et ensoleillées d'une journée balnéaire, se remplir de corps bronzés, de cris, s'imprimer dans un cliché photographique de belles vacances. Je m'étais dépêché de me retirer de ce cliché en développement...⁴¹⁶

En este mismo sentido, en el conjunto de las novelas de Makine encontramos todo un universo de fragmentos: de piedras (del bolsito del Pont Neuf, por ejemplo), de esculturas (la bacante en el balcón de Saranza), de periódicos (los recortes como elemento recurrente), de fotografías (delimitadas primero por el ojo de la cámara y a veces también recortadas con tijera), de ciudades (la Atlántida que no es sino una isla, o la casa de Villiers), del cielo (en el ojo del «saïgak» en el desierto o mirado a través de la ventana), del paisaje (el horizonte o las fronteras divisorias), de

⁴¹⁵ Andreï Makine, *Le testament français*, pp. 185-186.

⁴¹⁶ Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, p. 344.

movimientos (el recorrido estacionario de los trenes), de la sociedad (la «mini-société» del colegio, del asilo de ancianos rusos, de la sociedad secreta de los espías), de cuerpos (los «samovars», la prostituta, los pacientes del médico de guerra), de conversaciones (de los familiares en la cocina, de los relatos en la biblioteca), de historias (las de Charlotte, las de los libros), de generaciones mutiladas (la de los padres, abuelos o bisabuelos), de la escritura (que se va construyendo «mot-à-mot»), de la propia vida (dividida en infancia y madurez o entre la lengua rusa y la francesa o entre distintos países)...

Pour ne pas souffrir, elle employait toujours la même astuce : énumération. Oui, il fallait constater, d'un regard le plus indifférent possible, la présence des objets et des êtres rassemblés par la situation douloureuse. Les nommer, très simplement, les uns après les autres, jusqu'à ce que leur invraisemblance totale éclate aux yeux.⁴¹⁷

Sugiriendo también el proceso de obturación de la luz, encontramos que en todos los momentos álgidos de los relatos, los personajes parecen enmarcar o ser enmarcados por una ventana (en lo alto o al ras del suelo, transparente o empañada o rota, de una casa o de un tren...), por un pórtico, por las puertas de un balcón, por un resquicio o un espejo, que permiten la entrada de luz o, por el contrario, la obstruyen... Esta mirada provoca una permanente tensión entre los polos de adentro o afuera, campo o contracampo, luz o penumbra, fotografiar o ser fotografiado. Asimismo, Makine acude una y otra vez al tópico del cementerio: tanto en *Le testament français* como en *Le crime d'Olga Arbélina* el cementerio cumple la función de cámara oscura por la que van circulando nombres, historias e imágenes. «Or, regarder une image dans une boîte, comme le photographe plongé dans la chambre noire, c'est faire l'expérience du passage menant de l'habitation à l'observation, du 'dedans' au 'devant'».⁴¹⁸

⁴¹⁷ Andreï Makine, *Le crime d'Olga Arbélina*, p. 55.

⁴¹⁸ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002, p. 87

También el narrador se ve a sí mismo o a sus personajes como superficies sensibles, impresionables, que son capaces de traducir sus emociones no siempre con palabras pero siempre con imágenes.

Je sentis, avec une joie toute neuve, que cet instant n'avait pas besoin de mots. Tu étais là, dans l'identité la plus fidèle à toi-même, dans cette vérité du silence qui suit l'échec de notre prétention à comprendre. Sous l'entassement des masques, des grimaces, des alibis dont se composait ma vie, un seul jour semblait répondre à ta vérité.⁴¹⁹

Señalemos, finalmente, que Makine se vale de lo fotográfico para hacer una suerte de «mise en abyme» sobre la propia creación literaria: como autor, se mira a sí mismo desde fuera, hace un autorretrato de su quehacer de cazador de instantáneas verbalizadas de un mundo que concibe como fragmentado y disperso. De ahí también su proximidad con la «instantánea» actividad poética:

Mes livres sont une part de moi ou de mon surmoi. Leur fibre, c'est ce que les autres n'expriment pas, un geste accidentel qui devient pour moi essentiel, un instant découpé dans l'uniformité du temps et qui devient un microcosme avec son ciel, son soleil. Concepteur d'instants... Être poète c'est ça...⁴²⁰

⁴¹⁹ Andreï Makine, *Requiem pour l'Est*, p. 93.

⁴²⁰ Catherine Argand, *art. cit.*

2.4 Annie Ernaux⁴²¹

2.4.1 A. Ernaux frente al espejo

*Tout homme porte en lui une sorte de brouillon,
perpétuellement remanié, du récit de sa vie.*

PH. LEJEUNE

Como en una declaración de principios, Annie Ernaux expresa en el prólogo de la compilación *Écrire la vie* (2011) su relación con la escritura y las razones que motivan un estilo tan característico que, a decir de Dominique Viart, introduce una renovación de la literatura mediante un trabajo de «evocación, explicación y figuración»,⁴²² y con ello invita a acercarse al texto más allá de las restrictivas etiquetas del análisis desde la perspectiva de los géneros. Así, para Ernaux, más que un asunto de géneros, en su literatura forma y fondo⁴²³ adquieren materia como relatos de vida.

Non pas ma vie, ni sa vie, ni même une vie. La vie, avec ses contenus qui sont les mêmes pour tous mais que l'on éprouve de façon individuelle: le corps, l'éducation, l'appartenance et la condition sexuelles, la trajectoire sociale, l'existence des autres, la maladie, le deuil. Par-dessus tout, la vie telle que le temps et l'Histoire ne cessent de la changer, la détruire et la renouveler.⁴²⁴

⁴²¹ Algunos avances de este apartado se han presentado en el artículo «La expresión del vacío en *L'usage de la Photo*, de Annie Ernaux» [en Bermejo, Esperanza, Fidel Corcuera y Julián Muela (eds.). *Comunicación y escrituras. En torno a la lingüística y a la literatura francesas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012. 323-328]. En este texto, el análisis sobre la obra de Ernaux no se centró estrictamente en *lo fotográfico*, concepto en el que se basa el presente trabajo.

⁴²² Dominique Viart, «Annie Ernaux, historicité d'une oeuvre», en Best, Francine y otros, *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*, Cher: Stock, Colloque de Cerisy, 2014, pp. 42-43.

⁴²³ «La cuestión de las formas (prefiero ésta a la de 'género', que es un método de clasificación del que deseo escapar) es central para mí, pero inseparable de la materia. Algunas veces, la forma viene casi naturalmente con el tema, en realidad no hay búsqueda». Annie Ernaux (diálogo con Frédéric-Yves Jeannet), *La escritura como un cuchillo*, México: Ardiente Paciencia, 2013, p. 52.

⁴²⁴ Annie Ernaux, *Écrire la vie*, París: Quarto-Gallimard, 2011, p. 7.

Nacida en 1940 en Normandía, en el seno de una familia católica de origen agrario que ha dejado el campo para dedicarse al pequeño comercio, Ernaux refleja en sus relatos de infancia y primera juventud la extenuante y opresiva atmósfera de la provincia normanda; a la edad de 24 años, Annie Ernaux viaja por primera vez a París, donde experimenta una especie de renacimiento y liberación intelectual y personal, no sin antes sortear una lucha contra sí misma y contra los estereotipos impuestos socialmente.

Los tres primeros libros de Annie Ernaux se publican bajo el rótulo de «novelas»: *Les armoires vides* (1974), *Ce qu'ils disent ou rien* (1977) y *La femme gelée* (1981), aunque la propia Ernaux considera este último como un «texto de transición hacia el abandono de la novela».⁴²⁵ En estos relatos, Ernaux ofrece ya la pauta para la identificación de un «espacio autobiográfico»⁴²⁶ que permite fusionar paulatinamente al personaje con su autor: «dentro de ese cuadro ficcional, opero una anamnesis de mi propio desgarramiento social: la hijita de abarroteros que iba a la escuela privada y cursó estudios superiores».⁴²⁷

Así, más que un recorrido autoficcional o estrictamente autobiográfico, se trata de un riesgoso juego de exploración y exhibición de un conflicto cultural que implica la propia ruptura con una clase social y con una escala de valores heredados por la tradición: «mi escritura era de una gran violencia. [...] Tenía vergüenza de mi libro y sin embargo no se me ocurrió tomar un seudónimo: debía asumir lo que escribí, afrontar la mirada del entorno familiar y profesional».⁴²⁸

Con la publicación, en 1983, de *La place* –relato al que originariamente quiso llamar *Éléments pour une ethnologie familiale*, con lo que se trasluce una intención documental, de científica social, de observadora externa de la vida de un grupo al que ya no pertenece–, Ernaux cierra aún más la brecha hacia el relato factual, una

⁴²⁵ Annie Ernaux, *La escritura como un cuchillo*, p. 28

⁴²⁶ «[...] il lui manque, aux yeux du lecteur, ce signe de réalité qu'est la production antérieure d'autres textes (non autobiographiques), indispensable à ce que nous appellerons 'l'espace autobiographique'». Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, París: Seuil, 1996, p. 23

⁴²⁷ Annie Ernaux, *La escritura como un cuchillo*, p. 26.

⁴²⁸ *Ibid.*, pp. 46-47

«escritura de lo real»,⁴²⁹ alejado de toda intención de ficcionalización, en el que «todos los eventos son verídicos en todos sus detalles»⁴³⁰: así, el *yo* y la autora estrechan sus identidades, y los relatos transitan suavemente en voz de una protagonista que con frecuencia se llama igual que la autora. Algunos textos posteriores – por ejemplo, *Une femme* (1989), *La honte* (1997), *L'événement* (2000) o *Les années* (2008)– continúan esta empresa de escritura como espejo de lo real. Asimismo, en relatos como *Passion simple* (1992), *L'occupation* (2002) o *L'usage de la photo* (2005), Ernaux se lanza al «análisis de pasiones personales en modo impersonal»,⁴³¹ y con ello los elementos autobiográficos devienen una especie de metonimia de «la vida», un elemento compartido por una serie de actores con rasgos comunes, un *yo* que se manifiesta como parte de una experiencia colectiva, como una *transustanciación*⁴³² que trasciende la singularidad:

Je n'ai pas cherché à m'écrire, à faire œuvre de ma vie: je me suis servie d'elle, des événements, généralement ordinaires, qui l'ont traversée, des situations et des sentiments qu'il m'a été donné de connaître, comme d'une matière à explorer pour saisir et mettre au jour quelque chose de l'ordre d'une vérité sensible. J'ai toujours écrit à la fois de moi et hors de moi, le «je» qui circule de livre en livre n'est pas assignable à une identité fixe et sa voix est traversée par les autres voix, parentales, sociales, qui nous habitent.⁴³³

Por último, Annie Ernaux hace una clara distinción entre las distintas «formas» del relato y el diario personal que para ella constituye un primer acercamiento a la escritura, aun sin ninguna intención literaria. El diario, afirma Annie Ernaux, «es el depósito de la fugacidad».⁴³⁴ A fin de cuentas, lo que distingue el diario del texto para ser publicado es su temporalidad, su proceso de captura de la inmediatez en contraste con el proceso *intencional* de elaboración y transformación de lo escrito.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 34.

⁴³⁰ *Id.*

⁴³¹ *Ibid.*, p. 21.

⁴³² *Ibid.*, p. 104.

⁴³³ Annie Ernaux, *Écrire la vie*, p. 7.

⁴³⁴ Annie Ernaux, *La escritura como un cuchillo*, p. 42

Asimismo, entre los diarios también distingue aquellos que va elaborando como parte de un proyecto de escritura, como una especie de bitácora que finalmente se traducen en relatos como el *Journal du dehors* o *La vie extérieure*, que «deliberadamente le dan la espalda a la introspección y a la anécdota personal, y donde el 'yo' es escaso». ⁴³⁵

Ante tal multiplicidad de textos que caben en la forma del «diario», Ernaux afirma: «A los diarios, lo que los reúne más allá de su diversidad — íntimo, exterior, de escritura, de visitas a mi madre — es el presente». ⁴³⁶ Se trata, en fin, de acordar una forma a los textos ante la dualidad de lo público y lo privado, la literatura y la vida, la totalidad y el fragmento, la acción y la pasividad, la transformación y el gozo. ⁴³⁷

Así, desde los márgenes y mediante distintas estrategias escriturales y de aprehensión del tiempo, Ernaux aborda temáticas inquietantes (el aborto, la vejez, la violencia familiar, el consumismo, el fracaso matrimonial, el placer sexual, la enfermedad o la muerte), profundamente comprometidas con el espíritu intelectual y con las consignas sociales de la Francia de la segunda mitad del siglo XX.

Entre esta diversidad de estilos y textos, destaca en la obra de Annie Ernaux una constante: el recurso de la fotografía como un elemento que permite volver sobre momentos clave de los relatos, como un aspecto que facilita la iteración de estados de ánimo y pensamientos, un componente fundamental del relato mediante el cual Ernaux tiene la sensación «de cavar en el mismo hoyo, con diferentes estilos» ⁴³⁸. Como escritora, Annie Ernaux se concede el privilegio de arrancar a la fotografía de su sitio habitual, esto es: la desplaza del álbum familiar y la desliza a los textos, «pour l'isoler, le transcrire, l'intégrer dans un nouveau système, l'inscrire dans la machine visuelle». ⁴³⁹

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴³⁶ *Ibid.*, p. 42.

⁴³⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 20.

⁴³⁹ Claire de Ribaupierre, *Le roman généalogique: Claude Simon et Georges Perec*, Bruselas: La Part de l'Oeil, 2002, p. 59.

Siempre en la exploración de nuevas formas de creación poética, en *Écrire la vie* Ernaux ofrece un dossier fotográfico que, lejos de ser un clásico álbum de imágenes del autor en distintos momentos de su vida, se constituye como un *photojournal*, un diario fotográfico –acompañado, además, por fragmentos de diarios íntimos de distintas épocas a manera de leyenda–, que permite también seguir los pasos de una vida de escritura.

Une façon d'ouvrir un espace autobiographique différent, en associant ainsi la réalité matérielle, irréfutable des photos, dont la succession « fait histoire », dessine une trajectoire sociale, et la réalité subjective du journal avec les rêves, les obsessions, l'expression brute des affects, la réévaluation constante du vécu.

440

En su artículo sobre autobiografía y fotografía en la obra de Annie Ernaux, Michèle Bacholle-Boškovi⁴⁴¹ se da a la tarea de rescatar las fotografías que aparecen en el conjunto de la obra de Ernaux y que se incluyen también en el *photojournal* publicado en *Écrire la vie*. El ejercicio comparativo que propone Bacholle-Boškovi permite visualizar las imágenes textuales, traducidas en imágenes mentales, que son recurrentes en los relatos de Ernaux (y que en *Les années* revisten un interés particular), y contrastarlas con las imágenes visibles que, en el *photojournal*, generan un rico diálogo, un “nuevo texto” al que, de manera por demás elocuente, se refiere nuestra autora:

Ce photojournal ne constitue pas une « illustration » de mes livres. [...] Il n'est pas non plus l'explication d'une écriture mais il en montre l'émergence. Il éclaire les raisons d'écrire ce que j'ai écrit jusqu'à présent. Il faut, je crois, le considérer comme un autre texte, troué, sans clôture, porteur d'une autre vérité que ceux qui suivent.⁴⁴²

Tanto en el *photojournal* como en el conjunto de fotografías que se integran el relato de *L'usage de la photo*, la inserción de las imágenes rehúye la mera ilustración y,

⁴⁴⁰ Annie Ernaux, *Écrire la vie*, p. 8.

⁴⁴¹ Michèle Bacholle-Boškovi, «ph-auto•bio•graphie : Écrire La Vie Par Des Photos (Annie Ernaux).» *Women in French Studies* 21 (2013), pp. 79-93.

⁴⁴² Annie Ernaux, *Écrire la vie*, p. 9.

por el contrario, introducen una nueva dimensión de la fotografía: en un juego de espejos, las imágenes de Annie Ernaux se superponen y se proyectan unas frente a otras, se reproducen, se repiten, se transforman y producen nuevas imágenes de imágenes que se desdobl原因 y replican en la superficie y en la profundidad de los textos, y no solamente en su valor de iteración visual u objeto referencial.

2.4.1.1 *L'usage de la photo* o la visión íntima

En *L'usage de la photo*, Annie Ernaux se atreve con una singular propuesta de travestismo literario (y visual): este relato es el resultado de un juego, con reglas bien establecidas, en el que la escritora y su amante, el fotógrafo Marc Marie, intercambian sus respectivos recursos lingüísticos (verbales e icónicos) y cada uno incide en la dimensión expresiva del otro. Así, si Annie Ernaux actúa como fotógrafa, el fotógrafo Marc Marie se inicia como escritor. A lo largo del relato, los intercambios no son estáticos y, al contrario, ambos autores van transitando entre los dos lenguajes y reflexionando sobre esta iniciativa de «suplantación», de permuta y transformación íntima que conlleva este original diálogo entre escritura y fotografía.

El texto reconstruye, mediante una narración a dos voces (siempre en primera persona), la atmósfera de vida cotidiana e intimidad de Annie Ernaux y Marc Marie, a partir de una serie de fotografías que representan sus objetos personales y sugieren sus encuentros amorosos. Lo que a primera vista aparece como un relato fotográfico convencional o como cualquier texto ilustrado, adquiere un carácter particular cuando descubrimos que, más que aludir a las fotografías, la narración expresa la vivencia del tabú, de la incomunicación y del quebranto de la protagonista ante el propio cuerpo enfermo.

Au départ, je ne voulais pas évoquer ma maladie. Mais au vu des photos, je ne pouvais pas oublier que, alors, je portais une perruque, que mon corps était devenu un champ d'opérations extrêmement violentes. Ces photos d'où les corps sont absents, où

l'érotisme est seulement représenté par les vêtements abandonnés, renvoyaient à ma possible absence définitive.⁴⁴³

En 1977, la estadounidense Susan Sontag reunió en *On photography* una serie de ensayos que hoy forman parte del corpus fundamental para el estudio teórico de la fotografía. En ese mismo año también publicó *Illness and its metaphors*, un estudio en el que Sontag analiza cómo la lengua enmarca, juzga y define la enfermedad, y cómo estas imágenes y valoraciones (muchas veces con un trasfondo moral o psicológico) permean en el imaginario colectivo y determinan una semántica que sitúa a la enfermedad y a quien la padece como actores en un campo de batalla.

Metafóricamente el cáncer no es tanto una enfermedad del tiempo como una enfermedad o patología del espacio. Sus metáforas principalmente se refieren a la topografía (el cáncer “se extiende” o “prolifera” o “se difunde”; los tumores son “extirpados” quirúrgicamente), y su consecuencia más temida, aparte de la muerte, es la mutilación o amputación de una parte del cuerpo.⁴⁴⁴

Susan Sontag nos ofrece este ensayo inspirado en su propia experiencia de la enfermedad: un cáncer de seno, el mismo que Annie Ernaux padece mientras escribe *L'usage de la photo*.

Al referirse a su enfermedad, Annie Ernaux también recurre, casi inevitablemente, a las metáforas bélicas: «el modo con que hoy se mencionan el asedio y la guerra hablando del cáncer es de una exactitud literal y de una autoridad sorprendente»⁴⁴⁵, señala Sontag. El cáncer, afirma, se ha convertido en el enemigo que todo el mundo aspira a vencer. Ernaux se refiere al cáncer en los mismos términos: su seno es *invadido* por el cáncer, los médicos han *intervenido* para atacar la enfermedad, su cuerpo es un *campo de batalla*, los tejidos malignos han sido *retirados* y

⁴⁴³ «Rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie, à l'occasion de la parution de *L'Usage de la photographie* (2005)». www.gallimard.fr/catalog/entretiens/01052322.htm [Consulta: 4 de julio de 2015].

⁴⁴⁴ Sontag, Susan, *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*, Madrid: Taurus, 1996, p. 21.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, pp. 67-68.

Annie se resguarda en una biblioteca que se encuentra frente a la clínica Curie «avec la sensation d'échapper à un danger»⁴⁴⁶.

A partir de catorce fotografías, Ernaux y Marie, mediante el recurso sistemático de la écfrosis, «hacen ver» lo que objetivamente está en las fotos. Las imágenes descritas corresponden también a los catorce apartados del libro. En cada uno de ellos, el punto de partida es una descripción llana de las fotografías, desprovista de verbos de acción, sin sujetos – sólo figuran objetos despojados de una temporalidad precisa –. Así, la primera mirada que Ernaux y Marie arrojan sobre estas fotografías los conduce a una escritura asentada invariablemente en un espacio plano, bidimensional, como la propia superficie fotográfica; se trata de una escritura que congela el transcurso narrativo, igual que una fotografía detiene el tiempo y el movimiento. Son, pues, sólo fragmentos elegidos entre muchas otras fotografías y expuestos de manera más o menos arbitraria pues, aunque el relato se despliega cronológicamente, las imágenes no permiten percibir el paso del tiempo. Incluso la narradora se ve obligada a revisar su diario íntimo para poder determinar claramente a qué fecha corresponde alguna de las tomas.

Les images affluent, souvenirs, mémoire tordue : le livre raconte une autre histoire. Ce que je revois ne correspond plus à ce que je sais, et je ne sais plus ce que j'ai vu. En moi, un combat : faire que l'image souvenir et le récit raconté se surimposent pour qu'un paysage unique prenne forme, que le calme revienne, s'étale comme un pardon. Car le livre suscite une culpabilité : la douleur de ne pas avoir vu, de ne pas avoir su voir, malgré tout, l'image – voir, interpréter, en faire usage.⁴⁴⁷

Para cada una de las fotos (y su correspondiente apartado) hay una leyenda, un descriptor, que identifica la fotografía en espacio y tiempo. Asimismo, los textos van acompañados de un subtítulo que enmarca bien el momento de la vivencia individual de cada autor. Merece la pena enlistar estos paratextos, pues sitúan bien las intenciones de los autores, así como la escena visual que antecede a cada apartado:

⁴⁴⁶ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, París: Gallimard, 2005, p. 25.

⁴⁴⁷ Martine Delvaux, «Des images malgré tout. Annie Ernaux / Marc Marie : *L'usage de la photo*», *French Forum*, 31.3 (2006), p. 139.

<i>Apartado / Descriptor</i>	<i>Texto A.</i>	<i>Texto M.</i>
1 Dans le couloir, 6 mars 2003	<i>à cette période de ma vie</i>	<i>la composition du couloir</i>
2 Chambre 223 de l'hôtel Amigo, Bruxelles, 10 mars	<i>ressembler aux femmes tondues</i>	<i>Annie Lennox</i>
3 La chaussure dans le séjour, 15 mars	<i>un secret</i>	<i>tenue de combat</i>
4 Cuisine matinale, dimanche 16 mars	<i>les grandes vacances</i>	<i>pace</i>
5 Dans le bureau, 5 avril	<i>pour quelle révélation</i>	<i>sanctuaire</i>
6 Châle rouge, 12 ou 20 avril	<i>comme des taches</i>	<i>spectateurs accidentels</i>
7 Cuisine du 17 avril	<i>trois millions de seins</i>	<i>j'aimerais vous emmener à Venise</i>
8 Jean assis sur le parquet, 24 ou 31 mai	<i>quand c'est moi qui prends la photo</i>	<i>à vendre</i>
9 Les mules blanches, début juin	<i>une ou deux chansons</i>	<i>canicule</i>
10 Chambre, fin mai début juin	<i>la scène invisible</i>	<i>Curie</i>
11 Bruxelles, hôtel des Écrins, chambre 125, 6 octobre	<i>Mais elle est moche!</i>	<i>Top Nine</i>
12 Chambre, matin de Noël	<i>la première fois avec un homme</i>	<i>une vraie famille</i>
13 Chambre, matin de Noël, suite	<i>ce n'est pas mon corps</i>	<i>dans le miroir</i>
14 La rose des sables, 7 janvier 2004	<i>le paradoxe de la photo</i>	<i>notre histoire</i>

El despliegue de esta enumeración muestra tres niveles de discurso bien diferenciados:

- a. la descripción de una dimensión espacio-temporal de las imágenes (fáctica, como cualquier leyenda que acompaña una fotografía), cuyo autor suponemos que es A., aunque esta información resulta irrelevante, precisamente por el carácter meramente expositivo de los textos;
- b. la vivencia íntima de A., que incluso en los epígrafes elegidos demuestra que sus pensamientos están todos centrados en su cuerpo, en una batalla individual, una intimidad que resulta imposible de compartir;

- c. una visión exterior del acto de la escritura, del juego en el que M. participa siempre como un mero observador, como un sujeto que no logra despojarse completamente de su mirada de fotógrafo.

El hecho de que la calidad de la reproducción de las fotografías apenas permita apreciar algunas formas difusas en blanco y negro, confirma que no se trata de un libro en el que la «visión» de las fotografías se incorpore a una lógica narrativa o tenga una intención plástica, sino que estamos frente un texto en el que las fotografías son un simple pretexto para tirar del hilo que articula el relato, esto es, el vértigo frente a una pérdida inminente: «C'est comme une perte qui s'accélère. La multiplication des photos, destinée à la conjurer, donne au contraire le sentiment de la creuser». ⁴⁴⁸

Por otro lado, si nos atenemos a la ambigüedad polisémica del sustantivo *usage*, incluso el título resulta inquietante: *usage* remite, por un lado, al valor instrumental de la fotografía como pretexto narrativo, una herramienta que funciona como punto de partida y también como un objeto que transita entre la reliquia y el fetiche en espera de un milagro⁴⁴⁹ —¿la sanación?—; asimismo, nos recuerda el sentido de lo consuetudinario, de lo habitual y cotidiano; y finalmente, *usage* se refiere al desgaste que sufren los objetos con el paso del tiempo, en este caso, al agotamiento de la fotografía como el lugar del encuentro entre dos amantes.

Así, fuera del campo de la visión, Ernaux se aleja del texto ecrásico —críptico y unívoco— para introducir un discurso subjetivo que evoca sus dos preocupaciones centrales: el cuerpo y la escritura.

La metáfora recurrente en *L'usage de la photo* es así la alternancia ausencia/presencia del cuerpo, en un doble movimiento negativo/positivo —recurriendo al símil fotográfico— que está en total armonía con la realidad que inspira

⁴⁴⁸ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 91.

⁴⁴⁹ Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, Barcelona: Paidós, 1986, p. 75.

al texto: la aceptación de un cuerpo mutilado en su lucha contra el cáncer.⁴⁵⁰

Distintos ángulos del cuerpo apuntalan el relato, como en un juego contrapuntístico:⁴⁵¹ por un lado, el cuerpo sexuado, cargado de erotismo, que es simiente y fuente de placer; por otro lado, el cuerpo enfermo, vulnerable, que lucha por permanecer y mantenerse en plenitud. Estas dos dimensiones corporales son también representadas visualmente y manifiestan sus paradojas y contradicciones. Hay cuerpos enfermos que parecen sanos (por ejemplo, un redondo seno, pletórico, que está invadido por cáncer), y cuerpos sanos que están enfermos, aunque su frágil salud sólo se manifieste en un discurso verbal incoherente y redundante (por ejemplo, el alzhéimer de la madre).

La escena de un «soutien-gorge volant» que la narradora arroja desde una torre de Venecia, justo cuando M. y ella viajan juntos entre dos sesiones de quimioterapia, exhibe bien un momento vital centrado en la enfermedad y, al mismo tiempo, la ocasión de despojarse lúdicamente de una pesada carga.

Un après-midi, nous sommes montés par l'ascenseur au campanile de San Giorgio Maggiore. Les touristes déjà présents sont redescendus peu à peu et nous avons été seuls. [...] J'ai enlevé mon soutien-gorge en le faisant glisser sous mon tee-shirt et je l'ai lancé dans le vide en espérant qu'il tombe dans le cloître. Il a plané longtemps, entraîné par la brise dans une direction opposée. C'était l'une des choses du monde les plus gracieuses à regarder. Puis, nous l'avons perdu de vue.⁴⁵²

Conforme el relato avanza y el dispositivo literario-fotográfico se va agotando, el lenguaje se recrudece y denota la violencia de un vacío creciente; así, se suceden adjetivos como «invisible», «écarté», «caché», «effacé», «volatilisé», «dépecé», o sustantivos como «l'éloignement», «la disparition», «le trou», «l'absence», «le

⁴⁵⁰ María Dolores Picazo, «Fotografía versus escritura en *L'Usage de la photo* de Annie Ernaux», en Carriedo López, Lourdes, María Dolores Picazo y María Luisa Guerrero (dirs.), *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*, Bruselas: Peter Lang, 2013, p. 189.

⁴⁵¹ *Ibid.*, p. 191: «En *L'usage de la photo*, la imagen fotográfica, que también está vinculada al amor, no representa tanto la experiencia del sexo como experiencia vital primera, sino como el contrapunto que le permite a Annie Ernaux asumir la verdadera experiencia de su cuerpo, que en este periodo de su vida es la enfermedad».

⁴⁵² Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 90.

vestige», «le néant», «l'inexistence», «l'ablation», «la perte»... Incluso la descripción de las imágenes va avanzando hacia un sombrío tono de abatimiento, que anuncia una separación previsible: «Tout est transfiguré et désincarné. Paradoxe de cette photo destinée à donner plus de réalité à notre amour et qui le déréalise. Elle n'éveille rien en moi. Il n'y a plus ici ni la vie ni le temps. Ici je suis morte».⁴⁵³

Normalmente, una fotografía estaría llamada a llenar un espacio, a reforzar una presencia, a comunicar un suceso o, al menos, a certificar la huella de una existencia. En *L'usage de la photo*, Annie Ernaux propone una noción paradójica de la fotografía al presentarnos una serie de imágenes de cuerpos fugaces, presencias efímeras, silenciosas, como desapariciones potenciales: es una manifestación de la fotografía como sinécdoque del vacío, de la ausencia, de la condena de una enfermedad que podría desembocar en la muerte, en la desaparición definitiva. En este sentido, Ernaux manifiesta su deseo de que la escritura llegue a colmar el hueco que dejan vacante ciertas fotografías desprovistas de su valor de huella.

Je m'aperçois que je suis fascinée par les photos, comme je le suis depuis mon enfance par les taches de sang, de sperme, d'urine, déposées sur les draps ou les vieux matelas jetés sur les trottoirs, les taches de vin ou de nourriture incrustées dans le bois des buffets, celles de café ou de doigts gras sur des lettres d'autrefois. Les taches les plus matérielles, organiques. Je me rends compte que j'attends la même chose de l'écriture. Je voudrais que les mots soient comme des taches auxquelles on ne parvient pas à s'arracher.⁴⁵⁴

2.4.1.2 *Les années* o el texto total

Cuando *Les années* se publicó en marzo de 2008, Annie Ernaux aseguraba en una entrevista con el periodista Olivier Barrot: «Je voulais sauver au maximum des choses, mais pas me sauver toute seule, pas sauver mes choses à moi, mais sauver le temps qui a été le mien, qui est celui des autres...».⁴⁵⁵

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 146.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 74.

⁴⁵⁵ «Annie Ernaux: *Les années*. Olivier Barrot reçoit Annie Ernaux pour son livre *Les années*» [Disponible en: <http://www.ina.fr/video/3577128001>. Consulta: 19/09/2015].

Les années es un relato con pretensión totalizante, un recuento pormenorizado de hechos, individuales y colectivos, que recorre 70 años que van desde la década de los 40 hasta los primeros años del siglo actual. Se trata de una narración construida, fundamentalmente, a partir de imágenes visuales: fotografías, películas, programas de televisión, pero también de las imágenes mentales que provienen del entorno familiar y de los acontecimientos que se van desarrollando en cada época.

L'ordre est fidèle à la chronologie, aux âges de la vie dans leur succession : la première photo représente un bébé, la dernière une grand-mère portant sa petite-fille sur les genoux. La vie d'une femme est parcourue à grande vitesse, replongée dans l'actualité, l'air du temps, les modes, les marques, la publicité, de l'Occupation à la guerre d'Irak en passant par l'Indochine et l'Algérie, Mai 68 et Mai 81, le 21 avril et le 11 septembre, le Coop et le Familistère, Prisu et les Nouvelles Galeries, la Fnac et Auchan, la 2CV et la 4CV, la Dauphine et la R8, la DS et la Mini. Rien n'y manque.⁴⁵⁶

De distintas maneras, *Les années* es un relato polifónico. Por un lado, porque la enunciación va transitando de la primera persona del plural a la tercera del singular («elle»), para luego discurrir por un impersonal o la tercera persona del plural; esto le confiere al texto una movilidad y una fluidez que permite que los años se deslicen de forma rápida y natural. Por otro lado, todo el relato gira en torno de una sola voz narradora (que extrañamente, tratándose de Annie Ernaux, renuncia al *je*) que recupera, a través de los recuerdos, muchas otras voces: las conversaciones familiares en la sobremesa, las noticias de la radio, los *jingles* publicitarios, las canciones populares, los cuchicheos en el colegio, las tertulias en la televisión, los diálogos pronunciados por grandes actores en las producciones cinematográficas, las manifestaciones callejeras, los discursos de los políticos, las voces de la vida intelectual francesa — muy prolífica — que se expresa a través de libros y revistas...

A la escucha de estas voces múltiples, Ernaux reflexiona sobre el peso de la lengua y de la institución escolar, y su valor como elementos de distinción y distanciamiento o de pertenencia e inclusión: desde la literatura, Ernaux se adhiere,

⁴⁵⁶ Antoine Compagnon, "Désécrire la vie", *Critique*, n° 740-741, janvier-février 2009, p. 58-59.
https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18812_21_A.Compagnon_D_s_crire_la_vie.pdf

sin duda, a los postulados de Pierre Bourdieu sobre el papel de la escuela en la constitución de capitales simbólicos que determinan la reproducción de las diferencias sociales.

La langue, un français écorché, mêlé de patois, était indissociable des voix puissantes et vigoureuses, des corps serrés dans les blouses et les bleus de travail, des maisons basses avec jardinet, de l'aboïement des chiens l'après-midi et du silence qui précède les disputes, de même que les règles de grammaire et le français correct étaient liés aux intonations neutres et aux mains blanches de la maîtresse d'école.

[...] Comme toute langue, elle hiérarchisait, stigmatisait [...] Mais nous, à la différence des parents, on ne manquait pas l'école pour semer du colza, locher des pommes et fagoter du bois morts. Le calendrier scolaire avait remplacé le cycle des saisons. [...] On s'appliquait à faire zéro fautes aux dictées de Maurice Genevoix, La Verende, Émile Moselly, Ernest Pérochon. Et l'on récitait les règles du bon français. Sitôt rentrés à la maison, on retrouvait sans y penser la langue originelle, qui n'obligeait pas à réfléchir aux mots, seulement aux choses à dire ou à ne pas dire...⁴⁵⁷

Así, cada palabra en *Les années*, cada conversación, posee el poder de una contraseña, un salvoconducto que permite acceder a distintos espacios en función de sus diferentes huellas discursivas: «Les mots du passé sont des mots de passe, les mots de marques, marquent. Les mots fétichisés servent d'objet de transmission, et acquièrent, par leur simple profération, pouvoir d'incarnation».⁴⁵⁸

En el preámbulo de *Les années*, la narradora enumera, de manera fatídica, todas las imágenes del mundo y las imágenes individuales que desaparecerán algún día. En este sentido, dice Ernaux, este relato es fundamentalmente un trabajo de «memoria pura», que busca remontar el tiempo –«traverser les choses»⁴⁵⁹– para reencontrarse con esas impresiones del pasado y rescatarlas, salvarlas. Así, si en *L'usage de la photo* la vivencia plena del momento presente es el motor de una

⁴⁵⁷ Annie Ernaux, *Les années*, París: Gallimard (Folio 5000), 2008, pp. 33-34.

⁴⁵⁸ Christine Jérusalem, «La langue d'enfance chez François Bon et Annie Ernaux : écrire depuis l'origine», Coyault, Sylvaine (dir.). *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal (Littératures), 2005, p. 190.

⁴⁵⁹ «Annie Ernaux: *Les années*. Olivier Barrot reçoit Annie Ernaux pour son livre *Les années*», recurso citado.

búsqueda amorosa, vital y creativa, en *Les années* es la mirada en retrospectiva la que dota de sentido a un relato que se extiende a través de los años.

Con *Les années*, Ernaux elabora un autorretrato, expuesto desde distintos ángulos y a partir de una serie de fotografías que, al mismo tiempo, proceden de la mirada del «otro», un fotógrafo; como en el reflejo de un espejo, la escritura se proyecta como una imagen personal que se devuelve a los lectores o que se repliega sobre sí misma.

El desarrollo de la narración es lineal y hay que destacar numerosos elementos que logran un gran efecto referencial con numerosas marcas de historicidad que constituyen los elementos, los «realemas» más objetivos de la narración: topónimos, temporalidad datada, acontecimientos históricos precisos, números, recuentos...⁴⁶⁰

En su análisis de las coincidencias entre el *photojournal* que acompaña la antología de *Écrire la vie* y *Les années*, Michèle Bacholle muestra cómo entre ambos hay una simetría casi exacta. En efecto, hay catorce fotografías que dialogan entre sí y se complementan, comenzando desde la imagen de Annie de siendo bebé, pasando por las fotos con sus padres, con sus compañeras del colegio, con su marido y sus hijos, hasta ella misma siendo abuela.

Si *Les Années* représente le temps palimpseste, le photojournal représente le « Temps écrasé » et sa dernière photo est porteuse de la mort que l'écrivaine septuagénaire voit pondre.⁴⁶¹

Y si en *Écrire la vie* Ernaux recupera algunos pasajes del diario íntimo para acompañar de forma «extemporánea» las imágenes del *photojournal* (como si se tratara de fragmentos ilustrados de un libro que está por escribirse), en *Les années* las fotos son disparador, pretexto e hilo conductor de la escritura. A fin de cuentas, lo que permite esta lectura en paralelo de fotografías y relato es la confirmación de que la dimensión autobiográfica de *Les années* se hace explícita y se ofrece a la vista.

⁴⁶⁰ Brigitte Leguen Peres, «La construcción de la memoria y la restitución del sujeto en *La douleur* y *Les années*», en Almela Boix, Margarita, y otros (coord.), *Ecos de la memoria*, Madrid: UNED, 2011, p. 184.

⁴⁶¹ Michèle Bacholle-Boškovi, «ph-auto•bio•graphie : Écrire La Vie Par Des Photos (Annie Ernaux).» *art. cit.*, p. 88.

Le photojournal supplée aux *Années* en apportant d'autres photos et plus de photos à l'album (en prose) ernalien. Les deux ouvrages se recourent et se complètent. Aucune impasse n'est faite.⁴⁶²

Con *Les années*, Ernaux no pretende ofrecer una visión neutral de la historia, ni se trata de un relato desprovisto de ideología o de emotividad. Es, de hecho, un texto que resiste, que se niega a ser autocomplaciente y triunfalista; con un dejo de pesimismo, lanza una constante crítica al discurso nacionalista francés y al tan ensalzado Estado de bienestar heredado de las políticas de la Reconstrucción.

Así, desde una posición marginal –social y de género–, Ernaux posa su mirada sobre los objetos y los textos que, de manera aparentemente inocua, van cobrando protagonismo en el curso de los años: «The significance of the gaze in Ernaux's writing, as a vector of oppression, and of wilful self-exposure to the gaze as an act of defiance and resistance, is clear».⁴⁶³

Sin proponerse enarbolar la bandera del feminismo, *Les années* es sin duda un relato que reivindica un discurso en favor de las mujeres; sin formar parte de los movimientos anticapitalistas, Ernaux se expresa en favor de una sociedad más igualitaria; y más allá de una filiación política explícita, *Les années* habla de resistencia y del recorrido de toda una vida de lucha desde la trinchera de las palabras.

2.4.2 El dispositivo transparente

Lo mismo en *L'usage de la photo* que en *Les années*, Annie Ernaux emprende un ejercicio de experimentación narrativa, cuyo dispositivo escritural es transparente. Su intención explícita de desnudar cabalmente su escritura ante nuestros ojos encuentra su clave en un original recurso de *mise en abyme*: en estos relatos, el texto no sólo nos muestra a la «artista en su taller», sino que la escritora, rodeada de fotografías,

⁴⁶² *Ibid.*, p. 87.

⁴⁶³ Lyn Thomas, «Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness: Finding a Place in the French Feminist Canon?» *Journal of Gender Studies* 15.2 (2006), p. 165.

subraya el papel que desempeña la imagen fotográfica como una forma poco convencional de concebir la propuesta creativa.

Una metáfora visual, y más precisamente fotográfica, nos permite ilustrar cómo, en ambos relatos, Annie Ernaux hace de su escritura una radiografía: a través de una imagen invertida (de adentro hacia afuera, donde lo sólido parece hueco y viceversa) podemos ver las entrañas del relato, su carácter traslúcido; son escritos con alto contraste, en los que claramente el blanco –en relación con el negro y sus matices– articula una imagen interna que permite interpretar una sintomatología, por definición evidente, externa: manifiesta.

Annie Ernaux parte de dos principios bien diferenciados para desmontar el dispositivo de escritura/fotografía: por un lado, en *L'usage de la photo* el relato arranca con un preámbulo –establece el «contrato de lectura»,⁴⁶⁴ diría Philippe Lejeune– en el que se fijan claramente las reglas, los objetivos y los distintos momentos del proyecto escritural; por otro lado, en *Les années*, el dispositivo se va desvelando poco a poco, conforme la narración (cronológica) avanza y las imágenes se van acumulando: hacia el final del relato, se impone la reflexión sobre proyecto de escritura y el recurso metatextual prevalece sobre el recuento cronológico.

En *L'usage de la photo*, un íncipit que se distingue del resto del texto (muy a la manera de Ernaux) enmarca bien el relato y ofrece las claves que dirigirán la narración.

Un matin, je me suis levée après le départ de M. Quand je suis descendue et que j'ai aperçu, éparses sur les dalles du couloir, dans le soleil, les pièces de vêtement et de lingerie, les chaussures, j'ai éprouvé une sensation de douleur et de beauté.

Pour la première fois, j'ai pensé qu'il fallait photographier tout cela, cet arrangement né du désir et du hasard, voué à la disparition. Je suis allée chercher mon appareil. Lorsque j'ai dit à M. ce que j'avais fait, il m'a avoué qu'il en avait déjà eu l'envie lui aussi.⁴⁶⁵

Se trata, en efecto, de un contrato en el que estamos invitados a aceptar las reglas de un juego cuyo punto de partida es el azar. Mediante este pacto escritor-

⁴⁶⁴ Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, p. 44.

⁴⁶⁵ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 9.

lector aceptamos, sí, que se trata de un dispositivo azaroso y, en ese sentido, el relato cobra una dimensión que está más allá de lo creativo: se alude a una disposición aleatoria, caprichosa, de los objetos fotografiados; se respeta su estatus de formas inertes, vacías, de cosas esparcidas y desprovistas de su función cotidiana, todo por la urgencia – irracional, instintiva, impulsiva – del deseo sexual.

Très vite nous est venue une curiosité, de l'excitation même, à découvrir ensemble et à photographier la composition toujours nouvelle, imprévisible, dont les éléments, pulls, bas, chaussures, s'étaient organisés selon des lois inconnues, des mouvements et des gestes qu'on avait oubliés, dont on n'avait pas eu conscience.

Une règle s'est imposée entre nous spontanément : ne pas toucher à la disposition des vêtements. Changer de place un escarpin ou un tee-shirt aurait constitué une faute – aussi impossible, pour moi, que modifier l'ordre des mots dans mon journal intime –, une façon d'attenter à la réalité de notre acte amoureux. Et si l'un de nous deux avait par mégarde ramassé une pièce de linge, il ne la reposait pas pour le cliché.⁴⁶⁶

Se echa a andar así el dispositivo fotográfico que, en principio, adquiere un carácter disruptivo: a diferencia de los usos convencionales de la fotografía, los protagonistas no pretenden construir imágenes a partir de un criterio estético o expresivo, sino, al contrario, huyen de él. No se trata, en ningún caso, de un ejercicio de poética visual, sino más bien de una especie de «ayuda de memoria», una constatación, una reafirmación de los hechos, con su *punctum* particular e irremplazable: «Comme sur chacun des clichés que nous avons sélectionnés, non en vertu de critères esthétiques mais parce qu'ils nous semblaient représentatifs d'un moment de notre histoire, un détail prédomine...».⁴⁶⁷

Para reforzar este afán de escritura fáctica, Ernaux sitúa el ejercicio fotográfico al lado del diario íntimo: esto es, destaca el valor análogo de la realidad objetiva, intacta, inquebrantable, de la escritura del «diario íntimo» y de esa especie de «foto-diario íntimo» en el que se plasman, sin aspavientos, de forma llana, los hechos tal como ocurren cotidianamente.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 104.

También en este ejercicio visual se acuerdan ciertas reglas para garantizar o controlar las condiciones del acto fotográfico, en cada una de sus etapas: la toma, el revelado, la visión de las imágenes impresas... La consigna consiste, pues, en respetar, sin excepción, el ritual establecido, sujeto a su propia temporalidad y a cierta complicidad.

Un délai d'une ou plusieurs semaines, le temps de finir la pellicule et de la porter à développer chez Photoservice, sépare la prise des photos de leur découverte. Celle-ci s'effectuait selon un rituel :

interdiction à celui qui allait chercher les photos d'ouvrir la pochette
s'installer l'un à côté de l'autre dans le canapé,
devant un verre, avec un disque en fond sortir une à une les photos et les regarder ensemble⁴⁶⁸

Sin embargo, después de un tiempo, el primer objetivo de la *démarche* —la preservación del instante a través de la fotografía— resulta insuficiente: la escritura se abre paso para dar lugar a un nuevo producto creativo que refleje mejor aquello que se tuvo en mente en un primer momento.

Pendant plusieurs mois, nous nous sommes contentés de prendre des photos, de les regarder et les accumuler. L'idée d'écrire à partir d'elles a surgi un soir en dînant. Je ne me rappelle pas qui l'a eue en premier mais nous avons su aussitôt que nous avions le même désir de lui donner forme. Comme si ce que nous avions pensé jusque-là être suffisant pour garder la trace de nos moments amoureux, les photos, ne l'était pas, qu'il faille encore quelque chose de plus, de l'écriture.⁴⁶⁹

La escritura surge como aquello que «da forma» a la fotografía, lo que arroja una paradoja, aparentemente insalvable: la fotografía, lo hemos dicho, pone en evidencia las formas, hace explícito el referente, invita incluso a interpretar las huellas de los objetos o a tratar de discernirlas. ¿Y la escritura? La propia Ernaux responde, poniendo al lector —y su pacto de realidad con el autor— en el primer plano:

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 11.

⁴⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

Photo, écriture, à chaque fois il s'est agi pour nous de conférer davantage de réalité à des moments de jouissance irréprésentables et fugitifs. De saisir l'irréalité du sexe dans la réalité des traces. *Le plus haut degré de réalité, pourtant, ne sera atteint que si ces photos écrites se changent en d'autres scènes dans la mémoire ou l'imagination des lecteurs.*⁴⁷⁰

Se crean, así, nuevas reglas que ya no sólo conciernen al acto fotográfico, sino al acto mismo de la escritura. Las condiciones del dispositivo son cada vez más transparentes y parecen dejar en claro que el libro que tenemos entre las manos también tiene sus propias reglas de lectura, sus propias estrategias de selección y recorte de este nuevo objeto «foto-diario íntimo».

Dans la quantité des photos, une quarantaine, nous en avons choisi quatorze et nous sommes convenus que chacun écrirait de son côté, en toute liberté, sans jamais montrer quoi que ce soit à l'autre avant d'avoir terminé, ni même lui en toucher un mot. Cette règle a été rigoureusement respectée jusqu'à la fin.⁴⁷¹

La experiencia de una escritura íntima regulada (¿con riesgo de quedar petrificada?, se cuestiona Ernaux) a partir de un acto fotográfico, también sujeto a reglas, despierta una nueva dimensión del juego erótico en el que imágenes y palabras se ensartan.

La pensée qu'il a commencé d'écrire sur ces photos, ces signes d'une nuit, me remplit d'un sentiment inconnu jusqu'ici, d'une excitation autant intellectuelle que physique. C'est un secret que nous partageons, une espèce de nouvelle pratique érotique.

Il me semble que nous ne pouvons rien faire de mieux ensemble que cela, un acte, à la fois uni et disjoint, d'écriture. Quelquefois, cela m'effraie aussi. Ouvrir son espace d'écriture est plus violent que d'ouvrir son sexe.⁴⁷²

El recurso de la primera persona (del singular y del plural) en el que se narra *L'usage de la photo* permite también una mayor transparencia, una complicidad mayor

⁴⁷⁰ *Ibid.*, pp. 12-13. Las cursivas son nuestras.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 47.

con el lector al hacerlo partícipe de la intimidad de los protagonistas. Aunque sin duda hay un distanciamiento metatextual no sólo al principio sino a lo largo de todo el relato, su efecto es menos evidente, pues el autor, el fotógrafo y el «yo» narrativo son todos el mismo.

En contraste con *L'usage de la photo*, Annie Ernaux decide no dar todas las claves al principio del relato de *Les années*, sino que las va dosificando; las referencias metatextuales sobre el dispositivo escritural se van acumulando y transparentando hasta ocupar prácticamente todo el espacio textual. En este caso, no es necesario firmar el contrato de lectura desde el inicio o quizá ni siquiera sospechamos que vayamos a participar de ese discurso pactado. Esta propuesta de tránsito paulatino hacia el dispositivo es también un espejo del propio proceso individual, vital, de la escritora frente a su quehacer.

Quand elle désirait écrire, autrefois, dans sa chambre d'étudiante, elle espérait trouver un langage inconnu qui dévoilerait des choses mystérieuses, à la manière d'une voyante. Elle imaginait aussi le livre fini comme la révélation aux autres de son être profond, un accomplissement supérieur, une gloire — que n'aurait-elle pas donné pour devenir « écrivains » de la même façon qu'enfant elle souhaitait s'endormir et se réveiller Scarlett O'Hara.⁴⁷³

Asimismo, ambos relatos se diferencian, como hemos señalado antes, por la insistencia de Annie Ernaux en el uso de la tercera persona en *Les années*, quizá para descentrarse como protagonista del relato y concentrarse más bien en los sucesos colectivos. Esto, sin embargo, no le resta nitidez al dispositivo autorreferente que configura la dupla escritura-fotografía: el dispositivo deja de ser el marco y se constituye como un relato intercalado⁴⁷⁴ que va arrojando imágenes fragmentarias y reflexiones incompletas sobre un proyecto de escritura que ocupa casi obsesivamente a la narradora.

La primera línea de *Les années*, cuatro densas palabras que aluden a la nostalgia por aquello que el tiempo se lleva, marca sin titubeos el tono y el estilo del relato, y

⁴⁷³ Annie Ernaux, *Les années*, p. 252.

⁴⁷⁴ Lucien Dällenbach, *El relato especular*, Madrid: Visor, 1991.

más que eso, es el quid inaugural que salpicará, de forma categórica, todo el texto: «Toutes les images disparaîtront». Se establece, así, en cuatro palabras, el relato total, centrado en las imágenes y en la condición ineluctable del paso del tiempo.

Sin embargo, lo que sí aparece como dubitativo es la materialización del proyecto de escritura.

À la voir sur la photo, en belle fille solide, on ne soupçonnerait pas que sa plus grande peur est la folie, elle ne voit que l'écriture –peut-être un homme– pour l'en préserver, au moins momentanément. Elle a commencé un roman où les images du passé, du présent, les rêves nocturnes et l'imaginaire de l'avenir alternent à l'intérieur d'un « je » qui est le double décollé d'elle-même. Elle est sûre de n'avoir aucune « personnalité ».⁴⁷⁵

A lo largo de los años, la protagonista delinea la génesis de un libro, una intención creativa contra la desaparición de las imágenes, que parece no llegar nunca a término: el tiempo, la sociedad y sus acontecimientos, su destino individual y su ser femenino, devoran cualquier posibilidad de escritura.

Elle voudrait réunir ces multiples images d'elle, séparées, désaccordées, par le fil d'un récit, celui de son existence, depuis sa naissance pendant la Seconde Guerre mondiale jusqu'à aujourd'hui. Une existence singulière donc mais fondue aussi dans le mouvement d'une génération. Au moment de commencer, elle achoppe toujours sur les mêmes problèmes : comment représenter à la fois le passage du temps historique, le changement des choses, des idées, des mœurs et l'intime de cette femme, faire coïncider la fresque de quarante-cinq années et la recherche d'un moi hors de l'Histoire, celui des moments suspendus dont elle faisait des poèmes à vingt ans, *Solitude*, etc. Son souci principal est le choix entre « je » et « elle ». Il y a dans le « je » trop de permanence, quelque chose rétréci et d'étouffant, dans « elle » trop d'extériorité, d'éloignement. L'image qu'elle a de son livre, tel qu'il n'existe pas encore, l'impression qu'il devrait laisser, est celle qu'elle a gardée de sa lecture d'*Autant en emporte le vent* à douze ans, plus tard d'*À la Recherche du temps perdu*, récemment de *Vie et destin*, une coulée de lumière et d'ombre sur des visages. Mais elle n'a pas découvert les moyens d'y parvenir. Elle espère, sinon une révélation, du moins un signe, fourni par le

⁴⁷⁵ Annie Ernaux, *Les années*, p. 92.

hasard, comme la madeleine plongée dans le thé pour Marcel Proust.

Plus que ce livre, l'avenir, c'est le prochain homme qui la fera rêver, acheter de nouvelles fringues, attendre, une lettre, un coup de fil, un message sur son répondeur.⁴⁷⁶

La idea está allí: ha imaginado la forma y los contenidos. Pero en «ella» prevalece la «falta de personalidad» para afrontar un proyecto individual. No obstante, se define el espacio de la escritura y se reafirma el valor de las imágenes como el asiento fundamental de un dispositivo narrativo que algún día logrará alzarse en forma de libro.

Cuando «ella» se apropia finalmente de su proyecto escritural, la exhibición del dispositivo se adueña de la narración y ocupa todo el espacio; no deja lugar a dudas de los recursos empleados; hace explícito que la escritura no es un producto del azar o la «inspiración» sino que responde a un diseño en el que cada etapa ha sido planeada, elaborada intelectualmente, apuntalada en sus diversas aristas.

La forme de son livre ne peut donc surgir que d'une immersion dans les images de sa mémoire pour détailler les signes spécifiques de l'époque, l'armée, plus ou moins certaine, dans laquelle elles se situent –les raccorder de proche en proche à d'autres, s'efforcer de réentendre les paroles des gens, les commentaires sur les événements et les objets, prélevés dans la masse des discours flot-murs, cette rumeur qui apporte sans relâche les formulations incessantes de ce que nous sommes et devons être, penser, croire, craindre, espérer. Ce que ce monde a imprimé en elle et ses contemporains, elle s'en servira pour reconstituer un temps commun, celui qui a glissé d'il y a si longtemps à aujourd'hui – pour, en retrouvant la mémoire de la mémoire collective dans une mémoire individuelle, rendre la dimension vécue de l'Histoire.

Ce ne sera pas un travail de remémoration, tel qu'on l'entend généralement, visant à la mise en récit d'une vie, à une explication de soi. Elle ne regardera en elle-même que pour y retrouver le monde, la mémoire et l'imaginaire des jours passés du monde, saisir le changement des idées, des croyances et de la sensibilité, la transformation des personnes et du sujet, qu'elle a connus et qui ne sont rien, peut-être, auprès de ceux qu'auront connus sa petite-fille et tous les vivants en 2070. Traquer des sensations déjà là, encore sans nom, comme celle qui la fait écrire.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, pp. 187-188.

Ce sera un récit glissant, dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu'à la dernière image d'une vie. Une coulée suspendue, cependant, à intervalles réguliers par des photos et des séquences de films qui saisiront les formes corporelles et les positions sociales successives de son être – constituant des arrêts sur mémoire en même temps que des rapports sur l'évolution de son existence, ce qui l'a rendue singulière, non par la nature des éléments de sa vie, externes (trajectoire sociale, métier) ou internes (pensées et aspirations, désir d'écrire), mais par leur combinaison, unique en chacun. À cette « sans cesse autre » des photos correspondra, en miroir, le « elle » de l'écriture.

Aucun « je » dans ce qu'elle voit comme une sorte d'autobiographie impersonnelle – mais « on » et « nous » – comme si, à son tour, elle faisait le récit des jours d'avant.⁴⁷⁷

La profusa descripción de la elección del dispositivo, de sus aspectos formales, lingüísticos, semánticos, visuales, para e intertextuales, aun existenciales, responde a un proyecto de vida y a una intencionalidad expresa. Ernaux pone a prueba nuestro compromiso con el pacto: nos orilla a preguntarnos, con suspicacia, si su obra está verdaderamente centrada en un relato personal, autorreferente, fáctico o si su persona misma, sus vivencias, han pasado, inevitablemente, por el tamiz de la experiencia poética.

2.4.3 *Rituales*

La admiración intelectual y la afinidad ideológica que Annie Ernaux ha manifestado hacia el antropólogo Pierre Bourdieu explican, en buena parte, algunos conceptos que guían la estructura del pensamiento de la escritora normanda y su estilo a medio camino entre el ensayo, la crónica y la narración. Destaca, particularmente en *Les années*, la referencia explícita a la persona de Bourdieu y la alusión (directa o indirecta) a algunos de sus aportes teóricos más destacados: por ejemplo, la noción de movilidad social y reproducción, los estudios sobre la educación nacional o la dominación masculina, sobre los usos distintivos del lenguaje y el gusto artístico, el

⁴⁷⁷ *Ibid.*, pp. 250-251

análisis sobre la migración o sobre el peso de la televisión y el consumo en la sociedad contemporánea. En este mismo sentido, se pueden leer y entender muchas de las reflexiones o inserciones metatextuales que introduce Ernaux cuando se refiere a la fotografía, uno de los temas que Bourdieu exploró de manera deslumbrante en su ensayo *Un art moyen, Essai sur les usages sociaux de la photographie*.⁴⁷⁸

Como ya hemos señalado, el relato de *Les années* está construido como una especie de álbum fotográfico («nada es más decoroso, más tranquilizante y edificante que un álbum de familia»),⁴⁷⁹ dispuesto cronológicamente, en el que se «da a ver»⁴⁸⁰ una selección de fotografías:⁴⁸¹ se trata, sin duda, de fotografías convencionales, tópicas, que responden a una suma de rituales impuestos en la vida de una mujer de su época. En todas ellas aparece la narradora («elle»), sola o acompañada: de bebé, con 4 años de edad, con su madre, con su padre, en la playa, a los 16 años, en la universidad, con su esposo, con su hijo, con su nieta... (En todas, salvo en una: la fotografía de su hermana muerta.)

Si bien es cierto que algunos pasajes rompen por momentos la sucesión diacrónica del relato (algún monólogo interior, un recurso a la prolepsis, una descripción), el sentido lineal del discurso se respeta a todo lo largo del texto, lo que refuerza la idea de continuidad, de acumulación de tiempo, de transcurso incesante de los años.

Las fotografías de un álbum familiar, dice Claire de Ribaupierre, sólo son interesantes para las personas del grupo al que pertenecen. Sin embargo, quien construye una narrativa a partir de ellas, «arrache le document à son usage ordinaire et à son lieu propre, l'album de famille ou la chambre à coucher, pour l'isoler, le transcrire, l'intégrer dans un nouveau système, l'inscrire dans la machine textuelle».⁴⁸² Así, el salto entre la imagen real y el texto puede ser abismal.⁴⁸³

⁴⁷⁸ [Ver. esp. Pierre Bourdieu, *La fotografía: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen, 1979.]

⁴⁷⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 53.

⁴⁸⁰ En el sentido como lo entiende Philippe Hamon (*Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*, París: José Corti, 2001).

⁴⁸¹ Annie Ernaux, *Écrire la vie*.

⁴⁸² Claire de Ribaupierre, *op. cit.*, p. 59.

⁴⁸³ *Id.*

La fotografía fija la infancia, la eterniza.⁴⁸⁴ En *Les années* la primera fotografía que aparece en el álbum familiar es también la primera fotografía de la narradora: una foto en sepia —lo que denota enseguida una relación temporal con la imagen, que tiene más que ver con un presupuesto cultural que con una información objetiva— de 1941, que cumple con todas las convenciones de la época.

C'est une photo sépia, ovale, collée à l'intérieur d'un livret bordé d'un liseré doré, protégée par une feuille gaufrée, transparente. Au-dessous, *Photo-Moderne, Ridel, Lillebonne (S.Inf. re)*. Tel. 80. Un gros bébé à la lippe boudeuse, des cheveux bruns formant un rouleau sur le dessus de la tête, est assis moitié nu sur un coussin au centre d'une table sculptée. Le fond nuageux, la guirlande de la table, la chemise brodée, relevée sur le ventre —la main du bébé cache le sexe—, la bretelle glissée de l'épaule sur le bras potelé visent à représenter un amour ou un angelot de peinture. Chaque membre de la famille a dû en recevoir un tirage et chercher aussitôt à déterminer de quel côté était l'enfant. Dans cette pièce d'archives familiales —qui doit dater de 1941— impossible de lire autre chose que l mise en scène rituelle, sur le mode petit-bourgeois, de l'entrée dans le monde.⁴⁸⁵

Dice Bourdieu que el rito que envuelve a la fotografía familiar es el instrumento por excelencia de integración social:⁴⁸⁶ Ernaux lo secunda y alude al rito pequeñoburgués de la «mise en scène» del recién nacido. Más adelante se describen otras fotografías de la infancia, en las que se hace énfasis en la descripción de los rasgos externos de los sujetos fotografiados, como reforzando su pertenencia a un grupo social determinado: «Il réunit, assemble, compose un ensemble avec les images éparses, engageant un combat contre la dispersion».⁴⁸⁷

El rito fotográfico es, pues, el pasaje obligado hacia la preservación de la vida colectiva y responde claramente a los intereses de una clase que aspira a alcanzar una legitimidad social y cultural: «solemnizar y eternizar los grandes momentos de la vida de la familia, reforzar, en suma, la integración del grupo familiar reafirmando el sentimiento que tiene de sí mismo y de su unidad».

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁸⁵ Annie Ernaux, *Les années*, p. 21.

⁴⁸⁶ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁸⁷ Claire de Ribaupierre, *op. cit.*, p. 57.

Precisamente porque la fotografía de familia es un rito de culto doméstico en el que la familia es a la vez sujeto y objeto [...], la necesidad de fotografías y la necesidad de fotografiar (interiorización de la función social de dicha práctica) se sienten tanto más vivamente cuando el grupo está más integrado...⁴⁸⁸

En efecto, la fotografía como práctica ritual es reconocible en el grupo y permite integrar o descartar a los sujetos en función de la pertenencia o no al núcleo, como lo señala Marianne Hirsch: «Paradoxically, however, these very same conventions and practices can also support antidemocratic aspects of photography, drawing borders around a circumscribed group and strengthening its power to include and thus also to exclude».⁴⁸⁹

Ernaux es muy consciente de esta función social de la fotografía; su lectura de la imagen de la adolescente, una niña mayor que comienza a hacerse preguntas sobre sí misma y sobre su entorno, revela su puntual coincidencia con la noción bourdiana de «hábitus de clase», resignificada a través de su mirada sobre la fotografía:

Même si on ne reconnaît pas dans la brune la petite fille à nattes de la plage, qui pourrait aussi bien être devenue la blonde, c'est elle, et non la blonde, qui a été cette conscience, prise dans ce corps-là, avec une mémoire unique, permettant donc d'assurer que les cheveux frisés de cette fille provenaient d'une permanente, rituelle en mai depuis la communion solennelle, que sa jupe avait été taillée dans une robe de l'été d'avant, devenue trop étroite, et le pull tricoté par une voisine. Et c'est avec les perceptions et les sensations reçues par l'adolescente brune à lunettes de quatorze ans et demi que l'écriture ici peut retrouver quelque chose qui glissait dans les années cinquante, capter le reflet projeté sur l'écran de la mémoire individuelle par l'histoire collective.

En dehors des ballerines, il n'y a rien dans l'apparence de cette adolescente qui ressortisse à « ce qui se fait » alors et qu'on voit dans les journaux de mode et les magasins des grandes villes, longue jupe écossaise à mi-mollet, pull noir et gros médaillon, queue-de-cheval avec frange à la façon d'Audrey Hepburn dans *Vacances romaines*. La photo pourrait dater de la fin des années quarante ou du début des années soixante. [...]

Peut-être ne perçoit-elle pas l'écart qui la sépare d'autres filles de la classe, celles avec qui il serait inimaginable de se faire

⁴⁸⁸ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, pp. 38-39.

⁴⁸⁹ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*, p. 47.

prendre en photo. Un écart qui se marque dans les distractions, l'emploi du temps à l'extérieur de l'école, la façon générale de vivre, et qui l'éloigne autant des filles chics que de celles qui travaillent déjà dans des bureaux ou des ateliers. Ou bien elle mesure cet écart sans s'en préoccuper.⁴⁹⁰

La secuencia de fotografías que se van intercalando en el texto también habla de un proceso de introyección de los fenómenos sociales. Las imágenes son una ilustración metonímica de las relaciones sociales, de las diferencias de clases, de los juicios y prejuicios que prevalecen entre grupos. Si las fotografías de la familia significaban la pertenencia a un ámbito acotado y delimitado por el núcleo familiar, las imágenes (también rituales) que forman parte de los intercambios entre grupos distintos, institucionalizados (la escuela es el espacio en la que los niños participan de los primeros intercambios extrafamiliares y que marcan los principales atributos que permiten la distinción social), unifican los rasgos individuales, dejan al sujeto desprovisto de personalidad y anclado a roles sociales impuestos, y es considerada la invisibilidad como una virtud.

Les vingt-six élèves de la photo ne se parlent pas toutes entre elles. Chacune n'adresse la parole qu'à une dizaine, ignorant les autres et ignorée d'elles. Toutes savent d'instinct ce qu'elles doivent faire quand elles se croisent près du lycée, s'attendre ou non, se sourire sans plus, ne pas se voir. Cependant, d'heure de métaphysique en heure de gym, toutes les voix qui répondent « présente » à l'appel, toutes les particularités physiques et vestimentaires des unes et des autres sont imprimées dans les consciences si bien que chaque fille de la classe possède en elle un échantillon de la personnalité des vingt-cinq autres. Au total, ce sont vingt-six visions chargées de jugements et de sentiments qui circulent constamment dans la classe. Pas plus que les autres elle ne saurait dire comment on la voit, souhaitant par-dessus tout ne pas être vue, faisant plutôt partie des ignorées, des bonnes élèves sans brillance et sans repartie. Elle n'a pas envie de dire que ses parents tiennent un café-épicerie.⁴⁹¹

En el juego de roles que imponen los intercambios sociales, la protagonista de *Les années* accede, a través de la institución escolar, al «otro lado». Este movimiento

⁴⁹⁰ Annie Ernaux, *Les années*, pp. 56-57.

⁴⁹¹ *Ibid.*, pp. 79-80.

también lo expresa Ernaux a través de la fotografía de un grupo de jóvenes en la ciudad universitaria: el espacio privilegiado de la movilidad y de las posibilidades de ascenso social.

Les deux filles qui l'entourent sur la photo appartiennent à la bourgeoisie. Elle ne se sent pas des leurs, plus forte et plus seule. À trop les fréquenter, à les accompagner dans les surbours, elle a l'impression de déchoir. Elle ne pense pas non plus avoir rien de commun maintenant avec le monde ouvrier de son enfance, le petit commerce de ses parents. Elle est passée de l'autre côté mais ne saurait dire de quoi, derrière elle sa vie est constituée d'images sans lien. Elle ne se sent nulle part, seulement dans le savoir et la littérature.⁴⁹²

Esta transición también implica una importante tensión entre el espacio público y el privado: por un lado, se establece un vínculo diferente entre el sujeto que fotografía (un fotógrafo profesional o un aficionado; alguien perteneciente a la familia o cercano a ella, o un fotógrafo de estudio) y el fotografiado; y por otro lado, la fotografía desempeña un papel distinto, como una especie de alegoría,⁴⁹³ en cada contexto, dentro o fuera del espacio de los intercambios.

Desde el momento en que se pide a la fotografía no solamente fijar la imagen exterior del personaje, tan poco individualizada que a menudo no tiene necesidad de ser registrada, y tan fuertemente definida por normas sociales que está hecha para ser mostrada, sino también retener los aspectos fugitivos y los gestos singulares de un miembro de la familia, estamos condenados a distinguir entre las imágenes reservadas a la contemplación familiar y las imágenes que pueden ser mostradas a «extraños».⁴⁹⁴

Ernaux también hace un paralelismo entre la insatisfacción personal y el desencanto social: la embriaguez del 68 nunca regresa (ni siquiera en un supersticioso 86) y el acomodo de la vida normalizada se refleja también en las

⁴⁹² *Ibid.*, p. 90.

⁴⁹³ Pierre Bourdieu, *op. cit.*, p. 60.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 51.

imágenes personales, que siguen respondiendo a los rituales familiares y de clase, ceremoniales y estereotipados.⁴⁹⁵

Elle est l'épouse et mère de ce petit groupe familial dont le quatrième membre, le fils aîné adolescent, a pris la photo. Les cheveux tirés, les épaules voûtées, le tombé informe de la robe indiquent malgré le grand sourire, une lassitude et une indifférence au souci de plaire.⁴⁹⁶

El conjunto de las fotografías del álbum familiar de *Les années* se corresponde con la crónica de los hitos históricos que transcurren a lo largo de una vida de 70 años: nacimiento, desarrollo, descubrimiento, proyección, elección, reproducción, restitución y visión total, vuelta hacia atrás.

2.4.4 Tabúes: sexo, enfermedad y muerte

Todo tabú es una construcción social, una limitación impuesta que nace de la incapacidad de un grupo para aceptar aquello que perturba o quebranta el orden establecido: un comportamiento inadmisibles, una palabra inadecuada, una imagen subversiva, una práctica perversa, una pérdida inoportuna... El tabú es aquello que no se nombra, que no se toca, aquello de lo que no se puede hablar o que no debe mostrarse, como si ignorarlo o prohibirlo negara su existencia o indujera su desaparición.

Escribir sobre el órgano sexual del amante puede parecer obsceno; fotografiarlo, también. Escribir sobre un cuerpo maltrecho por la enfermedad y amenazado de muerte suele parecer obsceno; fotografiarlo, también... En cualquier caso, Annie Ernaux decide evocar y vencer estos tabúes mediante la escritura y se alía a la impudicia de la palabra expresada sin escrúpulos, aunque a fin de cuentas ella misma se imponga límites y se resista a la exhibición visual directa.

Sur la photo, on ne voit de M., debout, que la partie du corps comprise entre le bas de son pull gris, à larges côtes torsadées,

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 63.

⁴⁹⁶ Annie Ernaux, *Les années*, p. 147.

tombant au ras de la toison rousse, et le milieu des cuisses sur lesquelles est baissé son slip, un boxer noir avec la marque Dim en grosses lettres blanches. Le sexe de profil est en érection. La lumière du flash éclaire les veines et fait briller une goutte de sperme au bout du gland, comme une perle. L'ombre du sexe dressé se projette sur les livres de la bibliothèque qui occupe toute la partie droite de la photo. [...]

Je peux la décrire, je ne pourrais pas l'exposer aux regards.

Je m'aperçois qu'elle est, d'une certaine façon, le pendant du tableau de Courbet, *L'origine du monde...*⁴⁹⁷

La provocación que supuso en su momento (1866) la pintura de Courbet – una «descripción casi anatómica de un sexo femenino [que] no está matizada por ninguna artimaña histórica o literaria»⁴⁹⁸ – la mantuvo alejada de los museos hasta bien llegado el final del siglo XX: esto implica también la vigencia del tabú que rodea todo lo relacionado con el cuerpo expuesto, y más particularmente, con su dimensión visual.

En *Les années* presenciamos la primera ruptura (o, en todo caso, la más importante) de la protagonista con el entorno social y sus convenciones, que pasa por el descubrimiento del sexo (y su ocultación). Este punto de quiebre abre la posibilidad de nuevos enfrentamientos con los mitos y tabúes propios de su clase social y de su condición femenina. La fotografía, en este caso, mantiene la intimidad, el secreto, pues es incapaz de mostrar –como lo haría el cuadro de Courbet– la disposición sexual de una joven que ha infringido las reglas.

C'est elle au deuxième rang, la troisième à partir de la gauche. Difficile de reconnaître l'adolescente à la pose provocante de la photo précédente d'il y a deux ans à peine dans cette fille qui porte à nouveau des lunettes, les cheveux tirés en un catogan d'où s'échappe une mèche dans le cou. Une frange frisottée n'atténue pas l'aspect sérieux. Aucun signe sur sa figure de l'envahissement de tout son être par le garçon qui l'a déflorée à moitié cet été, comme l'atteste le slip taché de sang qu'elle conserve secrètement entre des livres dans un placard.⁴⁹⁹

⁴⁹⁷ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 15.

⁴⁹⁸ «Gustave Courbet. *El origen del mundo*» [Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire/commentaire_id/el-origen-del-mundo-2467.html?no_cache=1&cHash=f5aedc3f23. Consulta: 19/09/2015].

⁴⁹⁹ Annie Ernaux, *Les années*, p. 78.

Perteneciente a una generación que comienza a romper algunos preceptos sociales, Annie Ernaux reflexiona sobre antiguos y nuevos significados de los objetos cotidianos que representan y simbolizan las prohibiciones de las mujeres que luchan por abrirse paso en una sociedad sujeta a la dominación masculina y juzgada con el rasero de las «buenas conciencias» (como les llamaría Carlos Fuentes).⁵⁰⁰

L'étrangeté de dormir pour la première fois avec un homme. J'appartiens sans doute à la première génération des femmes qui connaissent davantage l'étonnement renouvelé des lits aléatoires que l'habitude du lit conjugal.

Longtemps, on ne l'a pas montré facilement. Pour une femme, ne pas faire son lit de la journée était considéré par le voisinage comme la preuve même du laisser-aller, le signe qui ne trompe pas sur son incapacité à tenir une maison et qui la faisait démeriter aux yeux de tout le monde : oser exhiber sans honte les draps ouverts, froissés, avec les taches et l'empreinte des corps. Il fallait, à défaut de secouer vigoureusement par la fenêtre draps et couvertures, RECOUVRIR son lit.

C'est dans les lits ouverts que j'ai appris à lire les taches. Toutes les femmes, liseuses de taches, par obligation transmise de laver, de nettoyer « selon la nature de la tache », comme disent les conseils dans les magazines, de « ravoir ».⁵⁰¹

L'usage de la photo busca, precisamente, mostrar las huellas de los encuentros sexuales, dejar constancia de ello. Las sábanas revueltas, la ropa interior, también protagonizan este propósito, pero en lugar de quedarse escondidas en un armario, los retazos del deseo, esparcidos por la habitación, son fotografiados y funcionan como trofeos del placer compartido. No hay nada que ocultar, aunque las fotografías de los cuerpos en el acto amoroso no aparezcan: apenas se insinúan en la disposición de la ropa que conserva la forma de quienes se han despojado de ellas. Probablemente el «je» narrativo busque preservar lo que considera lo más íntimo (en contraposición con el carácter «extime»⁵⁰² con el que se ha calificado la obra de Ernaux), lo más privado.

⁵⁰⁰ Carlos Fuentes, *Las buenas conciencias*, México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

⁵⁰¹ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 131.

⁵⁰² Élise Hugueny-Léger, *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*, Berna: Peter Lang, 2009.

Souvent, depuis le début de notre relation, j'étais restée fascinée en découvrant au réveil la table non desservie du dîner, les chaises déplacées, nos vêtements emmêlés, jetés par terre n'importe où la veille au soir en faisant l'amour. C'était un paysage à chaque fois différent. Devoir le détruire en séparant et ramassant chacun nos affaires me serrait le cœur. J'avais l'impression de supprimer la seule trace objective de notre jouissance.⁵⁰³

Erotismo y enfermedad se entrelazan como telón de fondo del proyecto de escritura de *L'usage de la photo*: al lado de cada palabra, de cada fotografía, de cada encuentro sexual, la enfermedad recuerda la precariedad del placer. En este sentido, el cáncer y la fotografía comparten el sentido de la pérdida, la desolación y la ausencia: una realidad insoportable.

Quand nous avons commencé ces prises de vue, j'étais en traitement pour un cancer de sein. En écrivant, très vite s'est imposée à moi la nécessité d'évoquer « l'autre scène », celle où se jouait dans mon corps, absent des clichés, le combat flou, stupéfiant –« est-ce moi, bien moi, à qui cela arrive ? »– entre la vie et la mort.⁵⁰⁴

Pero quizá lo que resulta más inquietante en este relato es la especie de connivencia que se establece entre erotismo y enfermedad, al grado que el amante de la protagonista considera que su relación se ha convertido en un «ménage à trois» entre Annie, Marc y la muerte.

Au cours du repas je lui ai dit « J'aimerais vous emmener à Venise » et ajouté aussitôt « Mais je ne peux pas en ce moment parce que j'ai un cancer du sein, je vais être opérée la semaine prochaine, à l'Institut Curie ». Il n'a manifesté aucun des signes – une imperceptible rétraction, un figement – par lesquels même les gens les plus éduqués ou maîtrisés laissaient passer malgré eux leur épouvante quand je leur annonçais que j'avais un cancer. Il a seulement montré du trouble au moment où je lui ai révélé que ma nouvelle coiffure, sur laquelle il m'avait beaucoup complimentée, était une perruque, je n'avais plus de cheveux à

⁵⁰³ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 9.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

cause de la chimiothérapie. Il était sans doute déçu, mortifié de découvrir que l'objet de son admiration était un postiche.

[Maintenant j'ai l'impression d'avoir dit à M. « j'ai un cancer du sein » de la même façon brutale que, dans les années soixante, j'avais dit à un garçon catholique « je suis enceinte et je veux avorter », pour le plonger, sans qu'il ait le temps de s'en prémunir et de se composer ainsi une attitude, dans la vision d'une réalité insoutenable.]⁵⁰⁵

En el mismo sentido, la enfermedad no sólo comparte el espacio de la pareja, sino también compite con el erotismo y sus imágenes tópicas.

À un moment, fixant ma poitrine, il m'a demandé si c'était le sein gauche. J'étais étonnée, le droit était visiblement plus gonflé que le gauche à cause de la tumeur. Sans doute ne pouvait-il pas imaginer que le plus beau des deux était justement celui qui renfermait le cancer.⁵⁰⁶

En su fundamental ensayo sobre la fotografía, Susan Sontag narra una experiencia epifánica que divide su vida en dos partes: antes y después de la observación de una serie de fotografías de los campos de concentración nazis. La visión de los cuerpos descarnados, las cabezas rapadas, le parece insoportable, aun cuando, teniendo apenas doce años, no logra entender totalmente el trasfondo de las fotografías: «When I looked at those images, something broke. Some limit has been reached, and not only that of horror; I felt irrevocably grieved, wounded, but a part of my feelings started to tighten; something went dead; something is still crying».⁵⁰⁷ Annie Ernaux recuerda también esas y otras imágenes mil veces reproducidas: «J'ai vu beaucoup de photos de femmes tondues à la Libération. [...] Il était étrange pour moi de leur ressembler maintenant».⁵⁰⁸

En la intimidad, Annie nunca pierde el pudor: una y otra vez expresa su incapacidad de aceptarse con la cabeza rapada. Es un tabú impuesto por sí misma, una desnudez que no se permite, un autorretrato – interno y externo – que se niega a reconocer.

⁵⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁵⁰⁷ Susan Sontag, *On photography*, Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1978, p. 20.

⁵⁰⁸ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, pp. 36-37.

Dans le lit je n'ai pas enlevé ma perruque, je ne voulais pas qu'il voie mon crâne chauve. Sous l'effet de la chimiothérapie mon pubis l'était aussi. J'avais près de l'aisselle une sorte de capsule de bière saillant sous la peau, le cathéter qu'on m'avait installé au début du traitement.

Par la suite il m'avouera qu'il avait été surpris devant mon sexe nu de petite fille. Il n'avait jamais entendu parler de cette conséquence de la chimio –mais qui en parle– moi aussi je l'avais ignorée jusqu'à ce que cela m'arrive. Il ne s'est pas aperçu ce soir-là que je n'avais pas non plus de cils ni de sourcils, absence qui me donnait pourtant un regard étrange, de poupée en cire.⁵⁰⁹

Esta misma imagen de la muñeca de cera, de «mujer sirena», reaparece en otros momentos, en particular ante la presencia de ancianos de aspecto inerte; en este caso, el nexo entre enfermedad y muerte es inevitable. Asimismo, la agonía y muerte del padre («Dans l'insoutenable de la mémoire, il y a l'image de son père à l'agonie, du cadavre habillé du costume...»),⁵¹⁰ el Alzheimer de la madre («De sa mère, elle se rappelle les yeux, les mains, la silhouette, pas la voix, ou sinon de façon abstraite, sans grain. La vraie voix est perdue...»),⁵¹¹ incluso la muerte de la madre de su amante («C'étaient les images vivants et démultipliées d'une femme que je n'avais pas connue...»)⁵¹² la sitúan frente a su propia desaparición, a la inexistencia, al olvido.

Quand je regarde nos photos, c'est la disparition de mon corps que je vois. Pourtant, ce n'est pas que mes mains, mon visage ne soient plus là qui m'importe, ni que je ne puisse plus marcher, manger, baiser. C'est la disparition de la pensée. Plusieurs fois je me suis dit que si ma pensée pouvait continuer ailleurs, il me serait indifférent de mourir.

[...]

Comment penser *ma* mort. Sous la forme physique du cadavre, du froid glacial, du silence, plus tard de la décomposition, cela m'est indifférent, inutile et certain : c'est ainsi que cela se passe. Je l'ai vu. Mais penser mon inexistence. Inexorablement je suis un corps dans le temps. Je n'ai pas les *moyens* de penser ma sortie du

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁵¹⁰ Annie Ernaux, *Les années*, p. 127.

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 185.

⁵¹² Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 73.

temps. Rien de ce qui nous attend n'est pensable. Mais, justement, il n'y aura plus d'attente. Ni de mémoire.⁵¹³

Pero hay otra muerte más inquietante y que apenas menciona: la pérdida de la hermana antes de su propio nacimiento. Es una muerte impertinente, una muerte «contra natura», en el sentido opuesto al tránsito en línea recta, ascendente, que se espera de la vida de un infante. La muerte de la hermana es otra de esas historias herméticas condenadas a permanecer en el arcón de los tabúes familiares.

Il y avait des enfants morts dans toutes les familles. D'affections soudaines et sans remède, la diarrhée, les convulsions, la diphtérie. La trace de leur bref passage sur la terre était une tombe en forme de petit lit aux barreaux de fer avec l'inscription « un ange au ciel », des photos qu'on montrait en essuyant furtivement un pleur, des conversations à mi-voix, presque sereines, qui effrayaient les enfants vivants, se croyant en sursis.

[...]

La photo floue et abîmée d'une petite fille debout devant une barrière, sur un pont. Elle a des cheveux courts, des cuisses menues et des genoux proéminents. À cause du soleil, elle a mis sa main au-dessus des yeux. Elle rit. Au dos, il y a écrit *Ginette* 1937. Sur sa tombe: *décédée à l'âge de six ans le jeudi saint 1938*. C'est la sœur aînée de la fillette sur la plage de Sotteville-sur-Mer.⁵¹⁴

Los álbumes familiares no suelen contener imágenes de personas enfermas, decadentes o muertas. Así lo consigna Marianne Hirsch:

The conventions of family photography [...] are designed to keep the family's secrets and to protect it from public scrutiny. Family albums include those images on which family members can agree and which tell a shared story. Pictures that diverge from the communal narrative tend to be discarded as «bad» or «unrepresentative».⁵¹⁵

⁵¹³ *Ibid.*, pp. 111-112.

⁵¹⁴ Annie Ernaux, *Les années*, pp. 40-42.

⁵¹⁵ Marianne Hirsch, *op. cit.*, p. 107.

La ilustración de la enfermedad o de la muerte, por lo tanto, no permite el ritual de la imagen: en todo caso, la enfermedad es objeto de otros dispositivos, también fotográficos, pero que aluden a otra narrativa.

Pendant des mois, mon corps a été investigué et photographié des quantités de fois sous toutes les coutures et par toutes les techniques existantes. Je me rends compte maintenant que je n'ai vu ni voulu voir quoi que ce soit du dedans, de mon squelette et de mes organes.⁵¹⁶

Sexo, enfermedad y muerte están en el centro de la obra de Annie Ernaux. Son, todos, tabúes personales, definidos socialmente, que disparan una reflexión sobre el cuerpo y sobre la fragilidad y lo efímero del destino de los individuos. Sexo, enfermedad y muerte son también tres rasgos compartidos por todas las personas, con lo cual entendemos que detrás de estos temas, tan característicos de la obra de Annie Ernaux, hay también una mirada universal y totalizante de la condición humana.

2.4.5 *Visto y no visto: el hors-champ*

El *hors-champ* constituye, sin lugar a dudas, el armazón que sostiene el conjunto del relato de *L'usage de la photo*: todo se construye a partir de lo que no está en las imágenes, de lo que no se muestra, lo íntimo, lo que está fuera del marco, de las ausencias y vacíos.

Dicho de otra manera, lo que una fotografía no muestra es tan importante como lo que muestra. Más exactamente, hay una *relación* —dada como inevitable, existencial, irresistible— del afuera con el adentro, que hace que toda la fotografía se lea como portadora de una «presencia virtual», como ligada consustancialmente a algo que no está allí, ante nuestros ojos, que ha sido apartado, pero que se revela allí *como excluido*. El espacio *off*, no retenido por el corte, ausente como tal del campo de la representación, siempre está marcado originariamente por su relación de contigüidad con el espacio inscrito en el marco: ese

⁵¹⁶ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 146.

ausente se lo sabe presente, pero *fuera-de-campo*, se sabe que estaba allí en el momento de la toma, pero a un lado.⁵¹⁷

La dialéctica entre lo visto y lo no visto es más bien incierta en el relato de Ernaux; para el lector resulta imposible anticipar una narrativa a la luz de las imágenes, y sólo los testigos directos – o los actores – de las huellas son capaces de ofrecer una versión de los hechos. Incluso entre los protagonistas, lo que está fuera del campo, lo que las imágenes les dicen o les recuerdan, produce diferentes derivas, que van mucho más allá de la relación de contigüidad que destaca Dubois. Más aún: nos atrevemos a afirmar que lo que está dentro del marco no es lo verdaderamente importante (su descripción llana, objetiva, de la disposición y del color de los objetos tiene un valor básicamente iterativo), si no fuera por el carácter simbólico de la ropa despojada de los cuerpos.

Pour l'œil extérieur, ce ne sont que des traces. Quand nous, nous y voyons justement ce qui n'est pas représenté : ce qu'il s'est passé avant, pendant, et juste après.⁵¹⁸

El núcleo del *hors-champ* está definido, entonces, por las miradas: la mirada de quien fotografía (y recorta), la mirada de quien contempla la fotografía y la mirada de quien es fotografiado. En el caso del relato de Ernaux, no hay una mirada del sujeto fotografiado, pero sí se introducen otras singularidades: por un lado, la mirada del fotógrafo es la misma que observa la fotografía en una primera instancia (como ya explicamos, hay un travestismo escritor-fotógrafo y fotógrafo-escritor), pero lo singular es que quien mira la foto lo hace para escribir sobre ella y crear nuevas imágenes a partir de la propia imagen; por otro lado, está la mirada del lector-observador que tiene frente a sí las distintas versiones del proceso de toma, contemplación, restitución verbal e imagen impresa.

De hecho, más que la fotografía misma, el marco del relato está dado por los subtítulos que encabezan cada nuevo apartado: una breve frase sitúa la composición, la dota de sentido («à cette période de ma vie», «un secret», «la paradoxe de la

⁵¹⁷ Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 161.

⁵¹⁸ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, p. 95.

photo», «ce n'est pas mon corps», etc.); asimismo, otro paratexto que funciona como una especie de leyenda acompaña cada fotografía, lo que, de forma más o menos convencional, nos permite situarla en el espacio y en el tiempo del relato («Dans le couloir, 6 mars 2003», «Chambre 223 de l'hôtel Amigo, Bruxelles, 10 mars», «Cuisine du 17 avril», «Chambre, matin de Noël», etc.).

La deriva que produce el dispositivo fotográfico al interior del texto tiene que ver, precisamente, con la observación de las fotografías, la necesidad de descifrar los elementos dispuestos (a pesar de que fotógrafo y observador son el mismo sujeto) y describirlos a partir de los distintos disparadores temporales y afectivos.

J'essaie de décrire la photo avec un double regard, l'un passé, l'autre actuel. Ce que je vois maintenant n'est pas ce que je voyais ce matin-là, quand j'ai descendu l'escalier avant le petit déjeuner, que j'étais dans le couloir d'entrée avec mon souvenir moite de la nuit. [...]

Ma première réaction est de chercher à découvrir dans les formes des objets, des êtres, comme devant un test de Rorschach où les taches seraient remplacées par des pièces de vêtement et de lingerie. Je ne suis plus dans la réalité qui a suscité mon émotion puis la prise de vue de ce matin-là. C'est mon imaginaire qui déchiffre la photo, non ma mémoire. J'ai absolument besoin de l'écartier, de ne plus l'avoir dans mon champ visuel, pour qu'au bout d'un moment m'arrivent des images du printemps 2003, dans une sorte de remémoration différée. Pour que la pensée même se mette en mouvement.⁵¹⁹

La escritura introduce, además, otra dimensión del *hors-champ* fotográfico: la posibilidad de hablar (escribir) de lo que inquieta, de lo que coexiste —no en contigüidad, sino en profundidad— con la toma de las fotos: esto es, la amenaza, la pérdida, el cáncer.

Quand cette photo a été prise, j'ai le sein droit et le sillon mammaire brunis, brûlés par le cobalt...⁵²⁰

Las fotografías que preceden cada uno de los apartados de *L'usage de la photo* funcionan como elementos metonímicos del erotismo, el deseo, la sensualidad: se

⁵¹⁹ *Ibid.*, pp. 24-25.

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 84.

trata de objetos abstractos (¿o abstraídos), intangibles, que no tienen una materialidad específica ni alcanzan describirse con palabras, que requieren un referente concreto para hacerse manifiestos, un fuera-del-campo visual que les otorgue un significado. A pesar de que las reglas del juego narrativo fueron delimitadas desde un principio, el desencanto que resulta del ejercicio se deja traslucir hacia el final del relato, cuando las imágenes han perdido su sentido: se ha perdido el deseo.

Rien de nos corps sur les photos. Rien de l'amour que nous avons fait. La scène invisible. La douleur de la scène invisible. La douleur de la photo. Elle vient de vouloir autre chose que ce qui est là. Signification *éperdue*, de la photo. Un trou par lequel on aperçoit la lumière fixe du temps, du néant. Toute photo est métaphysique.⁵²¹

En *Les années*, en contraste, las fotografías que se insertan en el relato no se nos muestran a la vista, con lo cual la narradora tiene la doble tarea de ofrecer al lector lo «visto» y lo «no visto». Necesariamente, la mirada sobre la fotografía debe pasar antes por el narrador, quien debe hacer un esfuerzo de écfrasis para poder, después, salir del marco y traducir lo «no visto» en un relato, ya sea en la forma de rememoración, de reflexión existencial, incluso de prolepsis, o simplemente de descripción de elementos que, efectivamente, guardan una relación de contigüidad en el momento de la toma.

Il lui arrive de s'attarder sur des images de son enfance, le premier jour d'école, une fête foraine dans les décombres, les vacances à Sotteville-sur-Mer, etc. Elle s'imagine aussi dans vingt ans, en train de se rappeler leurs discussions de maintenant, à tous, sur le communisme, le suicide et la contraception. La femme de dans vingt ans est une idée, un fantôme. Elle n'atteindra jamais cet âge.⁵²²

⁵²¹ *Ibid.*, p. 110.

⁵²² Annie Ernaux, *Les années*, p. 92.

A fin de cuentas, el *hors-champ* ofrece también la oportunidad de volver sobre los temas que han sido una preocupación central a lo largo del relato y recuperar las imágenes que, según Ernaux, están condenadas desaparecer.

C'est donc, invisible ici, lui qui l'a prise, lui, l'étudiant gamin et volage, devenu en moins de quatre ans mari, père et cadre administratif dans une ville de montagne. Certainement, une photo du dimanche, seul jour où peuvent être ensemble. [...] La photo participe de cette construction, installe la « petite famille » dans une durée dont elle a constitué le gage rassurant pour les grands-parents de l'enfant que en ont reçu un exemplaire.

2.4.6 La tiranía de las imágenes

Entre el vasto universo de imágenes con el que Annie Ernaux construye *Les années*, el cine y la televisión ocupan un lugar fundamental, si bien la narradora se encarga de diferenciarlos claramente: mientras que el cine se integra al espacio público, acotado y compartido, como el «séptimo arte» y es motor de una identidad cultural, la televisión invade el espacio privado y, como una onda expansiva, se convierte pronto en el llamado «cuarto poder», un poder en el campo de lo simbólico que produce y envía imágenes masivas, tiránicas, unívocas.

Entre el cine y la fotografía hay un parentesco muy cercano. El cine, no hay duda, es imagen en movimiento, pero es aún más que eso: el cine es fotografía en movimiento. Esto es, sin la invención de la fotografía difícilmente habríamos sido testigos de la invención del cinematógrafo que, tal como lo conocimos desde sus inicios, aprovecha el efecto «engañoso» de la persistencia retiniana para crear sensación de movimiento, allí donde el movimiento no existe.

El peso específico de la cultura visual en la Francia del siglo XIX, que germina notablemente en las ciudades, encuentra pronto en el cine un espacio de creación e imaginación: pensemos, si no, en los fabulosos experimentos de Méliès que, mediante sorprendentes montajes cinematográficos, produce los primeros efectos visuales especiales que llevarían al hombre a la Luna apenas en 1902.

Un recuento de los guiños cinematográficos que figuran a todo lo largo de *Les années* nos ofrece algunas claves intertextuales así como una ruta de los consumos que formaron a toda una generación. De la mano de Annie Ernaux en *Les années* podríamos también hacer una crónica del gusto cinematográfico francés de toda la segunda mitad del siglo XX. La protagonista va construyendo su identidad individual y su mirada sobre lo colectivo, sus ensoñaciones y rupturas, gracias, en buena parte, a su fascinación por el cine: desde las grandes producciones estadounidenses hasta el cine puramente francés y europeo, desde Chaplin hasta Bertolucci, pasando por Victor Fleming y Truffaut, entre tantos otros: «Tout révèle le désir de poser comme les stars de *Cinéma* [...], d'échapper à son corps humiliant et sans importance de petite fille».⁵²³

La radio en los hogares, sobre todo durante la reconstrucción de las posguerras, ya anunciaba un acceso a los bienes de consumo, a una nueva e inimaginable modernidad en la que se terminaban las restricciones y «l'on n'aurait plus rien à faire».⁵²⁴ no obstante, el bienestar no llegaba igual para todos.

Pendant qu'on faisait ses devoirs sur la table de la cuisine, les réclames de Radio Luxembourg, comme les chansons, apportaient la certitude de bonheur de l'avenir et l'on se sentait entouré de choses absentes qu'on aurait le droit d'acheter plus tard.

Las imágenes de la publicidad que acompañan de estas campañas de radio (en las calles, en las revistas) refuerzan el ambiente de un supuesto bienestar, virtual, aspiracional.

Muy pronto, la aparición de la televisión introducirá un nuevo paradigma en la cultura visual y de consumo —una «nueva ecología visual», dirá Régis Debray—⁵²⁵ que no sólo modifica la percepción de espacio-tiempo sino también (y profundamente) las relaciones sociales, tanto en el ámbito nuclear de la familia como en grupos más amplios de intercambios colectivos.

⁵²³ *Ibid.*, p. 35.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 43.

⁵²⁵ Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.

De todas estas transformaciones Annie Ernaux no sólo es testigo, sino también es juez y crítica: siempre desde la literatura, lanza una mirada que va evolucionando conforme los cambios van permeando en la sociedad y en sus valores individuales y compartidos, expresados en la normalización y homogeneización del gusto.

On achetait la télévision —qui achevait le processus d'intégration sociale. [...] L'espace se rétrécissait, le temps se régularisait, découpé par les horaires de travail, la crèche, l'heure du bain et du *Manège* enchanté, les courses du samedi. La mélancolie de voir s'éloigner un projet individuel —peindre, faire de la musique, écrire— se compensait par la satisfaction de contribuer au projet familial.⁵²⁶

En sus estudios sobre la imagen, Debray muestra que el efecto embriagante de la televisión responde a la cercanía y familiaridad que los espectadores sienten hacia ella.

Si nos cuesta proyectarnos en una imagen de televisión, más que en la imagen de cine o en una escena de teatro, es por la simple razón de que *ya estamos dentro*. Interpenetración, inmanencia máxima. El presentador es un invitado entre la gente; y todos vibramos *con él* en la conversación, *sobre* el plató. Ahora todo ocurre en la proximidad. [...] El *show* está *en lo real*, y el telespectador casi *detrás* de su pequeña pantalla, no para mirar sino para participar en un *happening*...⁵²⁷

En *Les années*, la televisión se convierte en un actante (un «elle» que se equipara a la protagonista), cuya importancia radica en que su omnipresencia determina la vida de los individuos y de los grupos. «La televisión no es un anexo; es sobre todo una sustitución que modifica sustancialmente la relación entre entender y ver».⁵²⁸ Los contenidos de la televisión, afirma Ernaux, dirigían las conversaciones y parecían otorgar a los espectadores el derecho a la palabra.⁵²⁹

⁵²⁶ Annie Ernaux, *Les années*, p. 98.

⁵²⁷ Régis Debray, *op. cit.*, pp. 236-237.

⁵²⁸ Giovanni Sartori, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, Buenos Aires: Taurus, 1998, p. 36.

⁵²⁹ Annie Ernaux, *Les années*, p. 87.

En «La vision médiatique»,⁵³⁰ Patrick Champagne afirma: «Les malaises sociaux n'ont une existence visible que lorsque les médias en parlent». Ernaux parece parafrasear a Champagne: es muy consciente del papel de los medios de comunicación (y particularmente la televisión) en la construcción de los acontecimientos sociales, en la exaltación o destrucción de la imagen de las personas públicas, en la configuración de una sensación de bienestar y satisfacción por los conocimientos compartidos, adquiridos a través de la televisión.

Seuls les faits montrés à la télé accédaient à la réalité. Tout le monde avait un poste en couleur. [...] Pour tous la télé était la mise à disposition immédiate et peu coûteuse de la *distraction*. [...] Elle nous nous unissait de plus en plus dans les mêmes curiosités, peurs et satisfactions [...]. Elle nous donnait le pouvoir de citation sans cesse renouvelé des événements et des faits divers. [...] Elle nous donnait un pouvoir de citation sans cesse [...]

L'enregistrement hétéroclite, continue, du monde, au fur et à mesure des jours, passait par la télévision. Une nouvelle mémoire naissait.⁵³¹

Con la televisión, afirma Sartori, lo inteligible se somete a lo visible. Sólo así podemos entender la indignación que –recuerda Ernaux– sintió cuando Simone de Beauvoir apareció por primera vez en la pantalla de televisión para ofrecer una entrevista: «elle n'aurait pas dû».⁵³² Imposible aceptar la connivencia con un sistema que ejerce un poder simbólico –el poder de la imagen– bajo la apariencia de un bien público, la información: un lobo disfrazado de oveja. Imposible admitir la imagen de las mujeres que se transmiten masivamente como homenaje a la belleza («L'offrande perpétuelle de leurs seins et de leurs cuisses dans la publicité se devait d'être appréciée comme un hommage à la beauté»)⁵³³ Imposible no valerse del arma de la literatura (llámese ensayo, autobiografía, novela, crónica, autoficción, diario íntimo...) para alzar la voz frente a un medio que tiraniza a la sociedad mediante un discurso eminentemente visual que no permite réplica.

⁵³⁰ Patrick Champagne, «La vision médiatique» en Bourdieu, Pierre (dir.), *La misère du monde*, París: Seuil, 1993, pp. 61-79.

⁵³¹ Annie Ernaux, *Les années*, pp. 138-139.

⁵³² *Id.*

⁵³³ *Ibid.*, p. 189.

2.4.7 Las fotos líquidas

Mediante una elocuente analogía, el sociólogo Zygmunt Bauman explora en su ensayo *La modernidad líquida* la condición inestable de los elementos fundamentales que componen de la sociedad moderna: el individuo, el espacio-tiempo, el trabajo y la comunidad.

Los fluidos, por así decirlo, no se fijan al espacio ni se atan al tiempo. En tanto los sólidos tienen una clara dimensión espacial pero neutralizan el impacto –y disminuyen la significación– del tiempo (resisten efectivamente su flujo o lo vuelven irrelevante), los fluidos no conservan una forma durante mucho tiempo y están constantemente dispuestos (y proclives) a cambiarla; por consiguiente, para ellos lo que cuenta es el flujo del tiempo más que el espacio que puedan ocupar: ese espacio que, después de todo, sólo llenan «por un momento».⁵³⁴

Si Philippe Hamon mostró en *Imageries* cómo en el siglo XIX las imágenes invadieron la calle y se apropiaron de ella, hoy podemos retomar la metáfora líquida para entender cómo las fotografías «se desplazan con facilidad. “Fluyen”, “se derraman”, “se desbordan”, “salpican”, “se vierten”, “se filtran”, “gotean”, “inundan”, “rocían”, “chorrean”, “manan”, “exudan”...»⁵³⁵ en cada uno de los espacios públicos y privados, y más destacadamente, en el espacio virtual.

Annie Ernaux sitúa *L'usage de la photo* en este ambiente saturado de fotografías, al que algunos autores han llamado «posfotografía».⁵³⁶

Je ne peux pas définir la valeur et l'intérêt de notre entreprise. D'une certaine façon, elle ressortit à la mise en images effrénée de l'existence qui, de plus en plus, caractérise l'époque.⁵³⁷

⁵³⁴ Zygmunt Bauman, *La modernidad líquida*, México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 8.

⁵³⁵ *Id.*

⁵³⁶ Por ejemplo, Fred Richtin (*Después de la fotografía*, Oaxaca: Ediciones Ve, 2010) o Joan Fontcuberta (*La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010).

⁵³⁷ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, pp. 12-13.

Sin duda, el afán de registrar todo con fotografías se ha convertido en una conducta que roza con lo compulsivo. Cualquier hecho cotidiano se convierte en un acontecimiento: precisamente allí reside la enorme paradoja de la manera como hoy la fotografía líquida permea cada instante de la vida diaria. Cuando nos referimos a un «acontecimiento» aludimos a un momento especial, algo que queremos conmemorar porque vale la pena; lo nimio de la vida cotidiana (las uñas pintadas del pie, una mano con un vaso de cerveza, las cejas, las pestañas y el color de los ojos, un bostezo, el pizarrón en el salón de clase, el aspecto después del baño, la vista al médico...) no es un acontecimiento. Y, sin embargo, en el nuevo entorno de imágenes líquidas, todo ello es un acontecimiento («exclamaciones de vitalidad», diría Fontcuberta) que bien vale fotografiar y compartir. Sobre todo, compartir: «la inmensa promoción de lo inmediato».⁵³⁸

Es claro que las imágenes líquidas han modificado de forma importante las funciones y los procesos del dispositivo fotográfico: hoy prevalecen nuevas prácticas y nuevas condiciones de producción, circulación (publicación) y consumo de las fotografías. Quienes han nacido en este entorno ignoran los antiguos rituales (e incluso se mofan de ellos), las viejas reglas de la fotogenia, a los que Bourdieu, Sontag, Barthes o Dubois se refirieron con tanta fruición. Hay rituales de grupo que prevalecen, es cierto (las fotografías de viajes, de las mascotas, de los grupos escolares, del cumpleaños o la reunión familiar), pero estas imágenes se suman a muchas otras que se producen totalmente al margen de los rituales (o establecen nuevos) y que, por lo general, resultan mucho más lúdicas y, claro, compartibles.

Quizá uno de los rasgos que más destacan en este nuevo escenario es su relación con la palabra. Si hasta hace unos años las fotografías iban acompañadas de una leyenda que permitía situar en el espacio y en el tiempo la imagen, ahora las imágenes digitales disparan una conversación en la que la «leyenda» deja de ser una información fija —como la fotografía en papel—, y produce una retahíla de textos adjuntos, comentarios, complicidades o rechazo que le otorgan a la fotografía un

⁵³⁸ Régis Debray, *op. cit.*, p. 234.

movimiento y una vida propia: efímera, eso sí, pues dura mientras alguien comente la imagen y desaparecen de la vista tan pronto como se «silencia» la conversación.

En este contexto de imágenes líquidas, el proyecto escritural de *L'usage de la photo* también se transforma. Cobra una velocidad y una inercia inesperadas. El inimaginable placer erótico de pulsar el botón y disparar parece ser el motor de ese deseo insaciable de fotografiar sin límites. Si bien es cierto que desde el principio del relato se explica que las fotos se han tomado con distintas cámaras fotográficas tradicionales, el vértigo de la imagen parece estar más allá del artefacto. Ernaux subraya esta contradicción: la mayor cantidad de imágenes fotográficas no sustituye la sensación de vacío.

Depuis que nous écrivons sur ces photos, nous sommes dans une sorte d'avidité photographique. Constamment, nous avons envie de « nous prendre » l'un l'autre, à table en dînant, le matin au réveil. C'est comme une perte qui s'accélère. La multiplication des photos, destinée à la conjurer, donne au contraire le sentiment de la creuser.

Le déclic de l'appareil est une étrange stimulation du désir, qui pousse à aller plus loin. [...] À chaque fois, le déclic de l'appareil me fait tressaillir le cerveau de plaisir.⁵³⁹

En *Les années*, Annie Ernaux recorre un largo trecho del siglo XX y desemboca en el primer tramo del XXI. Resulta, pues, inevitable que en ese tránsito se imponga la fotografía digital. Ernaux va marcando las transiciones entre las diferentes épocas, por un lado mediante la fotografía, pero también a través de las conversaciones en la mesa. Así, mientras las fotografías muestran más el aspecto visual, lo «evidente», y derivan generalmente en una reflexión que urde en el interior del personaje (sus pensamientos, sus deseos, sus sentimientos, sus culpas)..., las conversaciones son el hilo conductor del relato en su dimensión verbal y colectiva (por ejemplo, la pertenencia social, las secuelas de la guerra, la filiación, el peso de las instituciones, las coyunturas políticas). No obstante, Ernaux considera que la velocidad que imprime el nuevo imaginario va diluyendo y desdibujando el peso de la fotografía sobre la memoria y sobre la propia realidad.

⁵³⁹ Annie Ernaux y Marc Marie, *L'usage de la photo*, pp. 91-92.

La mémoire était devenue inépuisable mais la profondeur du temps [...] avait disparu. On était dans un présent infini. On n'arrêtait pas de vouloir le « sauvegarder » en une frénésie de photos et de films visibles sur-le-champ. Des centaines d'images dispersées aux quatre coins des amitiés, dans un nouvel usage social, transférées et archivées dans des dossiers – qu'on ouvrait rarement – sur l'ordinateur. Ce qui comptait, c'était la prise, l'existence captée et doublée, enregistrée à mesure qu'on la vivait, des cerisiers en fleur, une chambre d'hôtel à Strasbourg, un bébé juste né. Lieux, rencontres, scènes, objets, c'était la conservation totale de la vie. Avec le numérique on épuisait la réalité.⁵⁴⁰

El ímpetu de la imagen digital proviene de su desmesura y de su carácter de objeto desechable, transitorio, efímero. La fotografía digital, a diferencia de la imagen analógica, está desterritorializada, desmaterializada y desrealizada:⁵⁴¹ por eso resulta inquietante.

Sur les photos et les films classés par date qu'on faisait défiler sur l'écran, par-delà la diversité des scènes et des paysages, des gens, se répandait la lumière d'un temps unique. Une autre forme de passé s'inscrivait, fluide, à faible teneur de souvenirs réels. Il y avait trop d'images pour s'arrêter sur chacune et ranimer les circonstances de la prise. Nous vivions en elles d'une existence légère et transfigurée. La multiplication de nos traces abolissait la sensation du temps qui passe. Il était étrange de penser qu'avec les DVD et autres supports les générations suivantes connaîtraient tout de notre vie quotidienne la plus intime, nos gestes, la façon de manger, de parler et de faire l'amour, les meubles et les sous-vêtements. L'obscurité des siècles précédents, peu à peu repoussé de l'appareil sur trépied chez le photographe à la caméra numérique dans la chambre à coucher, allait disparaître pour toujours. Nous étions à l'avance ressuscités.⁵⁴²

Hoy, la fotografía «es cada vez más una forma de comunicación y de generación de vínculos que un objeto portador de testimonios y recuerdos».⁵⁴³ Una nueva materialidad se impone, nuevos códigos, así como un nuevo contrato visual.⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ Annie Ernaux, *Les années*, p. 223.

⁵⁴¹ cfr. Joan Fontcuberta, *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

⁵⁴² Annie Ernaux, *Les années*, p. 235.

⁵⁴³ Juan Bañuelos y Francisco Mata (eds.), *Fotografía y dispositivos móviles*, México: ITESM, 2014.

⁵⁴⁴ Joan Fontcuberta, *op. cit.*

La desazón que expresa la narradora de *Les années* frente a la imagen digital nos permite entrever que probablemente el discurso de Annie Ernaux sobre la fotografía empieza a envejecer: quizá ahora que los años se han quedado atrás, no ha puesto su mirada hacia adelante para intentar entender cómo este nuevo entorno imaginario puede apuntalar formas distintas de concebir la dimensión textual de un dispositivo fotográfico ubicuo y líquido que, sin darnos cuenta, está modificando nuestra manera de mirarnos y de mirar el mundo, como alguna vez lo hiciera Nadar al fotografiar París desde las nubes.

Conclusiones

En un texto de la *Encyclopédie*, Diderot narra la historia de un joven que, deseoso por poseer un retrato de su amante y al no poder llevarla a modelar ante ningún pintor, se da a la tarea de hacer una descripción escrita, lo más exacta posible, con la intención de entregarla a cien artistas para que pinten su imagen:

Il commença par déterminer la juste proportion de sa tête entière ; il passa ensuite aux dimensions du front, des yeux, du nez, de la bouche, du menton, du cou ; puis il revint sur chacune de ses parties, et il n'épargna rien pour que son discours gravât dans l'esprit du peintre la véritable image qu'il avait sous les yeux. Il n'oublia ni les couleurs, ni les formes, ni rien de ce qui appartient au caractère : plus il compara son discours avec le visage de sa maîtresse, plus il le trouva ressemblant ; il crut surtout que plus il chargerait sa description de petits détails, moins il laisserait de liberté au peintre ; il n'oublia rien de ce qu'il pensa devoir captiver le pinceau. Lorsque sa description lui parut achevée, il en fit cent copies, qu'il envoya à cent peintres, leur enjoignant à chacun d'exécuter exactement sur la toile ce qu'ils liraient sur son papier. Les peintres travaillent, et au bout d'un certain temps notre amant reçoit cent portraits, qui tous ressemblent exactement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre — ni à sa maîtresse.⁵⁴⁵

Detrás de esta fabulación se desliza una lección sobre los límites —o las posibilidades infinitas— que ofrece la relación entre palabras e imágenes. En los textos literarios, la intención (por demás inalcanzable, cien veces inaccesible, siempre ficticia) de restitución, a través de la descripción, de la visibilidad de un espacio, de un momento o de un sujeto parece un tópico irresoluble, pues cada texto producirá tantos imaginarios como lectores.

¿Qué pasa, por ejemplo, cuando se lleva al cine una obra literaria? Todo espectador que tenga en mente el hipotexto sufrirá un desencanto: Emma Bovary nunca será la protagonista que el lector habría construido en su imaginación en el momento de leer a Flaubert. Pueden ocurrir, entonces, dos circunstancias: sea que el lector incorpore una nueva imagen de la novela a la luz del filme, o sea que la

⁵⁴⁵ Artículo «Encyclopédie» en la *Encyclopédie*, citado por Gérard Genette, *L'oeuvre de l'art*, París: Seuil, 1994, p. 33.

película nunca alcance a sustituir la propia imagen mental del lector y la convierta en un nuevo texto, anclado fundamentalmente en lo visual, en una percepción objetiva e independiente del texto de la novela. Lo mismo ocurre con una fotografía: ya sea que ésta preceda a la descripción o que pretenda ser su resultado, nunca será capaz de devolver una imagen visual objetiva, única; en el mejor de los casos, un texto literario podrá traducir la existencia trascendente de la fotografía, es decir, su «inobjetividad»: una imagen tan inobjetiva como las palabras mismas. Así es como funciona *lo fotográfico* en literatura.

Convendría detenernos un momento para hacer la siguiente distinción: un «cliché fotográfico» nunca pondrá en marcha los principios de «lo fotográfico» dentro del texto narrativo. Según Philippe Ortel, la primera cualidad de la fotografía no es su realismo sino su ubicuidad como agente luminoso; de esta manera, la fotografía se va apropiando poco a poco de los espacios y, al igual que la luz, cumple un movimiento expansivo.⁵⁴⁶ Esta expansión la va volviendo invisible, va convirtiendo a la fotografía en un «cliché», en una imagen común integrada en el mundo de los objetos. Ciertos escenarios recurrentes despojan a la fotografía de todo sentido propio y la colocan en el ámbito de los estereotipos. Así, la diferencia esencial entre «el cliché fotográfico» y «lo fotográfico» consiste en que este último logra restituir textualmente, de manera original, el valor y la visibilidad de la fotografía; se permite (y nos permite) reflexionar sobre ella; pone a funcionar, a partir de la fotografía misma, todos los mecanismos de las emociones de quienes interactúan al interior del relato y del propio lector, y le otorga diversos sentidos y funciones, por demás centrales, dentro del desarrollo narrativo.

A lo largo de este trabajo nos hemos propuesto abordar lo fotográfico como categoría de pensamiento y como herramienta de interpretación, lo que nos ha permitido relacionar o emparentar a la fotografía con la complejidad de los mecanismos que subyacen al interior del sistema narrativo. Quizá el aspecto que más contribuyó a esta construcción fue concebir el dispositivo fotográfico como generador de discursos: hacer el paralelo entre las categorías de análisis fotográfico y

⁵⁴⁶ Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*, Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002, p. 15.

narratológico nos ayudó a tender el puente conceptual entre los textos fotográficos y literarios. Al entender los discursos del dispositivo fotográfico en sus distintas dimensiones —pretexto, contexto, hipertexto, intertexto y paratexto—, es decir, como un texto constituido por otros textos que confluyen para cimentar el edificio simbólico de la imagen fotográfica dentro del texto narrativo, apuntalamos la noción de lo fotográfico.

En fin, para poner en funcionamiento la herramienta de análisis que nos hemos propuesto elaborar, y para responder a la cuestión de qué derivas narrativas y lectoras suscita la presencia de lo fotográfico dentro del texto literario, estudiamos la obra de tres autores contemporáneos de expresión francesa: Patrick Modiano, Andreï Makine y Annie Ernaux.

En las obras de estos tres autores, lo fotográfico determina sin duda la dinámica narrativa: en algunas ocasiones, la fotografía incita el movimiento de los personajes, de sus pasiones, pero en otras lo detiene e imposibilita la narración. En el caso de Modiano —en particular en los relatos de *Dora Bruder* y de *La Petite Bijou*—, la fotografía refuerza el vacío narrativo y evidencia su inmovilidad. Para Makine, en contraste, la fotografía suele funcionar como un actante, ocupa un lugar protagónico que permite enmarcar el relato, adelantarlo o retrasarlo, e imprimir mediante cambios rítmicos ciertas derivas simbólicas; en *Le crime d'Olga Arbélina* este recurso es muy evidente. En Ernaux —y de forma destacada en *Les années*—, lo fotográfico asegura una continuidad, una consecución cronológica en la que es posible reconocer hitos históricos y personales, necesariamente definidos emocionalmente.

Por otro lado, las obras estudiadas contrastan y, al mismo tiempo, reconcilian dos valores paradójicos de la imagen fotográfica relacionados con el texto literario: por un lado, la inherente relación de la imagen con su referente y el recurso de la écfrasis, pausas narrativas que hacen ver a través del texto literario; y por otro, la concepción subjetiva y fantástica de la imagen como elemento narrativo (fotos virtuales y ficticias), que apela y pone en juego todas las posibilidades del imaginario individual y colectivo. En este sentido, la narrativa de Ernaux permite profundizar en el tema de la écfrasis, en su potencial capacidad de revelar, a partir de la descripción llana, objetiva, la subjetividad de la experiencia visual y pone en cuestión

el valor referencial de la imagen fotográfica. Modiano explora ambos extremos: por un lado, refuerza una idea –en cierta forma– determinista de la incapacidad de la imagen fotográfica de restituir y rescatar al referente – por ejemplo, en *Dora Bruder* –, y por otro lado, recupera la dimensión emocional de la imagen fotográfica que permite disparar los mecanismos de la memoria sensible, como es el caso de *Chien de printemps*. En *Makine*, la fotografía adquiere más al carácter de objeto autónomo, autorreferente, que parece tener voz propia para responder a las preocupaciones existenciales del narrador, tal como ocurre en *Le testament français*.

El estudio detallado de estas obras nos muestra que, en mayor o menor medida, todos los textos reflejan una preocupación por los aspectos visuales de la novela, en general, y de lo fotográfico, en particular. Tan explícito es el interés por la fotografía, que encontramos largas digresiones metatextuales sobre la fotografía, sobre el dispositivo y su valor social, emocional, estético, simbólico y, por supuesto, discursivo. En particular, en la obra de Ernaux –lo mismo en *Les années* que en *L'usage de la photo*– la reflexión sobre el quehacer fotográfico y sus dispositivos confluye con dos intereses centrales de la autora: su compromiso social y su responsabilidad con la escritura. Ambos rasgos se inscriben en lo que Dominique Viart llama una «ética de la escritura»,⁵⁴⁷ que caracteriza a algunas corrientes contemporáneas de la narrativa en lengua francesa.

Otro rasgo que puede destacarse en el presente análisis, y que es común en estos autores, es el recurso de lo fotográfico como el motor de una búsqueda identitaria. Como ya se ha señalado, el asunto de la filiación es un tema recurrente de la narrativa contemporánea, y la fotografía desempeña un papel determinante en la búsqueda y establecimiento de sus claves. Lo fotográfico restablece la dimensión temporal de las imágenes ligadas a la identidad (y adscritas, sobre todo, a una necesidad de explicación originaria) y desarrolla al tiempo su dimensión verbal, narrativa. Ambas dimensiones, temporal y verbal, suelen ir de la mano con una función evocativa y, en ocasiones, onírica de la fotografía. En *La Petite Bijou* o en *Le testament français* estos principios destacan como disparadores y motores del relato.

⁵⁴⁷ cfr. Dominique Viart, «Écrire avec le soupçon», en Braudeau, Michel, y otros. *Le roman français contemporain*. París: Ministère des Affaires étrangères - adpf, 2002, p. 154.

Asimismo, el tema del desplazamiento geográfico se liga también, y de forma directa, con un desplazamiento de la identidad. La ausencia de una filiación territorial –que en ocasiones también se manifiesta como un traslado lingüístico– busca, en la fotografía, las huellas de un espacio que quiere ser reconquistado. En los relatos makinianos, por ejemplo, estos desplazamientos se inscriben en el tema de la alteridad y de la filiación electiva.⁵⁴⁸ En Modiano, la dimensión topográfica del relato permite distintos recorridos imaginarios, generalmente anacrónicos, esto es, desplazados en el tiempo.

El análisis de lo fotográfico y el examen de sus desplazamientos temporales están irremisiblemente ligados a la memoria, individual y colectiva, un tema muy contemporáneo. En los tres autores, el relato fundado en hitos históricos pretende – como la fotografía o la escritura misma – fijar los sucesos y rehuir los desplazamientos. El trabajo de memoria al que se aboca con fruición el narrador de *Dora Bruder* o el recorrido factual –y fundamentalmente emocional– que nos guía en *Les années son*, después de todo, empresas de restitución memorística. La empresa contra el olvido se enmarca también en el tema del duelo, tan cercano –ya lo subrayaba Barthes–, casi inherente, a la imagen fotográfica. Destacamos, en este sentido, distintas manifestaciones del sentimiento de pérdida: por un lado, la sensación de vacío por aquello que nunca se tuvo (una madre, en *La Petite Bijou* o en *Le testament français*); por otro, el duelo que remite al propio pasado y a lo irremediable (la muerte de los padres, para Ernaux, o la huida inexplicable, en Modiano); también el duelo invertido⁵⁴⁹ que implica una suerte de abandono, de pérdida de aquello que no debió desaparecer (un hermano o una hermana, para Modiano y Ernaux); o incluso el vértigo ante la propia desaparición, como la posibilidad de un duelo anticipado.

Observamos, finalmente, que en la obra de estos tres autores coinciden y se distinguen (aunque en diferentes momentos) las tres prácticas constitutivas del

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁵⁴⁹ *Id.*

dispositivo fotográfico:⁵⁵⁰ «faire», que se refiere al acto mismo de fotografiar, actividad determinada, espacial y temporalmente, por la mirada del fotógrafo (o de un «disparador» anónimo que, eventualmente desempeña una función activa); «subir», que implica a un sujeto fotografiado que «padece» el dispositivo fotográfico (o lo utiliza a su favor, imprimiéndole una carga simbólica), y «regarder», que se refiere a las infinitas posibilidades de intercambio de una fotografía, esto es, la dimensión de la mirada de quien la observa, la interpreta y se proyecta a sí mismo en ella. Además de estos tres rasgos, nos atreveríamos a agregar un elemento más: «retenir», que sería el momento de la apropiación, material o no, de una imagen para construir con ella una historia, un discurso: esto es, el carácter de lo fotográfico que incita la fábula, su dimensión emocional y simbólica.

Este análisis nos ha permitido hacer un *aller-retour* entre literatura y fotografía, señalar cómo lo fotográfico puede tener otras funciones en otro tipo de textos y, eventualmente, abrir el camino para iniciar la discusión y extrapolar este análisis hacia otros autores contemporáneos que se valen de lo fotográfico como instrumento o soporte esencial de narración.

Valiéndonos de una metáfora fotográfica, podemos afirmar que la escritura de lo fotográfico emula el trabajo de un fotógrafo que se acerca a un instante, lo atrapa, lo lleva a su laboratorio, le hace pruebas, lo imprime, lo mejora y lo va ampliando en pasos sucesivos, como lo haría el protagonista de «Las babas del diablo», de Julio Cortázar: «El negativo era tan bueno que preparó una ampliación. La ampliación era tan buena que hizo una mucho más grande».⁵⁵¹ La fotografía, tiempo dilatado, se impone: la imagen agrandada, a fuerza de ser observada, se anima y cobra vida propia, se derrama en escritura.

Si bien consideramos que nuestra exploración no ha sido exhaustiva, que aún quedan muchos resquicios en los que podríamos indagar con mayor profundidad, sí

⁵⁵⁰ Barthes los define en estos términos: «Me voici donc moi-même mesure du 'savoir' photographique. Qu'est-ce que mon corps sait de la Photographie ? J'observai qu'une photo peut être l'objet de trois pratiques (ou de trois émotions, ou de trois intentions) : faire, subir, regarder. L'*Operator*, c'est le photographe. Le *Spectator*, c'est nous tous qui compulsions, dans les journaux, les livres, les albums, les archives, des collections de photos. Et celui ou cela qui est photographié, c'est la cible, le référent, sorte de petit simulacre, d'*eidôlon* émis par l'objet, que j'appellerais volontiers le *Spectrum*.» Roland Barthes, *La chambre claire*, p. 22.

⁵⁵¹ Julio Cortázar, «Las babas del diablo» en *Cuentos completos 1 (1945-1966)*, Madrid: Alfaguara, 1994, p. 221.

consideramos que la noción de *lo fotográfico* ha comenzado a delinearse como una categoría de análisis del texto narrativo, de sus diversas derivas, y que arroja originales posibilidades de lectura. Se trata, en fin, de una noción que nos permite identificar y analizar las distintas relaciones de complemento, de adherencia, de oposición o de generación que existen, real o potencialmente, entre la fotografía y el texto literario.

Frente a nosotros se quedan algunos temas pendientes que valdría la pena explorar. En particular, el nuevo paradigma que introduce la fotografía digital en las relaciones entre texto e imagen parecen fundamentales. Sin duda, aunque el estatuto de la imagen fotográfica y de sus principios se ha transformado apenas desde la invención del artefacto fotográfico, los nuevos dispositivos fotográficos también introducirán nuevos dispositivos narrativos que habrá que analizar, quizá reconfigurando la noción de lo fotográfico. Tal vez lo que hasta ahora más se ha alterado en estos nuevos discursos es la noción de tiempo diferido, así como su soporte material. Así, la relación entre el espacio y el tiempo de lo fotográfico se ha ido disolviendo en su concepción más clásica y obligan a llevar más lejos la reflexión sobre la *différance*:⁵⁵² esto es, lo que difiere y se difiere, en aquellos objetos que han dejado de lado el concepto de representación. En este ensayo nos hemos referido a la fotografía líquida como base para el análisis de la imagen digital: esta sola noción sugiere que nuevas posibilidades de estudio de *lo fotográfico* están llamando a nuestra puerta, por lo que dedicaremos a ello futuros trabajos.

Dice Julio Cortázar que sacar fotografías es una de las mejores maneras de combatir la nada. Quizá cuando ya no tengamos nada más que decir sobre las relaciones entre literatura y fotografía, lo más sensato será salir a la calle y echar mano del dispositivo fotográfico para intentar reinventar el mundo.

⁵⁵² Jacques Derrida en Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, París: Minuit, 2008, p. 314.

Summary

The photographic dimension in contemporary French fiction: P. Modiano, A. Makine and A. Ernaux

The photographic dimension: a transversal notion

The goal of this study is to define the *photographic dimension* as a transversal notion that accompanies texts and carries out a function that is narrative, discursive and even poetic, and as an unambiguous analytical tool that allows an understanding of the function of the photographic image in contemporary fiction. How does the photographic dimension act within a text of fiction? How does it guide it, define it, and eventually, transform it? How is the space-time element of a text influenced when the photographic dimension affects the heart of the story? How does the status of the photographic image change when it is blended with the fictional text, and how is a text reorganized in light of the photographic dimension? What interpretations are made possible by the analysis of the photographic dimension? Is it possible to *narrate* and *read* a photograph without having to *see* it, or to what extent does a photograph *in plain view* determine the writing and reading of the story? In short: What writing and reading digressions are caused by the presence of photographs within a literary text; what is their role, for example, in the activation of memory, of a dream-like state or of identity, and what symbolic dimension is introduced?

Organization of contents

The thesis is organized in two parts. In the first part, *Objects and forms of the photographic dimension*, a clear distinction is made between the photographic “artifact” and the photographic “device,” which will serve as the basis to finally attain a definition of the photographic dimension.

On one hand, this study views the photographic artifact in its instrumental dimension, as a technical object with a specific function that is fundamentally referential and representative. On the other hand, the photographic device – viewed not as the result of the application of a technique, but as a process that generates a

discourse capable of transmitting a “view of the world” – allows an explanation of how the different moments of the photographic act also generate different discourses, and how they underlie different texts that are expressed and interpreted differently based on each subject and on the particular conditions of expression. Thus, an analysis is made of the photographic device at different levels: the pre-text (the functional aim inherent to the artifact), the context (the space-time environment within which the discourse appears), the hyper-text (the transpositions or transformations of the texts they underlie), the intertext (the different and significant textual layers or superpositioned text), and the para-text (the discourse that accompanies or goes “beside” the photographic image).

Thus, the photographic dimension in fictional text is defined as a privileged space in which the photographic device – mediated or not by an artifact – is capable of producing a discourse that functions as a detonator of emotions and memory, of imagination and identity, of a dream-like state and of fabulation.

The second part, *Functions of the photographic dimension in contemporary fiction*, is a “practical” section and consists of applying the notion of the photographic dimension to the chosen body of work. To begin, a sketch is presented of each author and of the whole of his or her work, always with an eye on the importance played by photography in the writing function. Also, each text of the corpus is described and analyzed, so that the subsequent analysis will be more focused on the thematic aspect and less so on the structural or anecdotal. Lastly, a set of categories of analysis is proposed for each author, leading to an understanding of the role of the photographic dimension in their texts.

The photographic dimension in three contemporary authors writing in French

The biggest challenge in this analysis was choosing the corpus of authors and works that demonstrate the presence of photography in a way that is broad, diverse, representative and compelling, as well as its emotional, ideological and symbolic dimension. To be broad, the photography should not appear to be incidental but fundamental and substantial within the text, and the diversity (for example, of styles and themes in the works or personalities of the authors,) should allow different

dimensions of photo-text analysis, all significant and illustrative; only a study of representative authors and texts could yield an analytical tool that could be extrapolated to other inquiries. Finally, the presence of the photographic dimension, being a forceful factor, would have to allow a deep and original reading of the authors and works chosen.

Thus, the choice was made of three contemporary authors who write in French and in whose work the photographic dimension has, in effect, that fundamental characteristic. They are: Patrick Modiano,¹ Andreï Makine² and Annie Ernaux.³ The analysis of the work of each of these three authors led to a selection of a series of novels that are representative of this interaction between the photographic dimension and the fictional narrative.

In Patrick Modiano's work, photography has a central role in the construction of the story, be it as a trace, as a source of identity and recognition, or as a search for a personal past. In *Dora Bruder*, the obsession over the passage of time (and the loss), which is set off by a photograph, builds the foundation of the story. In Modiano, family identity – real or not, personal or of a third party – constitutes a subject in which photography plays a fundamental role. Such is the case with *La Petite Bijou*. In *Chien de printemps*, this study identifies the photographer as the protagonist. The documentary value of the photograph – a result of the organization of an archive – clearly points out the role that the photographic dimension acquires in the historical reconstruction. The importance of Modiano, his own distinctive style and his well-earned place in the history of French literature, have posed an enormous challenge, but so has the knowledge of working with an established author, even more so given his award of the Nobel Prize in literature for 2014.

Regarding Andreï Makine, in *Le testament français*, the photographic motif appears in his “Proustian” character as a clear symbol that activates involuntary memory. It establishes a relation of similarity and proximity between a present perception and an image of the past, translating them into two indissoluble contexts.

¹ *Chien de printemps* (1993), *Dora Bruder* (1997), *La Petite Bijou* (2001)

² *Le testament français* (1995), *Le crime d'Olga Arbélina* (1998), *Requiem pour l'Est* (2000)

³ *L'usage de la photo* (2005), *Les années* (2008)

In *Le crime d'Olga Arbélina*, a photograph triggers an intrigue that without fail courses through closed and somber environments. The events unfold by way of camera obscuras that fit (*s'emboîtent*) one inside the other, they darken at each step, and finally they are "revealed." In *Requiem pour l'Est* there is displayed an identity game that supports a parodic use of photography. As is noted later, Makine is an author of Russian origin but considered French; the French language is not his mother tongue but one he adopted. This unique aspect provides an opening for exploring topics related to identity and linguistic ownership.

Lastly, Annie Ernaux in *L'usage de la photo* takes readers into the intimacy of her house, her kitchen, her bedroom and her underwear, and into the vertigo of a threatening disease, all precisely via a photographic series with a presumably self-referential intent. In *Les années*, Ernaux covers 70 years of modern French history, making a permanent counterpoint with the images of her own history, and does so by perfectly combining the factual with the fictional. This exhibition, this ambiguity of autofiction, would be, perhaps, what best defines the whole of Ernaux's work and, from the point of view of this analysis, could represent a meeting point with some of the latest trends of photography in relation to writing.

Conclusion

The photographic dimension, as a category of thought and as a tool of interpretation, allows relating or linking photography with the complexity of the mechanisms that underlie the writing's internal system. When considering the discourses of the photographic mechanism in their different dimensions – pre-text, context, hyper-text, intertext, and para-text – that is to say, as if the text were constituted by other texts that converge to establish the symbolic edifice of the photographic image within the fictional text, the analysis supports the notion of the photographic dimension.

This analysis has allowed a round-trip (*aller-retour*) between literature and photography, pointing out how the photographic dimension can serve other functions in other types of text, and, eventually, paving the way for the beginning of a discussion and extrapolating this analysis to other contemporary authors who use the photographic dimension as an essential instrument or support in writing fiction.

While it can be observed that this exploration has not been exhaustive, and that there are many gaps available for deeper inquiry, it is true that the notion of the photographic dimension has begun to be defined as a category of analysis of fiction and of its various digressions and which generates original possibilities of interpretation. It is, finally, about a notion that allows identification and analysis of the different relationships of complement, of adherence, of opposition or of generation that exist, actually or potentially, between photography and literary text.

Left pending are a few topics that might be worth exploring. In particular, the new paradigm that introduces digital photography into the relation between text and image appears to be fundamental. Without doubt, while the status of the photographic image and its principles has been transformed barely after the invention of the photographic artifact, the new photographic devices also will introduce new narrative devices that merit analysis and which perhaps will reconfigure the notion of the photographic dimension. Perhaps what has changed most so far in these new discourses is the notion of deferred time, as well as its material support. Thus, the relation between space and time in the photographic dimension has been dissolving in its most classic conception, and this forces an extension in any reflection about the *différance*.⁴ That is, what differs and what is delayed in those objects that have left aside the concept of representation. This essay has referred to the liquid photograph as a basis for the analysis of the digital image; this notion alone suggests that new possibilities of the study of the photographic dimension are calling at the door, a call to which work shall be dedicated in the future.

⁴ Jacques Derrida in Georges Didi-Huberman, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris: Minuit, 2008, p. 314.

Bibliografía

a. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Agamben, Giorgio. «¿Qué es un dispositivo?» *Revista Sociológica* 26.73 (2011): 249-262 [traducido de *Qu'est-ce un dispositif?*, Payot & Rivages, 2007].
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- Bachelard, Gaston. *Poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra, 2001.
- Barthes, Roland, y otros. *Littérature et réalité*. París: Seuil, 1982.
- Barthes, Roland. «El efecto de realidad.» Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1982.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Baudelaire, Charles. *Le spleen de Paris*. París: Le Livre Club du Libraire, 1960.
- Baudrillard, Jean. *Mots de passe*. París: Fayard, 2000.
- Bauman, Zygmunt. *La modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Bauret, Gabriel. *De la fotografía*. Buenos Aires: la marca editora, 2010.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2004.
- Berger, John. *Sobre las propiedades del retrato fotográfico*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.
- Berger, John. *Understanding a Photograph*. Nueva York: Aperture, 2013.
- Bernas, Steven (dir.). *L'image, le sensible et le photographique*. París: L'Harmattan, 2014.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. París: Gallimard, 1955.
- Bourdieu, Pierre. *Sur la télévision*. París: Liber, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Crítica social del juicio*. París: Minuit, 1979.
- Bourdieu, Pierre. *La fotografía: un arte intermedio*. México: Nueva Imagen, 1979.

- Bowlt, John E. «El arte de lo real: la fotografía y la vanguardia rusa.» Yates, Steve (ed.). *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 67-85.
- Braudeau, Michel, y otros. *Le roman français contemporain*. París: Ministère des Affaires étrangères - adpf, 2002.
- Brémond, Claude. *Logique du récit*. París: Seuil, 1973.
- Burgin, Victor. *Ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Castellanos, Vicente. «Pensar la pos-fotografía.» Bañuelos, Juan y Francisco Mata (eds.). *Fotografía y dispositivos móviles*. México: ITESM, 2014.
- Champagne, Patrick. «La vision médiatique.» Bourdieu, Pierre (dir.). *La misère du monde*. París: Seuil, 1993. 61-79.
- Chéjov, Anton. «El álbum.» *Cuentos I*. Madrid: Aguilar, 1988.
- Dällenbach, Lucien. *El relato especular*. Madrid: Visor, 1991.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. París: Gallimard, 1992.
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós, 1994.
- Debray, Régis. *Introducción a la mediología*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Deleuze, Gilles. *Le bergsonisme*. París: Presses Universitaires de France, 1996.
- Deleuze, Gilles. *L'image mouvement*. París: Minuit, 1983.
- Deleuze, Gilles. *L'image temps*. París: Minuit, 1985.
- Deleuze, Gilles. *Proust y los signos*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Didi-Huberman, Georges. *La ressemblance par contact*. París: Minuit, 2008.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. Oaxaca: Ediciones Ve, 2012.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posesión*. Madrid: A. Machado Libros, 2008.
- Didi-Huberman. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 1997.
- Dubois, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.

- Durand, Régis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998.
- Durand, Régis. *La experiencia fotográfica*. Oaxaca: Ediciones Ve, 2012.
- Durand, Régis. *Le regard pensif. Lieux et objets de la photographie*. París: La Différence, 2002.
- Dyer, Geoff. *El momento interminable de la fotografía*. Oaxaca: Ediciones Ve, 2010.
- Eco, Umberto. *El vértigo de las listas*. Barcelona: Lumen, 2009.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1981.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
- Flusser, Vilém. *Una filosofía de la fotografía*. Madrid: Síntesis, 2001.
- Fontcuberta, Joan (ed.). *Estética fotográfica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Fontcuberta, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Fontcuberta, Joan. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- Fuentes, Carlos. *Las buenas conciencias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.
- Genette, Gérard. *L'œuvre de l'art. Immanence et transcendance*. París: Seuil, 1994.
- Genette, Gérard. *Nuevo discurso del relato*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Genette, Gérard. *Figures III*. París: Seuil, 1972.
- González Flores, Laura. *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- González García, Ángel. «Documentos de la barbarie.» *Revista de Occidente* (1991): 35-45.
- Guibert, Hervé. *L'image fantôme*. París: Minuit, 1981.
- Hamon, Philippe. *Du descriptif*. París: Hachette, 1993.
- Hirsch, Marianne. «The Generation of Postmemory.» *Poetics Today* 29.1 (2008): 103-128.

- Hirsch, Marianne. «Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory.» *The Yale Journal of Criticism* 14.1 (2001): 5-37.
- Kossoy, Boris. *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Kracauer, Siegfried. *La fotografía y otros ensayos*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- Krauss, Rosalind. «Notas sobre la fotografía y lo simulácrico.» *Revista de Occidente* 127 (1991).
- Krauss, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Madrid: Tusquets, 1987.
- Kundera, Milan. *El libro de la risa y el olvido*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
- Kundera, Milan. *El telón. Ensayo en siete partes*. Barcelona: Tusquets, 2005.
- Lauzon, Jean. *Images de la photographie*. Longueuil: Les Presses Philosophiques, 2011.
- Lebrun, Bernard y Michel Lefebvre. *Robert Capa. The Paris Years 1933-1954*. Nueva York: Abrams, 2012.
- Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. París: Seuil, 1996.
- Lemagny, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires: la marca editora, 2008.
- Lemagny, Jean-Claude. *Silence de la photographie*. París: L'Harmattan, 2013.
- Metz, Christian. *Essais sur la signification au cinema*. París: Klincksieck, 2003.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal, 2009.
- Moholy-Nagy, László. *Peinture, photographie et film (et autres écrits sur la photographie)*. París: Jacqueline Chambon, 1993.
- Monsiváis, Carlos. *¡Quietecito, por favor!* México: Grupo Carso, 2005.
- Nadar. *Quand j'étais photographe*. París: Le Seuil, 1994.
- Picaudé, Valérie y Philippe Arbaïzar (dirs.). *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- Pouillon, Jean. *Tiempo y novela*. Buenos Aires: Paidós, 1970.
- Prado Biezma, Javier del. *Análisis e interpretación de la novela*. Madrid: Síntesis, 1999.

- Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- Richard, Jean-Pierre. *Proust et le monde sensible*. París: Seuil, 1974.
- Richtin, Fred. *Después de la fotografía*. Oaxaca: Ediciones Ve, 2010.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. París: Minuit, 1963.
- Rouillé, André. *La photographie*. París: Gallimard, 2005.
- Sartori, Giovanni. *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Buenos Aires: Taurus, 1998.
- Schaeffer, Jean-Marie. *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1990.
- Scharf, Aaron. *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 2005.
- Solzhenitsyn, Alexandr. *El archipiélago Gulag (1918-1956). Ensayo de investigación literaria*. Barcelona: Tusquets, 1998.
- Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas. El sida y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.
- Sontag, Susan. *On photography*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.
- Soulages, François (dir.). *Photographie et contemporain: à partir de Marc Tamisier*. París: L'Harmattan, 2009.
- Soulages, François. *Estética de la fotografía*. Buenos Aires: la marca editora, 2010.
- Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Tisseron, Serge. *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2000.
- Verlaine, Paul. *Oeuvres poétiques complètes*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1938.
- Viart, Dominique. «Écrire avec le soupçon.» Braudeau, Michel, y otros. *Le roman français contemporain*. París: Ministère des Affaires étrangères - adpf, 2002. 128-174.
- Virilio, Paul. *Estética de la desaparición*. Barcelona: Anagrama, 1988.
- Welhan, Richard. *Robert Capa. Obra fotográfica*. Madrid: Océano-Turner, 2001.
- Yates, Steve (ed.). *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

b. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LITERATURA Y FOTOGRAFÍA

- Arrouye, Jean (comp.). *La photographie au pied de la lettre*. Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 2005.
- Barthes, Roland. «Fotos-Impactos.» Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI, 1985. 108-111.
- Barthes, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. París: Seuil, 1980.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Baudelaire, Charles. «Le public moderne et la photographie. Salon de 1859.» *Oeuvres complètes*. París: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1961. 1031-1036.
- Baudillard, Jean. «Car l'illusion ne s'oppose pas à la réalité....» Weibel, Peter (ed.). *À l'horizon de l'objet. Photographies 1985-1998*. Ostfildern: Hatze Cantz Publishers, 1999.
- Baudrillard, Jean. «C'est l'objet qui nous pense....» Weibel, Peter (ed.). *À l'horizon de l'objet. Photographies 1985-1998*. Ostfildern: Hatze Cantz Publishers, 1999.
- Berger, John y Jean Mohr. *Otra manera de contar*. Barcelona: Gustavi Gili, 2007.
- Berger, John. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. México: Alianza, 1984.
- Brassaï y Patrick Modiano. *Paris tendress*. París: Hoëbeke, 1990.
- Brunet, François. «La photographie comme limite du champ esthétique.» *Effets de cadre. De la limite en art*. Saint Denis: Presses Universitaires de Vicennes, 2003. 29-52.
- Brunet, François. *Photography and Literature*. Londres: Reaktion Books, 2009.
- Buignet, Christine. «De la narration à l'ellipse : nouveaux dispositifs dans la photographie contemporaine.» Ortel, Philippe (dir.). *Discours, image, dispositif*. París: L'Hamattan, 2008. 201-217.
- Burgin, Victor. «Mirar fotografías.» Picazo, Glòria y Jorge Ribalta (eds.). *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Barcelona: Libres de recerca-ART, 1997. 31-43.

- Cadava, Eduardo. *Words of Light. Theses on Photography of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- Carriedo López, Lourdes, María Dolores Picazo y María Luisa Guerrero (dirs.), *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*. Bruselas: Peter Lang, 2013.
- Castant, Alexandre. *La photographie dans l'œil des passages*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- Chevrier, Jean-François. *Proust et la photographie*. París: Éditions de l'Étoile, 1982.
- Chirollet, Jean-Claude. *Photo-archaïsme du XXème siècle*. Niza: CY, 2001.
- Cléder, Jean y Jean-Pierre Montier (dirs.), *Proust et les images*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- Cortázar, Julio. «Las babas del diablo.» *Cuentos completos 1 (1945-1966)*. Madrid: Alfaguara, 1994. 214-224.
- Cunningham, David, Andrew Fischer y Sas Mays (eds.), *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2005.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. Oaxaca: Ediciones Ve, 2009.
- Garrigues, Emmanuelle. *L'écriture photographique. Essai de sociologie visuelle*. París: L'Harmattan, 2000.
- Grivel, Charles. «Identifier (Le Modèle photographique).» Ortel, Philippe (dir.). *Discours, image, dispositif*. París: L'Harmattan, 2008. 127-146.
- Grojnowski, Daniel. *Photographie et langage*. París: José Corti, 2002.
- Hamon, Philippe. *Imageries. Littérature et image au XIXe siècle*. París: José Corti, 2001.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Kibédi Varga, Áron. «Criterios para describir las relaciones entre palabra e imagen.» Monegal, Antonio (comp.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/Libros, 2000. 109-135.
- López-Santibáñez G., María Isabel. «Fotografía, tiempo e identidad en la narrativa de P. Modiano.» Lozada, José Manuel (ed.). *Tiempo: texto e imagen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011. 495-501.
- López-Santibáñez G., María Isabel. «La expresión del vacío en *L'usage de la Photo*, de Annie Ernaux.» Bermejo, Esperanza, Fidel Corcuera y Julián Muela (eds.).

- Comunicación y escrituras. En torno a la lingüística y a la literatura francesas. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012. 323-328.
- López-Santibáñez G., María Isabel. «Tiempo dilatado, espacio desplazado: fotografía y narración en la obra de Patrick Modiano.» Carriedo López, Lourdes, María Dolores Picazo y María Luisa Guerrero (dirs.). *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*. Bruselas: Peter Lang, 2013. 153-166.
- Louvel, Liliane, *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- Montémont, Véronique. «Le pacte autobiographique et la photographie.» *Le français aujourd'hui* 2.161 (2008): 43-50.
- Méaux, Danièle (ed.). *Photographie et romanesque. Études romanesques 10*. Caen: Lettres Modernes Minard, 2006.
- Méaux, Danièle y Jean-Bernard Vray (dirs.). *Traces photographiques, traces autobiographiques*. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2004.
- Montier, Jean-Pierre y Jean Cléder (eds.). *Proust et les images*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.
- Montier, Jean-Pierre, y otros. *Littérature et photographie*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Montier, Jean-Pierre. «Contourner Barthes pour relire Proust.» Arrouye, Jean (comp.). *La photographie au pied de la lettre*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2005. 55-83.
- Ortel, Philippe (dir.). *Discours, image, dispositif*. París: L'Harmattan, 2008.
- Ortel, Philippe. «Poésie, pittoresque et photogénie au XIXe siècle.» Arrouye, Jean. *La photographie au pied de la lettre*. Aix-en-Provence: Presses Universitaires de Provence, 2005. 27-39.
- Ortel, Philippe. «Vers une poétique des dispositifs.» Ortel, Philippe (dir.). *Discours, image, dispositif*. París: L'Harmattan, 2008. 33-60.
- Ortel, Philippe. *La littérature à l'ère de la photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 2002.

- Perret, Catherine. «Migrations de l'image. L'expositif .» en François Brunet, *Effets de cadre. De la limite en art*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003. 53-66.
- Rabb, Jane M. *Literature and Photography. Interactions, 1840-1990 : A Critical Anthology*. New Mexico: University of New Mexico Press, 1995.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago, 2010.
- Ribaupierre, Claire de. *Le roman généalogique: Claude Simon et Georges Perec*. Bruselas: La Part de l'Oeil, 2002.
- Roche, Roger-Yves. *Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- Scianna, Fernando y Antonio Ansón (eds.). *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía*. Madrid: La Fábrica-Ministerio de Cultura, 2009.
- Stigneev, Valery. «El texto en el espacio fotográfico.» Yates, Steve (ed.). *Poéticas del espacio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002. 95-106.
- Thélot, Jérôme. *Les inventions littéraires de la photographie*. París: Presse Universitaires de France, 2003.
- Tournier, Michel. *El crepúsculo de las máscaras*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- Vouilloux, Bernard. «Du dispositif.» Ortel, Philippe (dir.). *Discours, image, dispositif*. París: L'Harmattan, 2008. 15-32.
- Vouilloux, Bernard. «Le texte et l'image. Où commence et où finit une interdiscipline.» *Littérature* 87 (1992): 95-98.
- Zola, Émile y François Massin. *Zola photographe*. París: Denoël, 1979.

c. PATRICK MODIANO

ESTUDIOS SOBRE PATRICK MODIANO

- Avni, Ora. «Patrick Modiano : A French Jew ?» *Yale French Studies* 85 (1994): 227-247.
- Avni, Ora. *D'un passé l'autre. Aux portes de l'histoire avec Patrick Modiano*. Montreal: L'Harmattan, 1997.
- Bem, Jeanne. «Dora Bruder ou la biographie déplacée de Modiano.» *Cahiers de l'Association internationale des études françaises* 52 (2000): 221-232.

- Blanckeman, Bruno. «Spectrographie.» Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.). *Modiano*. París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012. 147-152.
- Blondé, Didier. «L'abonné absent.» Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.). *Modiano*. París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012. 79.
- Butaud, Nadia. *Patrick Modiano*. París: Textuel, 2008.
- Carriedo López, Lourdes. «Écriture, mémoire et structure d'horizon chez Patrick Modiano.» *French Cultural Studies. Special Issue: Modiano et l'image 23.4* (2012): 341-349.
- Chauvier, Éric. ««Dora Bruder, une quête de l'essentiel».» Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.). *Modiano*. París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012. 168-171.
- Cooke, Dervila (ed.). *French Cultural Studies. Special Issue: Modiano et l'image. 23.4* (2012).
- Cooke, Dervila. «Introduction.» *French Cultural Studies. Special Issue: Modiano et l'image 23.4* (2012).
- Cooke, Dervila. «*La Petite Bijou*: autofictional translations.» Flower, John E. (ed.). *Patrick Modiano*. Amsterdam: Rodopi, 2007. 195-209.
- Cooke, Dervila. *Present Pasts : Patrick Modiano's (Auto)Biographical Fictions*. Amsterdam: Rodopi, 2005.
- Cosnard, Denis. *Dans la peau de Patrick Modiano*. París: Fayard, 2010.
- Damamme-Gilbert, Béatrice. «Au-delà de l'auto-fiction: Écriture et lecture de *Dora Bruder*, de Patrick Modiano.» *French Forum* 29.1 (2004): 83-99.
- Dubosclard, Joël. *Dora Bruder. Patrick Modiano. Profil d'une oeuvre*. París: Hatier, 2006.
- Gaugeard, Jean. «Un voyage au bout du Ghetto.» Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.). *Modiano*. París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012. 29-30.
- Ghiteanu, Serenela. «Dynamique de la mémoire dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano.» *Journal of Romanian Literary Studies* 5 (2014): 54-69.
- Gratton, Johnnie. «Postmemory, Prememory, Paramemory: The Writing of Patrick Modiano.» *French Studies* LIX.1 (2005): 39-45.
- Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.). *Modiano*. París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012.

- Hernández Álvarez, María Vicenta. «Patrick Modiano: À l'écoute de la voix ou les affects sonores.» *Studii si Cercetari Filologice* 6 (2009): 6-22.
- Kaminskas, Jurate D. «Quête/enquête – à la recherche du genre: *Voyage de noces* de Patrick Modiano.» *The French Review* 66.6 (1993): 932-940.
- Kawakami, Akane. *A Self-Conscious Art: Patrick Modiano's Postmodern Fictions*. Liverpool: Liverpool University Press, 2000.
- Kim, Myoung-Sook. *Imaginaire et espaces urbains: Georges Perec, Patrick Modiano et Kim Sung-ok*. París: L'Harmattan, 2009.
- Laurent, Thierry. *L'Œuvre de Patrick Modiano, une autofiction*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1997.
- Lebey, Maria. *Oublier Modiano*. París: Léo Scheer, 2011.
- Linchet, Dominique. «Ambiguïté narrative et fragmentation dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano.» *The South Carolina Modern Language Review* 6.1 (2007): 46-58.
- López-Santibáñez G., María Isabel. «Fotografía, tiempo e identidad en la narrativa de P. Modiano.» Lozada, José Manuel (ed.). *Tiempo: texto e imagen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2011. 495-501.
- López-Santibáñez G., María Isabel. «Tiempo dilatado, espacio desplazado: fotografía y narración en la obra de Patrick Modiano.» Carriedo López, Lourdes, María Dolores Picazo y María Luisa Guerrero (dirs.). *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*. Bruselas: Peter Lang, 2013. 153-166.
- Modiano, Patrick. «Correspondance Modiano/Klarsfeld.» Heck, Maryline y Raphaëlle Guidée (dirs.). *Modiano*. París: L'Herne, Cahiers de L'Herne, 2012. 178-186.
- Morris, Alan. «'Avec Klarsfeld, contre l'oubli': Patrick Modiano's *Dora Bruder*.» *Journal of European Studies* 36.3 (2006): 269-293.
- Morris, Alan. «A photographic memory : ambiguity in *Chien de printemps*.» Guyot-Bender, Martine y William VanderWolk (eds.). *Paradigms of Memory : The Occupation and Other Hi/stories in the Novels of Patrick Modiano*. Nueva York: Peter Lang, 1998. 73-87.
- Morris, Allan. *Patrick Modiano*. Oxford: Oxford International Publishers, 1996.
- Ocelli, Emmanuelle. «Programmation et représentation dans la fabula du désir du lecteur.» *Cahiers de narratologie* 11 (2004): [En línea] 1 de enero, consultado el 23

- de junio 2015. URL: <http://narratologie.revues.org/14> ; DOI : 10.4000/narratologie.14.
- Prince, Gerald. «Re-membering Modiano, or Something Happened.» *SubStance* 15.1 (1986): 35-43.
- Ribelles Hellín, Norma. «La atmósfera de la ocupación alemana en las novelas de Patrick Modiano.» *Cédille. Revista de Estudios Franceses* 1 (2005): 82-92.
- Roche, Roger-Yves. *Photofictions: Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*. Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2009.
- Rose, Sven-Erik. «Remembering *Dora Bruder*: Patrick Modiano's Surrealist Encounter with the Postmemorial Archive.» *Postmodern Culture* 18.2 (2008).
- Schulte Nordholt, Annelies. «Photographie et image en prose dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano.» *Neophilologus* 96 (2012): 523-540.
- Sperti, Valeria. «L'ekphrasis photographique dans *Dora Bruder* de Patrick Modiano : entre magnétisme et refraction.» *Cahiers de Narratologie* [Disponible en: <http://narratologie.revues.org/6607>. Consulta 19/09/2015].].
- Thiel-Jańczukl, Katarzyna. «Alterité et fraternité: à propos de la filiation chez Patrick Modiano, Pierre Michon, Annie Ernaux (*Livret de famille, Vies minuscules, La place*).» *Études Romanes de Brno* 37 (2007): 47-55.
- Von Wachenfeldt, Paula. «La fiction en doute : le cas de *La Petite Bijou* de Patrick Modiano.» *Moderna Språk* 102.2 (2008): 48-56.
- Warehime, Marja. «Conjugating Time and Space : Photography in the Work of Patrick Modiano.» *Contemporary French and Francophone Studies* 10.3 (2006): 311-320.
- Warehime, Marja. «Paris and the Autobiography of a flâneur: Patrick Modiano and Annie Ernaux.» *French Forum* 25.1 (2000): 97-113.
- Xanthos, Nicolas. «Un sentiment de vacance et d'éternité: *Dora Bruder* contre l'histoire.» *MLN* 127.4 (2012): 889-908.

OBRA NARRATIVA DE PATRICK MODIANO

La Place de l'Étoile. París: Gallimard, 1968 (Folio 698, 1975).

La ronde de nuit. París: Gallimard, 1969 (Folio 835, 1976).

- Les boulevards de ceinture.* París: Gallimard, 1972 (Folio 1033, 1978).
- Villa Triste.* París: Gallimard, 1975 (Folio 953, 1977).
- Livret de famille.* París: Gallimard, 1977 (Folio 1293, 1981).
- Rue des boutiques obscures.* París: Gallimard, 1978 (Folio 1358, 1982).
- Une jeunesse.* París: Gallimard, 1981 (Folio 1629, 1985).
- Memory Lane.* París: Hachette, 1981 (Points, 1983).
- De si braves garçons.* París: Gallimard, 1982 (Folio 1811, 1987).
- Quartier perdu.* París: Gallimard, 1985 (Folio 1942, 1988).
- Dimanches d'août.* París: Gallimard, 1986 (Folio 2042, 1989).
- Remise de peine.* París: Seuil, 1988 (Points 261, 1988).
- Vestiaire de l'enfance.* París: Gallimard, 1989 (Folio 2253, 1991).
- Voyage de noces.* París: Gallimard, 1990 (Folio 2330, 1992).
- Paris Tendresse.* París: Hoëbeke, 1990.
- Fleurs de ruine.* París: Seuil, 1991.
- Un cirque passe.* París: Gallimard, 1992 (Folio 2628, 1994).
- Chien de printemps.* París: Seuil, 1993 (Points, 75)
- Du plus loin de l'oubli.* París: Gallimard, 1996 (Folio 3005, 1997).
- Dora Bruder.* París: Gallimard, 1997 (Folio 3181, 1999).
- Des inconnues.* París: Gallimard, 1999 (Folio 3408, 2000).
- La Petite Bijou.* París: Gallimard, 2001 (Folio 3766, 2002).
- Accident nocturne.* París: Gallimard, 2003 (Folio 4184, 2005).
- Un pedigree.* París: Gallimard, 2005 (Folio 4377, 2006).
- Dans le café de la jeunesse perdue.* París: Gallimard, 2007 (Folio 4384, 2009).

L'horizon. París: Gallimard, 2010 (Folio 5327, 2011).

L'herbe des nuits. París: Gallimard, 2012 (Folio 5775, 2014).

Pour que tu ne te perdes pas dans le quartier. París: Gallimard, 2014.

d. **ANDREÏ MAKINE**

ESTUDIOS SOBRE ANDREÏ MAKINE

Argand, Catherine. «Andreï Makine.» *Lire* (2001).

Bocșe, Crenguța. «The Biography of a Mutilated Identity.» *The Scientific Journal of Humanistic Studies* 4 (3): 91-93.

Carollo, Kevin. «Impossible Returns: The State of Contemporary Francophone Literary Production.» *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 39.2 (2006): 114-132.

Carriedo López, Lourdes. «La visión estereoscópica de Andréi Makine.» *Thélème: revista complutense de estudios franceses* 11 (1997): 157-170.

Chatzidimitriou, Ioanna. «Situating Silence: Makine's *Le testament français* and Alexaki's *La langue maternelle*.» *Contemporary French and Francophone Studies* 11.4 (2007): 509-517.

Cipău, Dana-Maria. «“Politique postmoderniste” d'Andreï Makine.» *The Scientific Journal of Humanistic Studies* 4 (3): 97-102.

Clément, Murielle Lucie. «Entretien avec Andreï Makine.» *Contemporary French and Francophone Studies* 13.2 (2009): 129-135.

Clément, Murielle Lucie. *Andreï Makine : l'Ekphrasis dans son œuvre*. Amsterdam: Rodopi, 2011.

Clément, Murielle Lucie. *Andreï Makine: le multilinguisme, la photographie, le cinéma et la musique dans son oeuvre*. París: L'Harmattan, 2011.

Gillespie, David. «Bartavels, ortolans and borshch: France and Russia in the fictional worlds of Andreï Makine.» *Australian Slavonic and East European Studies* 24.1-2 (2010): 1-18.

Knorr, Katherine. «Andrei Makine's poetics of nostalgia.» *New Criterion* 14.7 (1996): 32.

- Lubkemann Allen, Sharon. «Makine's *Testament*: Transposition, Translation, Translingualism, and the Transformation of the Novel.» *Review of Literatures of the European Union* 4 (2006): 167-186.
- Matei-Chilea, Cristina. «Problématique de l'identité littéraire : Comment devenir écrivain français. Andreï Makine, Vassilis Alexakis, Milan Kundera et Amin Maalouf.» *Literature. Université Jean Monnet* (2010).
- McCall, Ian. «Proust's *A la recherche* as Intertext of Makine's *Le Testament français*.» *The Modern Language Review* 100.4 (2005): 971-984.
- Nazarova, Nina. *Andreï Makine, deux facettes de son oeuvre*. París: L'Harmattan, 2005.
- Osmonde, Gabriel. *Alternance*. París: Pygmalion, 2011.
- Osmonde, Gabriel. *Le Voyage d'une femme qui n'avait plus peur de vieillir*. París: Albin Michel, 2001.
- Osmonde, Gabriel. *Les 20 000 Femmes de la vie d'un homme*. París: Albin Michel, 2004.
- Osmonde, Gabriel. *L'oeuvre de l'amour*. París: Pygmalion, 2006.
- Parry, Margaret, Marie-Louise Scheidhauer y Edward Welch (eds.). *Andreï Makine: La Rencontre de l'Est et de l'Ouest*. París: L'Harmattan, 2004.
- Pery-Borissov, Valéria. «La position paradoxale d'Andreï Makine dans le champ littéraire russe.» *Communication, lettres et sciences du langage* 4.1 (2010): 42-51.
- Popa-Liseanu, Doina. «Vent d'Est, vent d'Ouest.» *Relaciones culturales entre España, Francia y otros países de lengua francesa, VII Coloquio APFUE*. Cádiz, 2000. 263-276 .
- Saffran, Gabriella. «Andreï Makine's Literary Bilingualism and the Critics.» *Comparative Literature* 55.3 (2003): 246-265.
- Sylwestrzak-Wszelaki, Agata. *Andreï Makine: l'identité problématique*. París: L'Harmattan, 2010.
- Taras, Ray. «"A la recherche du pays perdu": Andreï Makine's Russia.» *East European Quarterly* 34.1 (2000): 51-79.
- Wanner, Adrian. «Russian Hybrids: Identity in the Translingual Writings of Andreï Makine, Wladimir Kaminer, and Gary Shteyngart.» *Slavic Review* 67.3 (2008): 662-681.

OBRA NARRATIVA DE ANDREÏ MAKINE

La fille d'un héros de l'Union soviétique. París: Robert Laffont, 1990 (Folio 2884, 1996).

Confession d'un porte-drapeau déchu. París: Belfond, 1992 (Folio 2883, 1996).

Au temps du fleuve Amour. París: Félin, 1994 (Folio 2885, 1996).

Le Testament français. París: Mercure de France, 1995 (Folio 2934, 1997).

Le crime d'Olga Arbélina. París: Mercure de France, 1998 (Folio 3366, 2000).

Requiem pour l'Est, París: Mercure de France, 2000 (Folio 3587).

La musique d'une vie. París: Seuil, 2001 (Points 982, 2002).

Saint-Pétersbourg. París: Chêne, 2002.

La terre et le ciel de Jacques Dorme. París: Mercure de France, 2003 (Folio 4096, 2004)

La femme qui attendait, Seuil, 2004 (Points 1282, 2005).

Cette France qu'on oublie d'aimer. París: Flammarion, 2006.

L'amour humain. París: Seuil, 2006.

La vie d'un homme inconnu. París: Seuil, 2009.

Le livre des brèves amours éternelles. París: Seuil, 2011.

Une femme aimée. París: Seuil, 2013.

Le pays du lieutenant Schreiber. París: Grasset 2014.

e. ANNIE ERNAUX

ESTUDIOS SOBRE ANNIE ERNAUX

Arribert-Narce, Fabien. *Photobiographies pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux). París: Honoré Champion, 2014.

Bacholle-Bošković, Michèle. «Confessions d'une femme pudique: Annie Ernaux.» *French Forum* 28.1 (2003): 91-109.

- Bacholle-Bošković, Michèle. «ph-auto•bio•graphie : Écrire La Vie Par Des Photos (Annie Ernaux).» *Women in French Studies* 21 (2013): 79-93.
- Best, Francine, Bruno Blanckeman y Francine Dugast-Portes (eds.). *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*. Cher: Stock, Colloque de Cerisy, 2014.
- Blatt, Ari J. «The interphototextual dimension of Annie Ernaux and Marc Marie's *L'usage de la photo*.» *Word & Image* 25.1 (2009): 46-55.
- Compagnon, Antoine. «Désécrire la vie.» *Critique* 740-741 (2009): 58-59 [disponible en: https://www.college-de-france.fr/media/antoine-compagnon/UPL18812_21_A.Compagnon_D_s_crire_la_vie.pdf. Consulta: 19/09/2015].
- Cotille-Foley, Nora. «*L'usage de la photographie* chez Annie Ernaux.» *French Studies* 62.4 (2008): 442-454.
- Delvaux, Martine. «Des images malgré tout. Annie Ernaux/Marc Marie : *L'usage de la photo*.» *French Forum* 31.3 (2006): 137-155.
- Derbac, Gheorghe. «Présent passé, passé présent : écriture et échos de l'histoire en *Requiem pour l'Est* et *La vie d'un homme inconnu*, d'Andreï Makine.» *Études Romanes de Brno* 33.1 (2012): 281-294.
- Fau, Christine. «Le Problème du langage chez Annie Ernaux.» *The French Review* 68.3 (1995): 501-512.
- García, Mar. «Annie Ernaux: Pouvoir, langue et autobiographie.» *Thélème: Revista complutense de estudios* 19 (2004): 35-44.
- Hugueny-Léger, Élise. «Entre conformisme et subversion: la portée du paratexte dans l'oeuvre d'Annie Ernaux.» *Romance Studies* 26.1 (2008): 33-42.
- Hugueny-Léger, Élise. *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Berna: Peter Lang, 2009.
- Jellenik, Cathy. *Rewriting rewriting. Marguerite Duras, Annie Ernaux, and Marie Redonnet*. Nueva York: Peter Lang, 2007.
- Jérusalem, Christine. «La langue d'enfance chez François Bon et Annie Ernaux : écrire depuis l'origine.» Coyault, Sylvaine (dir.). *L'écrivain et sa langue : romans d'amour de Marcel Proust à Richard Millet*. Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise-Pascal (Littératures), 2005. 187-198.
- Jordan, Shirley. «Writing Age: Annie Ernaux's *Les années*.» *Forum for Modern Language Studies* 47.2 (2011): 138-149.

- Leguen Peres, Brigitte. «La construcción de la memoria y la restitución del sujeto en *La douleur* y *Les années*.» Almela Boix, Margarita et al. (coord.). *Ecos de la memoria*. Madrid: UNED, 2011. 177-196.
- López-Santibáñez G., María Isabel. «La expresión del vacío en *L'usage de la Photo*, de Annie Ernaux.» Bermejo, Esperanza, Fidel Corcuera y Julián Muela (eds.). *Comunicación y escrituras. En torno a la lingüística y a la literatura francesas*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2012. 323-328.
- McIlvanney, Siobhán. *Annie Ernaux: The Return to Origins*. Liverpool: Liverpool University Press, 2001.
- Miller, Nancy. «Autobiographical Others: Annie Ernaux's *Journal du dehors*.» *The Journal of Twentieth-Century/Contemporary French Studies Revue d'études françaises* 2.1 (1998): 127-139.
- Peszat, Regina L. «Effects of Optical Illusion in the Works of Annie Ernaux.» *Cincinnati Romance Review* 32 (2011): 133-145.
- Picazo, María Dolores. «Fotografía versus escritura en *L'Usage de la photo* de Annie Ernaux.» Carriedo López, Lourdes, María Dolores Picazo y María Luisa Guerrero (dirs.). *Entre escritura e imagen. Lecturas de narrativa contemporánea*. Bruselas: Peter Lang, 2013. 187-200.
- Taylor Merleau, Chloë. «The Confessions of Annie Ernaux: Autobiography, Truth, and Repetition.» *Journal of Modern Literature* 28.1 (2004): 65-88.
- Thiel-Jańczukl, Katarzyna. «Alterité et fraternité: à propos de la filiation chez Patrick Modiano, Pierre Michon, Annie Ernaux (*Livret de famille, Vies minuscules, La place*).» *Études Romanes de Brno* 37 (2007): 47-55.
- Thomas, Lyn. «Annie Ernaux, Class, Gender and Whiteness: Finding a Place in the French Feminist Canon?» *Journal of Gender Studies* 15.2 (2006): 159-168.
- Viart, Dominique. «Annie Ernaux, historicité d'une oeuvre.» Best, Francine, Bruno Blanckeman y Francine Dugast-Portes (eds.). *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*. Cher: Stock, Colloque de Cerissy, 2014. 27-49.
- Warehime, Marja. «Paris and the Autobiography of a flâneur: Patrick Modiano and Annie Ernaux.» *French Forum* 25.1 (2000): 97-113.
- Willging, Jennifer. «Annie Ernaux's Shameful Narration.» *French Forum* 26.1 (2001): 83-103.

Willging, Jennifer. *Telling Anxiety. Anxious Narration in the Work of Marguerite Duras, Annie Ernaux, Nathalie Sarraute*. Toronto: University of Toronto Press, 2007.

OBRA NARRATIVA DE ANNIE ERNAUX

Les armoires vides. París: Gallimard, 1974.

Ce qu'ils disent ou rien. París: Gallimard, 1977.

La femme gelée. París: Gallimard, 1981.

La place. París: Gallimard, 1983.

Une femme. París: Gallimard, 1988.

Passion simple. París: Gallimard, 1991.

Journal du dehors. París: Gallimard, 1993.

« *Je ne suis pas sortie de ma nuit* ». París: Gallimard, 1997.

La honte. París: Gallimard, 1997.

L'événement. París: Gallimard, 2000.

La vie extérieure. París: Gallimard, 2000.

Se perdre. París: Gallimard, 2001.

L'occupation. París: Gallimard, 2002.

L'usage de la photo (avec Marc Marie). París: Gallimard, 2005.

Les années. París: Gallimard, 2008.

L'Autre. París: NiL Éditions, 2011.

L'Atelier noir. París: Busclats, 2011.

Écrire la vie. París: Quarto-Gallimard, 2011.

L'Écriture comme un couteau, (avec Frédéric-Yves Jeannet) París, Stock, 2003 [ver. esp. *La escritura como un cuchillo*. México: Ardiente Paciencia, 2013].

Retour à Yvetot. París: Mauconduit, 2013.

Regarde les lumières mon amour. París: Raconter la vie, 2014.

f. RECURSOS ELECTRONICOS

«Annie Ernaux: *Les années*. Olivier Barrot reçoit Annie Ernaux pour son livre *Les années*» [Disponible en: <http://www.ina.fr/video/3577128001>. Consulta: 19/09/2015].

Astrid de Larminat, «Osmonde sort de l'ombre» [Disponible en: <http://www.lefigaro.fr/livres/2011/03/30/03005-20110330ARTFIG00656-osmonde-sort-de-l-ombre.php>. Consulta: 19/09/2015].

Centre Culturel International de Cerisy, «Littérature et photographie » [disponible en: <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/photographie07.html>. Consulta: 19/09/2015].

Le fil du temps. «Crue de la Seine à Paris (janvier 1910)» [disponible en: http://lefiledutemps.free.fr/crue_1910/index.htm [Consulta : 19/09/2015].

Denis Cosnard. «Le reseau Modiano» [disponible en: <http://lereseaumodiano.blogspot.mx>. Consulta: 19/09/2015].

Elisabeth Quin, «Modiano, poète-enquêteur», 11/12/2012 [disponible en: <http://madame.lefigaro.fr/art-de-vivre/modiano-poete-enqueteur-111112-304356>. Consulta: 19/09/2015].

Musée d'Orsay. «Gustave Courbet. *El origen del mundo*» [Disponible en: http://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/obras-comentadas/busqueda/commentaire/commentaire_id/el-origen-del-mundo-2467.html?no_cache=1&cHash=f5aedc3f23. Consulta: 19/09/2015].

«Jacques Chancel s'entretient avec Patrick Modiano», *Radioscopie*, 17/11/1972 [Disponible en: <http://www.ina.fr/audio/PHD99218206>. Consulta: 19/09/2015].

Lucie Ledoux. «Formes vides de corps. La fonction des vêtements dans *L'Usage de la photo* d' Annie Ernaux et Marc Marie», *Lignes de la fuite* [disponible en: http://www.lignes-de-fuite.net/IMG/_article_PDF/article_156.pdf. Consulta: 19/09/2015].

Patrick Modiano, «Verbatim : le discours de réception du prix Nobel de Patrick Modiano» [disponible en: <http://www.lemonde.fr/prix->

nobel/article/2014/12/07/verbatim-le-discours-de-reception-du-prix-nobel-de-patrick-modiano_4536162_1772031.html. Consulta: 19/09/2015].

Présidence de la République, «Discours lors de la cérémonie collective de remise de décorations», Discurso de François Hollande, 18/02/2015 [disponible en: <http://www.elysee.fr/videos/discours-lors-de-la-ceremonie-collective-de-remise-de-decorations/>. Consulta: 19/09/2015].

«Rencontre avec Annie Ernaux et Marc Marie, à l'occasion de la parution de *L'Usage de la photographie* (2005)» [disponible en: <http://www.gallimard.fr/catalog/Entretiens/01052322.htm>. Consulta: 20/10/2013].

«The Mexican Suitcase» [disponible en: <http://www.icp.org/exhibitions/the-mexican-suitcase-rediscovered-spanish-civil-war-negatives>. Consultado 19/09/2015].

Walter Benjamin, «Petite histoire de la photographie», *Études photographiques* [En línea. Disponible en: <https://etudesphotographiques.revues.org/99?lang=en#quotation>. Consulta: 19/09/2015].