

Un precario álbum familiar: la fotografía en *Ordesa* de Manuel Vilas *

A Precarious Family Album: Photography in Manuel Vilas' *Ordesa*

RUBEN VENZON

Universidad de Valladolid

ruben.venzon@uva.es

ORCID: 0000-0002-6972-8134

Recibido: 30/09/2021. Aceptado: 12/10/2021.

Cómo citar: Venzon, Ruben, "Un precario álbum familiar: la fotografía en *Ordesa* de Manuel Vilas", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19 (2021): 195-217.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.19.2021.195-217>

Resumen: *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas es una novela de corte autoficcional que, mediante una estructura sumamente fragmentaria e híbrida, aborda el tema íntimo del duelo por la muerte de los padres. Para ello, el autor también recurre a la intermedialidad, reproduciendo documentalmente a lo largo de la narración algunas fotos extraídas de su álbum familiar. Este artículo explica la importancia de las fotografías en la construcción del relato y analiza su función dentro del texto de acuerdo con la relación entre palabra e imagen.

Palabras clave: Manuel Vilas; *Ordesa*; fotografía; memoria; duelo; identidad.

Abstract: Manuel Vilas' *Ordesa* (2018) is an autofictional novel which approaches the personal theme of mourning for parents' death with an extremely fragmentary and hybrid structure. To this purpose, the author resorts to intermediality by reproducing documentarily throughout narration some photos from his family album. This article explains the importance of photographs in story configuration and analyzes their function inside the text according to the relationship between word and image.

Keywords: Manuel Vilas; *Ordesa*; Photography; Memory; Mourning; Identity.

Sumario: Introducción; 1. Antecedentes: muchos Vilas, un solo padre; 2. A merced de la fotografía; 3. ¿Ver para creer?; 4. Derivas fotográficas; 5. Colofón: *Alegría* en una foto; Conclusiones; Bibliografía.

Summary: Introduction; 1. Antecedents: many Vilas, just one father; 2. At the mercy of photography; 3. Is seeing believing?; 4. Photographic drifts; 5. Colophon: *Alegría* through one photo; Conclusions; Bibliography.

*Este artículo se ha realizado en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación «Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI» (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

INTRODUCCIÓN

En *Ordesa* (2018), Manuel Vilas inserta una serie de fotografías que, pese a su importancia para la configuración de la novela, han sido ignoradas o escasamente comentadas por la crítica. Debido al carácter autoficcional de la narración, en la que se relatan de forma fragmentaria una serie de episodios personales atribuibles a la vida del autor, la selección está circunscrita únicamente al ámbito familiar y atañe, en particular, a la figura de los padres y a la del propio escritor. Dentro de la producción de Vilas, ya experimentado en prácticas intermediales, esta coyuntura de autobiografismo e imagen resulta casi inédita y concuerda con el giro intimista que la obra imprime a su narrativa, repercutiendo asimismo en el tratamiento de los elementos visuales.

En concomitancia con los sucesos más impactantes de la biografía del autor, la reproducción documental de parte del álbum familiar en *Ordesa* está supeditada a la elaboración tardía del duelo por el fallecimiento de los padres. El valor testimonial de las fotos, junto con su materialidad, le sirven al narrador de aparente consuelo mientras procura reconstruir su historia a través de los recuerdos que estas suscitan. Pero, al delatar los escasos conocimientos del protagonista acerca de sus progenitores y antepasados, las fotografías se transforman en evidencias de una problemática relación con la memoria y, en definitiva, con la identidad.

Estructuralmente, las imágenes están imbricadas en el texto mediante la técnica del montaje, de tal manera que contribuyen a incrementar la fragmentariedad de una forma textual ya de por sí discontinua. La naturaleza verbal de la narración se mezcla así con el lenguaje icónico de la fotografía, estableciendo una relación dialéctica entre palabra e imagen que, lejos de ser explicativa, apela a afectos y latencias. El resultado es un relato también visual, en donde Vilas interviene condicionando la mirada de un lector convertido en espectador a través de decisiones formales nada azarosas relativas a la presentación de las fotos.

1. ANTECEDENTES: MUCHOS VILAS, UN SOLO PADRE

El manejo de material visual es una práctica ya consolidada que ha de considerarse un rasgo distintivo propio de la narrativa de Vilas, quien destaca por ser uno de los autores españoles actuales que mayormente aprovechan este recurso intermedial empleándolo de forma sistemática como “ingrediente esencial de su proyecto estético” (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017: 278). Desde *España* (2008), sus novelas están repletas de imágenes variadas que, hasta la publicación de *Ordesa* (2018), comparten un patrón de uso análogo. Por lo general, considerando el carácter experimental de la producción vilasiana, estas funcionan como refuerzo irónico del juego metarreferencial, a modo de dudoso certificado de existencia, para “incrementar el desconcierto en el lector a la hora de valorar la relación entre texto e imagen y, a la postre, de situar los límites entre lo real y lo ficticio” (Gómez Trueba, 2017: 88).

En un panorama tan variopinto como audaz no faltan, dada la predisposición de Vilas por la autoficción *sensu lato*, contados precedentes de fotografías familiares, precursoras de las que poblarán *Ordesa* y que se desligan de este mecanismo anticipando una nueva estética. Sin embargo, debe advertirse que, antes de enfocar su narrativa en lo íntimo, tanto la identidad como la imagen del autor siguen manipulándose con afán humorístico para despistar al lector. Como de costumbre, Vilas “no practica una escritura autorreferencial canónica, sino que aboga más bien por [...] los juegos autoficcionales” (Gómez, 2015: 156). Incluso cuando da la cara, literal pero no figuradamente, prefiere la ficcionalización a la autorreferencialidad, escatimando detalles sobre su vida personal.

Lo demuestra por primera vez un capítulo de *España*, donde, al final de “Deficiencias en piso 9º A, del portal 10”, aparece una foto tamaño carné de un joven Vilas muy reconocible (Vilas, 2008: 131), al menos por comparación con el de la contraportada. Su presencia gratuita y no aludida ratifica, interponiéndose entre el escrito y la firma del mismo Manuel Vilas Vidal –nombre completo del escritor–, la descripción meticulosa y formal de los desperfectos de un piso en Zaragoza, posible personificación trágica del malestar de su propietario (Gómez, 2015: 158).

Análogamente, en *Aire nuestro*, Vilas se cuela como personaje dentro de “Suenan ruidos contra el capitalismo”, en calidad de periodista acosado por un grupo de fanáticos revolucionarios a raíz de la publicación de un artículo sobre Bob Dylan titulado “A Pizza Hut”.¹ Fascinados por sus

¹ Según la información recogida en el blog de Manuel Vilas, en una entrada del 26 de junio de 2008, el artículo mencionado apareció en *Heraldo de Aragón*. Véase:

palabras, y al ser detractores del cantautor estadounidense, los excéntricos admiradores llevan consigo una fotocopia del recorte de periódico, que se reproduce encabezado por la cara del autor y un letrero que reza “MANUEL VILAS ESCRITOR” (Vilas, 2009: 206). La aportación documental e intertextual, que lleva aparejada la foto, aumenta el despiste abriendo una brecha de realidad en una historia disparatada.

Por último, en *Setecientos millones de rinocerontes*, se incluye en el relato “Los rinocerontes iluminados” una foto inequívoca de Vilas hablando delante de un micrófono durante una rueda de prensa (Vilas, 2015: 97). El escritor encarna aquí a un tal Mario Fernández, jefe de la unidad del grupo de homicidios de los *Mossos d’Esquadra* de Barcelona, encargado de investigar el crimen de una mujer curiosamente llamada Angie Vilas, de la que también se proporciona un retrato. Al margen de la contradictoria asignación de las fotos a sendos personajes (Gómez, 2015: 161; Gómez Trueba, 2017: 90), el autor recicla los atributos de su imagen decontextualizada para aplicarla al mundo ficcional.

Tanto si hay identidad nominal como si se recurre a la intertextualidad o si se emplea un alias, la introducción de imágenes del propio Vilas busca la extrañeza mediante el cuestionamiento del papel autorial, pero siempre en clave jocosa. Tal efecto se logra, por un lado, gracias al reconocimiento del escritor en fotos puestas al servicio de la ficción y, por el otro, mediante el desajuste ocasionado por la correspondencia arbitraria entre unos entes novelescos y la imagen del autor. Estos procedimientos apuntan a la elaboración de una serie de “figuraciones del yo” (Pozuelo Yvancos, 2012) cuyo alcance se hace extensible a la manipulación del rostro, que se presta, al igual que el nombre propio, a desempeñar diferentes roles no necesariamente vinculados a su biografía.

Con todo, la intención, el modo y el resultado cambian cuando el personaje retratado ya no es Vilas, sino su padre –que también se llama Manuel Vilas–, una figura merecedora de respeto y amor incondicional. La actitud que da lugar al cambio de paradigma con respecto al tratamiento de la fotografía tiene que ver justamente con él, y se encuentra de forma embrionaria ya en *España y Aire nuestro*. El punto de partida es una misma imagen que se repite casi idéntica en las dos novelas: la antigua foto en blanco y negro de un joven apuesto andando por la calle de un pueblo. Así,

<http://manuelvilas.blogspot.com/2008/06/ms-articulos-sobre-la-expo-y-bob-dylan.html>
(fecha de consulta: 10/09/2021).

el escritor empieza a introducir referencias concretas a su vida familiar documentándolas visualmente, una praxis que culminará en *Ordesa*.

Si bien es verdad que el lector desconoce en un principio el aspecto del padre y, acostumbrado a las tretas del escritor, tiene derecho a dudar tanto de lo que ve como de lo que lee, es asimismo cierto que la semejanza física del hombre con Vilas –cuyo semblante sí conoce a ciencia cierta– legitima un atisbo de veracidad o, cuando menos, de autenticidad. Por lo tanto, aunque la inclusión de esta foto familiar “se suma al «pacto ambiguo» y permanente juego autoficcional que nos propone Vilas” (Gómez Trueba, 2017: 90), su proceder del contexto íntimo de un duelo todavía en ciernes le otorga un valor añadido que supera cualquier propósito metaficcional, reflejándose también en el tono de la narración.

Esta impactante foto del padre acompaña, en efecto, dos breves textos donde la emotividad se hace palpable independientemente del grado de ficcionalización, un oasis de sentimentalismo en los vastos dominios del humor y la provocación. La evocación de la figura paterna y su aparición, que pone cara al sujeto y le confiere un halo de realidad, se cargan de nostalgia y amplifican la sensación de pérdida, invirtiendo las expectativas que caracterizan la visión y anticipando los efectos de la imagen-síntoma, de tal manera que: “ver es sentir que algo se nos escapa ineluctablemente: dicho de otra manera, cuando ver es perder” (Didi-Huberman, 1997: 17).

La desaparición es primordial en “<http://manuelvilas.blogspot.com>”,² capítulo que relata una equivocación telefónica marcada por cierta ironía trágica: Esmeralda, comercial de Endesa, llama a Manuel Vilas hijo, pero a quien busca en realidad es al padre, “al de la foto” (Vilas, 2008: 139). La respuesta elude cualquier mención explícita sobre su muerte, pero, ante la insistencia de la mujer, acaba aludiendo a ello con un eufemismo amargo: “El próximo mes de diciembre hará dos años que no le veo. [...] Está por ahí” (Vilas, 2008: 140).

² El título remite al blog de Manuel Vilas, donde, en una entrada del 4 de octubre de 2007 titulada “Foto de M.V.”, aparecen el mismo texto y la misma foto del padre, pero más nítida y sin recortar. Se trata de una hermosa reproducción de la original, de la cual pueden apreciarse hasta los bordes desgastados, dobleces y manchas. Véase: <https://manuelvilas.blogspot.com/2007/10/foto-de-mv.html> (10/09/2021). De paso, es interesante anotar una vez más cómo, en la literatura española actual, “los blogs eclosionan como un espacio de expresión individual” que consiste en una “versión tecnofílica de la narración privada que abraza la espectacularización de lo íntimo” (Escandell Montiel, 2015: 28).

Parecida es la inquietud que el narrador de “*The Father*” transmite, aun sin remitirse a la foto, cuando cuenta un sueño de Vilas en el que este contempla “el rostro joven de su padre, caminando por la calle, sabiendo que ya no volverá a verlo nunca jamás” (Vilas, 2009: 194). En ambos casos, al margen del componente metaficcional, prima la ausencia. Las apariciones del padre, relacionadas con la idea de una privación irremediable, pueden considerarse un homenaje literario, así como el intento postrero del escritor de acercársele.

Clarificador al respecto resulta el texto de *Aire nuestro* titulado “Carta al hijo”, que consiste en un mensaje ficticio del padre escrito para Vilas desde el más allá. En él, le reprocha al autor el haber publicado su fotografía en *España* –adjuntando a continuación el relato precedido por la foto– para luego volverse indulgente, comprensivo y, finalmente, amoroso. Gracias a la mediación ilusoria de Juan Benet, el padre entiende y acepta las razones del hijo, así como su vocación literaria:

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

Aun así, el pasado sigue siendo inaccesible y el hombre de la foto, un misterio sin resolver. La carta intenta colmar un vacío compensando la antigua falta de comunicación mediante la recuperación imaginaria de lo no dicho en forma de una confesión afectuosa a la vez que dolida, devolviéndole al padre su dimensión simbólica (Recalcati, 2012: 41). En este ejercicio de introspección, al hacerse portador de la voz del otro, Vilas procura sanar sus heridas a través de la escritura, profetizando con diez años de antelación los nuevos derroteros latentes de su narrativa.

Por lo tanto, es evidente que la fotografía en cuestión se diferencia del resto de las imágenes diseminadas en las novelas del autor por el tratamiento que recibe y el alcance de los efectos emotivos que provoca su visión, más pertinente en el ámbito de lo emocional que propio de una dinámica metaficcional de carácter lúdico. De esta forma, Vilas anticipa inadvertidamente la modalidad que subyace en el empleo de las fotos en *Ordessa* y prelude asimismo tanto el tono como la temática de una novela

cuya escritura catártica, conjuntamente con el poder de las imágenes, participa en el trabajo de un duelo aún irresuelto (Freud, 1981a), al que se suma el fallecimiento de la madre en 2014.

2. A MERCED DE LA FOTOGRAFÍA

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

En primer lugar, las fotos que el autor maneja forman parte de la historia. Al principio de la novela, se alude a su existencia, cuando, en el piso al que se muda tras divorciarse, el narrador almacena en un cajón objetos sentimentalmente connotados con la ayuda del hijo: “Hemos puesto allí también fotos de mi padre y una cartera de mi madre. Una especie de cementerio de la memoria. No he querido, o no he podido, detener la mirada ante esos objetos. Los he tocado con amor, y con dolor” (Vilas, 2018: 14). Las pertenencias de los muertos merecen un respeto religioso y, tanto a la vista como al tacto, despiertan sensaciones contradictorias. Después de la desaparición de los seres queridos, se cargan de nuevas “investiduras afectivas y cognitivas” (Bodei, 2013: 41) y sirven para conmemorar a los difuntos (Recalcati, 2016: 27).

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

En una especie de exaltación de mi desesperación, me dio por comprar marcos baratos en Fotoprix y colgarlos por las paredes de la casa con fotos de mis padres y mías y de Bra y Valdi. [...] Como tenía más fotos que marcos, simplemente fijé las fotos a la pared con cinta adhesiva de colores:

no quedaba mal. Estaba en plena construcción de mi nuevo hogar. Al divorciarme, perdí mi hogar. Al morir mis padres, perdí mi hogar. Ahora reconstruyo hogares a través de la fotografía caótica, a través del empeño de empapelar Ranillas con fotos, y a veces fotos reproducidas con la impresora en blanco y negro. (Vilas, 2018: 278)

La vivienda del escritor se convierte en una especie de sagrario o “capilla” (Vilas, 2018: 330), donde desfilan las imágenes de los muertos, contradiciendo con su presencia el hecho de estar ausentes (Dubois, 1986: 89; Belting, 2007: 177). Aun así, el poder consolatorio de la fotografía deriva de su materialidad, una cualidad que, en un momento de su vida determinado por la pérdida, el autor ensalza en detrimento de cualquier idealismo. Frente a la inestabilidad de la experiencia almacenada por el individuo en forma de saber precario e insustancial, la materia garantiza la conservación de un conocimiento duradero, tangible:

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

Por eso el narrador insiste con tanto ahínco en su arrepentimiento por no haber inhumado a los padres: la incineración aniquila la fisicidad de los muertos, convirtiéndolos en ceniza y exponiéndolos irremediabilmente a la amenaza del olvido. De ahí también el anhelo de acaparar todas sus fotos que, en calidad de “huellas físicas” (Dubois, 1986: 75), significan un intento de reunificación y representan un bien tan preciado como escaso: “me han quedado muy pocas cosas materiales de ellos, pocas gravitaciones de la materia, como las fotos” (Vilas, 2018: 120). Cuales reliquias, las fotografías adquieren un halo de sacralidad que las habilita para compensar ilusoriamente la ausencia de la persona amada, “como si una parte de la

sustancia del desaparecido se hubiera conservado por arte de magia en su imagen” (Tisseron, 2000: 60).

En efecto, más allá del pensamiento mágico, la foto resulta de un proceso químico que fija sobre una superficie lisa las radiaciones luminosas de un objeto. En otras palabras, consiste en una “emanación del referente” (Barthes, 1990: 142) que el sujeto dolido pronto adopta como sucedáneo y ancla para el recuerdo. El protagonista, concededor de este mecanismo, lo reelabora con lirismo sin ocultar su turbación:

Contar lo que pasó está bien, es un buen trabajo. Intentar contar lo que pasó, claro. Tal vez por eso me abrasa tanto por dentro la contemplación de las fotografías familiares; porque la fotografía representa lo que vimos bajo la luz del sol; lo que estuvo bajo el sol y tal como la luz modeló las vidas de los hombres y de las mujeres; por eso la fotografía es tan perturbadora, es lo más perturbador que existe: fuimos capaces de meter la luz dentro de un papel; mis padres estuvieron iluminados por la luz del sol y esa luz aún dura en esas hojas acartonadas, en esos retratos gastados. La luz, que fue condenada a descender del sol y acabó combatiendo contra los cuerpos humanos, aquí en la vida. Las fotos de mis padres, tercamente, afirman que estuvieron vivos alguna vez. (Vilas, 2018: 148-149)

Cualquier fotografía atestigua de manera irrefutable la verdad de un instante atrapado en el papel, ratificando sin dudas “lo que ha sido” –y, en este caso, “ya no es”– (Barthes, 1990: 149) y proporcionando siempre “la precisión de la realidad” (Vilas, 2018: 121). Tal grado de certidumbre, no obstante, en vez de reconfortar, se torna inquietante, al colisionar con la ignorancia del narrador acerca del tiempo fotografiado, que resulta ser la mayoría de las veces anterior al suyo propio, cuando no ajeno a sus recuerdos u olvidado. Predominan, pues, el desconocimiento y el desconcierto ante lo que debería ser familiar, provocando un efecto siniestro (Freud, 1981b: 2500), sobre todo cuando la extrañeza es causada por la imagen de uno mismo (Ferrari, 2002: 153).

Por lo tanto, aunque las imágenes se configuran como “soportes fundamentales para que arranque del mismo acto de la escritura” (Candeloro, 2021: 24), no cabe duda de que semejante desajuste entre la visión de algo certero y un saber tan fragmentario repercute en la configuración del relato saboteando su coherencia y, por ende, modifica radicalmente también el horizonte de expectativas de lo visible. Cuando falla la memoria o no existe un legado ni hay testigos vivos, la fotografía

se vuelve inservible en su valor documental para el narrador que quiere atribuirle un significado o una explicación, ya que esta “opera solo en el orden de la existencia y en ningún caso en el orden del sentido” (Dubois, 1986: 81). Lejos de contribuir a la elaboración de una historia familiar legitimada que aporte estabilidad al sujeto, su contemplación solo plantea ulteriores enigmas ensanchando la fractura percibida a nivel identitario.

La fotografía, pues, no funciona ya como infalible certificado de existencia, sino más bien como detonador para destapar latencias que llevan el relato hacia derivas imponderables por el sujeto. Así, gracias al poder metonímico que la caracteriza (Dubois, 1986: 73), esta propicia “reuniones de elementos afectivos, sensoriales y representativos que jamás han estado ligados a una experiencia real” (Tisseron, 2000: 125). A partir de un detalle llamativo que nada tiene que ver con la objetividad –el *punctum* (Barthes, 1990: 65)–, la imagen se expande según la subjetividad del observador, activando una memoria involuntaria que, de forma inesperada, desplaza la atención de lo evidente, más allá del marco de la foto, hacia los recovecos del subconsciente. Es el funcionamiento de la imagen-síntoma, cuyo examen racional se desvía siempre que “un síntoma sobreviene, interrumpe el curso normal de las cosas según una ley –tan soberana como subterránea– que resiste a la observación banal” (Didi-Huberman, 2011: 63-64).

3. ¿VER PARA CREER?

El lector de *Ordesa* no se limita a participar de esta peculiar concepción de la fotografía solo a través de las palabras del narrador, sino que la experimenta personalmente observando las fotos incluidas en la novela. Es decir, que de repente se transforma también en espectador. En efecto, la intromisión de lo visual en lo textual convierte la representación en mostración y obliga a la interrupción de la lectura para mirar las mismas imágenes que el narrador comenta, pero con otros ojos y provocando otras sensaciones (Pittarello, 2014: 271-272). No obstante, el espectáculo de lo visible nunca se presenta de manera inocente ni es ajeno a la manipulación previa del autor, que, a partir de determinadas estrategias intermediales, condiciona la mirada del observador.

Gracias a la técnica del montaje, que prevé una desarticulación premeditada donde “todo se quiebra para que justamente pueda aparecer el espacio entre las cosas, su fondo común, la relación inadvertida que las adjunta a pesar de todo”, se logra finalmente un resultado que consiste en

“una forma de exponer la verdad desorganizando –y no explicando– las cosas” (Didi-Huberman, 2013: 70 y 85). Tal procedimiento, en *Ordesa*, pretende replicar sobre el papel los tanteos del escritor a la hora de reconstruir una historia familiar deshilvanada. Con este objetivo, el autor monta, a la manera del *collage* (Perkowska, 2013: 56-58), fragmentos textuales e icónicos entreverados por espacios en blanco, auténticas grietas que intensifican la discontinuidad de una obra ya de por sí fragmentaria al estar sometidas a los vaivenes de la memoria del narrador.

Con respecto a la reproducción de las imágenes, nada parece dejarse al azar. Muy al contrario, existen correspondencias relevantes entre las percepciones del narrador y la presentación de las fotografías sobre el papel, de acuerdo con la sensación que el autor pretende transmitir. Todas están en blanco y negro, pero se diferencian entre sí por aspectos significativos que dependen de elecciones formales mediante las cuales el autor las matiza de forma subliminal. Así, dependiendo de los casos, la colocación a cierta altura de la página puede sorprender, el encuadre determina una perspectiva específica, el recorte destaca un detalle y la baja calidad lleva al cuestionamiento de lo fotografiado. Lejos de poder imponer una interpretación, que depende también de las latencias del espectador (Pittarello, 2014: 274-275), dichos recursos sí influyen en la valoración de lo visual. De especial interés en *Ordesa* es, sobre todo, la cuestión de la indeterminación que suele manifestarse a través de la borrosidad (Tisseron, 2000: 67) o el tamaño reducido de las fotos, impidiendo su correcta visualización por parte del observador.

Por último, debe valorarse también la relación que se establece entre palabra e imagen, una conexión que en *Ordesa* suele ser explícita en casi todos los casos. En efecto, la narración se hace eco no solo de la existencia de la fotografía dentro de la historia, sino que también indica su presencia material en la página. El narrador se encarga de señalar y nombrar las fotos, refiriéndose o aludiendo a ellas con naturalidad, como parte del relato que efectivamente es. Por otro lado, el tratamiento que reciben en cuanto a la información que sobre ellas se proporciona es dispar: a veces se realizan éfrasis escuetas y se presta atención al *studium* (Barthes, 1990: 64) de las mismas, pero siempre acaba prevaleciendo el poder metonímico despertado por el *punctum*, que desvía la narración hacia derroteros inesperados. En este sentido, contrariamente a lo que sugiere Candeloro, las palabras no parecen “iluminar las imágenes” ni “hacer ver de forma inédita lo que muestran” (2021: 24), sino que cuestionan toda evidencia, desplazándose hasta lo invisible.

4. DERIVAS FOTOGRÁFICAS

En *Ordesa* aparecen algunas fotografías procedentes del lagunoso álbum familiar que el narrador logra a duras penas reunir como una herencia que se reduce, en última instancia, a “un puñado de fotos [...] descuidadas, dobladas, algunas rotas” (Vilas, 2018: 347). La dificultad del rastreo o la casualidad de los hallazgos se achacan, en parte, a que “uno de los dos [padres] se encargó de borrar cualquier huella, cualquier alcance futuro de sus vidas” (Vilas, 2018: 120), impidiéndole al hijo la posibilidad de relatar cabalmente sus orígenes. Al estar tomadas en el seno de una familia reacia a dejarse inmortalizar, las escasas fotos desperdigadas que logra recuperar e inserta en su relato no encajan en una crónica coherente y se encuentran diseminadas por el texto. De entre este pequeño legado, el autor selecciona ocho que retratan o remiten alternativamente a sus padres, a otros familiares muertos y a sí mismo de niño.

4.1. Padres inéditos

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

La primera imagen (Vilas, 2018: 16) irrumpe en la novela de manera inesperada. El narrador recuerda una antigua foto que, tras ser evocada, se materializa en la página siguiente, habiendo empezado ya la éfrasis. La atención se focaliza en un Seat 600 dentro del cual estaría sentado el padre. Atrás, al lado de un Renault Ondine, hay un pequeño grupo de mujeres en corro. La reproducción resulta lo bastante borrosa y oscura como para que el lector no pueda apreciar los detalles que va desgranando el autor, quien sí parece estar mirando la foto con lupa y no solo recordándola. Pese a la precisión de sus observaciones, la sensación transmitida es de una incertidumbre tanto más manifiesta cuanto más seguro está el escritor de reconocer a su padre en el bulto dentro del coche: “casi no se le distingue,

pero es él” (Vilas, 2018: 15). Si el Seat 600 ha de considerarse “un ejemplo del milagro económico de los cincuenta y, al mismo tiempo, como «alegoría» del padre” (Candeloro, 2021: 24), no menos interesante es notar cómo la ilegible matrícula de Barcelona –que funciona como *punctum*– simboliza uno de los muchos silencios paternos, un hecho nunca aludido en casa. El número ya perdido se añade, por lo tanto, a las incógnitas que proliferan sobre la vida del progenitor tras su muerte. Tan solo queda el hipotético consuelo de los restos materiales, ya que “algo quedará de esa matrícula en alguna parte, y pensar eso es como tener fe” (Vilas, 2018: 16).

La otra foto protagonizada por el padre se anuncia sin ambages refiriéndose a “esta fotografía” (Vilas, 2018: 85), como si, al igual que los lectores, también el autor la tuviera delante. La atención está focalizada en un hombre puesto de perfil en el centro de la imagen. Su silueta se distingue con suficiente claridad, pero desde cierta distancia: lleva un traje claro y, detrás de la barra de un local muy concurrido por otros hombres y mujeres elegantes, la mirada clavada en sus propias manos sujetando algo que se parece a un cigarrillo. El narrador se refiere a él como “ese hombre” (Vilas, 2018: 85), interponiendo adrede una distancia dictada por la elección del deíctico: es su padre de joven. Sin embargo, se trata de un padre que todavía no se sabe tal y, por lo tanto, un extraño para el hijo que lo observa retrospectivamente: “no sé quién es ese hombre, ni nadie lo sabrá ya nunca” (Vilas, 2018: 86). El impacto de la foto provoca una doble reacción imprevista. Por un lado, cierta envidia hacia aquellos depositarios, seguramente ya muertos, de un conocimiento para él inalcanzable: “todos ellos conocieron a mi padre antes de que lo fuera; pudieron hablar con él con tranquilidad, pudieron conocer un misterio que a mí me será hurtado para siempre; ellos saben el misterio, todos cuantos están enterrados en esta fotografía” (Vilas, 2018: 86). Por el otro, la sensación de haber sido innecesario experimentada tras un ejercicio extremo de imaginación: “la foto del padre antes del padre remite a un momento pleno en que yo no estoy, y me da una gran alegría no estar. Porque ese hombre de la foto [...] todavía no me está buscando, su vida transcurre sin la mía” (Vilas, 2018: 87). El desvanecimiento del parentesco revela el potencial de una existencia del progenitor inédita hasta la contemplación de la foto.

Escondida durante años en un cajón, la siguiente imagen (Vilas, 2018: 120) consiste en un primer plano de los padres bailando, tal vez en una verbena, ya que se intuyen en el plano superior unas luces de adorno y al fondo unas sillas plegables de madera. Los dos visten elegantes pero

informales y se sujetan mutuamente mostrando sendos perfiles. La mirada del padre se dirige hacia el lado de la cámara, la boca entreabierta hace pensar en un comentario fugaz. Por su parte, la madre le da prácticamente la espalda al objetivo tapando casi todo su rostro, lo cual resulta sintomático, puesto que, siendo la única ocasión en la que aparece visualmente en la novela, no se la puede distinguir claramente de frente. Quizá, esto se deba a su afán por deshacerse de todas las fotos que la retrataran y, por tanto, a su inexistencia. Sea como fuere, a diferencia de las anteriores, esta fotografía no es apenas comentada o descrita por el narrador, quien tan solo informa sobre las circunstancias de su descubrimiento. En cambio, por metonimia, al mostrar al matrimonio en una actitud propia de novios, induce al autor a plantearse una serie de preguntas sobre una boda que en su momento decidieron ocultar, por ejemplo: “¿Se hicieron alguna foto?” o “¿Por qué fueron allí [Lourdes] de viaje de novios?” (Vilas, 2018: 121-122). Conocer la fecha del acontecimiento y el destino de la luna de miel no satisface la curiosidad tardía del hijo, que no se atrevió a preguntar cuando tuvo la oportunidad.

4.2. Parentescos frágiles

Si quedan pocas fotos de los padres, aún menos de otros antepasados. De los abuelos, por ejemplo, no hay ni rastro. El parentesco es un axioma vacío que remarca el grado de desinformación al que está condenado el narrador, así como la vanidad de unos lazos familiares inexistentes que sumen al sujeto en una actitud nihilista:

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

Sin embargo, el autor, pese a no recordarla con precisión, sí conoció a la abuela materna, Cecilia,³ así como su trágica circunstancia. En el retrato (Vilas, 2018: 185), la anciana destaca sobre un fondo oscuro, con un manto negro cubriéndole parte de la cabeza, vestida de luto. Delante de ella, partido verticalmente a la mitad por el recorte de la foto, según informa el narrador, está otro de sus hijos sosteniendo una tarta. A diferencia de los padres, la abuela mira frontal e intensamente a la cámara. En la expresión de sus ojos reside el *punctum*:

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

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

Dentro de las imágenes relativas a familiares muertos, sorprende la que remite a uno de ellos sin retratarlo. Se trata de la reproducción de la foto de un cuadro (Vilas, 2018: 331) que el autor se lleva del antiguo piso de su madre y que está colgado en su apartamento de Ranillas. Esto implica que la foto está tomada por él mismo en calidad de *Operator* (Barthes, 1990: 38), configurándose como excepción en el conjunto de los demás elementos visuales que enriquecen el libro. La dinámica se complica debido a la procedencia de la imagen y a la naturaleza objetual del referente. El cuadro representa una bailarina, pintada en 1958 por el tío Rachma⁴ –hermano menor del padre–, a quien el autor alude metonímicamente a través de su creación. El narrador, sin detenerse en

³ Recuérdese que en *Ordesa* los nombres de los familiares se sustituyen por los de grandes compositores o figuras relacionadas con el mundo de la música clásica o la ópera. En este caso, el apodo se refiere a Santa Cecilia, patrona de la música.

⁴ El autor crea a veces diminutivos de los propios apodos musicales que emplea, como aquí Rachma (Rachmaninov) o, para referirse a los hijos, Valdi (Vivaldi) y Bra (Brahms).

descripciones, focaliza su atención directamente en la fecha, puesta abajo a la derecha, indistinguible para el lector/espectador:

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

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

4.3. Retazos de infancia

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

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

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

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

La siguiente imagen (Vilas, 2018: 228) es una de las más conmovedoras e impactantes. El escritor es un niño sonriente, captado de cerca. Camina alegre con un polo de rayas, del que dice recordar que le gustaba mucho, y la boca abierta en una amplia sonrisa. Va de la mano de su padre, quien, sin embargo, aparece en la foto solo de cintura para abajo. La atención del narrador se fija en lo que con dificultad se intuye que es un llavero colgando del cinturón, y en los zapatos, de los que solo se entrevé uno. Es una foto sencilla, que, no obstante, profetiza un destino ineluctable: “se estaba marchando ya cuando alguien hizo esa extraña y a la vez alegre foto. Y alegorizó esa marcha con la supresión visual de medio cuerpo. [...] Las nubes enmudecen a tu paso hacia el olvido absoluto” (Vilas, 2019: 229). El *spectrum* (Barthes, 1990: 39) desde la foto ya está encaminado hacia la muerte, esta vez de manera literal, puesto que el padre está dando un paso hacia delante como si pretendiera salirse de la foto y de la vida, habiendo desaparecido ya la otra mitad de su cuerpo. Es una interpretación *a posteriori* de lo que la imagen le sugiere al sujeto dolido. La foto cobra importancia paradójicamente por lo que no se ve, por lo que sobresale los límites del encuadre.

Por último, el autor incluye un retrato de sí mismo a la antigua usanza (Vilas, 2018: 348). En la foto, que la madre no pudo o no quiso tirar, un niño de dos años posa delante del cine de Barbastro sujetando una palma en Domingo de Ramos. Su datación es posible gracias al cartel de la película colgado detrás, *Los palomos* (1964). Pese a esta información, el autor era claramente demasiado pequeño como para acordarse de ello en la actualidad, hecho que queda reflejado en un total desconocimiento de sí

mismo, que adquiere matices siniestros e inquietantes. No hay identificación en ningún momento: lo demuestra el uso de la tercera persona –la “no-persona” (Benveniste, 1997: 176)–. Se refiere a sí mismo como “ese niño” e incluso llega a calificarse despectivamente de “diabólico” (Vilas, 2018: 348), tal le parece la expresión hueca y la rigidez que aparenta en la imagen. Pero lo más interesante es lo que se comenta a continuación. De forma proustiana, comiendo una galleta mientras mira la foto, el escritor empieza a especular acerca de viejas historias referidas sobre su patológica falta de apetito:

Mi madre decía que de pequeño era una tortura darme de comer. Mi tía María Callas también lo decía. Me negaba a comer. Tenían que luchar para que comiera. Estuve a punto de morir de inanición. Ojalá hubiera persistido en esa vocación de desnutrición, ahora no estaría cosechando muertos, escuchando la música de los muertos. Era consciente de lo que hacía, no quería que entrara en mi cuerpo, que nada exterior irrumpiera en mis adentros, no quería que se contaminasen mis órganos, mi sangre, mi carne sin mancha. No quería que el estómago, el hígado, los riñones, fueran tocados por la vida. Quería regresar a donde estuve, quería regresar a mi madre. (Vilas, 2018: 349)

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

5. COLOFÓN: *ALEGRÍA* EN UNA FOTO

A modo de colofón, merece la pena mencionar *Alegría* (2019), obra que se sitúa en la estela de *Ordesa* en cuando a forma y fondo, y junto con la cual constituye una especie de “díptico autobiográfico” (Gracia, 2019). La novela aborda nuevamente la vida del escritor, retomando, aunque en menor medida y de forma menos lírica, una estructura fragmentaria e híbrida. El foco, en cambio, se desplaza hacia acontecimientos más

recientes de su biografía, incluido su último éxito editorial, ahondando también en la relación con sus hijos y su nueva pareja, pero sin dejar de evocar la figura de los padres ni retazos de la historia familiar.

Con respecto al tema analizado, la fotografía sigue siendo en *Alegría* un motivo temático que, sin embargo, no alcanza el nivel de trascendencia visto en *Ordesa*: de obsesión se convierte en un elemento accesorio. A lo largo del texto se alude someramente a fotos sacadas con el móvil, enviadas por wasap, vistas en las redes sociales o almacenadas en el ordenador. De acuerdo con la actualización del tiempo de los acontecimientos narrados, esta adquiere una dimensión digital también en relato. El cambio de soporte implica una devaluación de la materialidad de la foto y el desvanecimiento de su halo de sacralidad; tal vez porque sus referentes están vivos y siguen teniendo cuerpo. En general, las fotos ya no parecen considerarse valiosas por tangibles, sino curiosas por la practicidad con la que se miran o hacen. Así, el autor se convierte en fotógrafo ocasional durante sus viajes (Vilas, 2019: 87, 328) o contempla enamorado las fotos de su pareja Mo en Facebook (Vilas, 2019: 193).

Solo en un caso se alude a una foto en su concreción, para desarrollar una reflexión interesante sobre el paso del tiempo y la identidad:

Llevo en mi cartera una foto de Bra, de cuando tenía cuatro años. [...] No recuerdo cuándo se tomó esa foto de Bra. Lo que sí sé es que ha cambiado completamente. Todos lo hacemos, y sin embargo conservamos el mismo nombre. No hay relación alguna entre quien soy ahora y el que era hace veinte años. Ni pienso igual ni soy el mismo hombre. [...] creo que aquellos que fui siguen vivos en mí, aunque ya no existan. (Vilas, 2019: 42-43)

La típica foto del familiar en la cartera tiene valor de reliquia, porque permite tener cerca al ser querido. En este caso, además, su observación activa el poder metonímico de la imagen, pues lo que importa no es el objeto en sí, sino la apreciación de un cambio en el hijo que deriva hacia una concepción identitaria como superposición de diferentes identificaciones pasadas (Lacan, 1981: 255).

Por otra parte, en *Alegría*, el papel de la intermedialidad se limita a la reproducción documental de una sola foto, que da lugar a una poderosa analogía con *Ordesa* y crea una estrecha conexión intertextual entre las dos novelas. Recibida por wasap de parte de una prima, la antigua foto familiar (Vilas, 2019: 187) se ve bastante desgastada, con una marca en forma de cruz irregular en el medio, como si hubiera estado mal doblada

en cuatro. En ella, tres elegantes jóvenes van por una calle cogidos del brazo, mirando de frente con expresión alegre. Son, desde la izquierda, el padre del autor junto a su hermana, llamada Esmeralda, y a su hermano Rachma, el pintor de la bailarina a quien por fin se le pone cara.

La datación exacta de la foto se desconoce, pero el autor supone que se remonta a los años cincuenta. Pero no importa tanto la cronología, ya que “buscar exactitud en el pasado es un delirio de vivos” (Vilas, 2019: 187), como descubrir la existencia de una tía desconocida u oculta, quien debió de separarse de sus hermanos antes de que estos a su vez se alejaran entre sí: “en el medio [está] mi tía Esmeralda, a quien no he bautizado en este libro con el nombre de ningún músico porque no me atrevo, porque está viva, y porque no la conocí ni la conoceré jamás. [...] vive en alguna ciudad española, cuyo nombre desconozco” (Vilas, 2019: 188). La foto, como de costumbre, encierra misterios insondables y dispara la imaginación del escritor sobre las circunstancias de aquellos jóvenes. Pese a la existencia de una testigo viva, con quien parece no querer reunirse, el narrador sigue rindiéndoles homenaje a los muertos.

CONCLUSIONES

Además de poder considerarse un punto de inflexión en la narrativa de Manuel Vilas con respecto al tono y a los temas, más cercanos al intimismo que a la excentricidad de su novelística previa, *Ordesa* determina un cambio radical también en lo que se refiere a la práctica intermedial –tan querida por el autor– de insertar imágenes de lo más variado en sus narraciones. En obras anteriores, de hecho, estas se empleaban generalmente de forma lúdica en el marco de una literatura metaficcional, incluyendo en este juego al propio autor, pero con un par de excepciones donde la aparición del padre muerto adelanta el componente sentimental, que caracterizará su posterior poética de la imagen centrada en las fotos familiares.

En *Ordesa*, la fotografía desempeña un papel fundacional, debido a que el narrador está afrontando el proceso del duelo por la muerte de sus padres y, por lo tanto, busca en un álbum familiar disperso anclajes para amarrar el recuerdo de ellos. Partiendo de unas reflexiones de carácter barthesiano, las fotos se convierten para él en auténticos fetiches que, gracias a su materialidad y objetiva veracidad, pretenden suplir de manera ilusoria la ausencia de los seres queridos. Por otra parte, su utilidad para la reconstrucción de una historia familiar que le garantizaría asimismo cierta

continuidad identitaria es escasa, pues lo fotografiado solo encaja en el relato del escritor en forma de suposiciones. Así pues, constatada la imposibilidad de aferrarse a datos exactos, ya irrecuperables por la falta de testigos o por el olvido, el narrador sucumbe ante el poder metonímico de las fotografías, que activan una memoria involuntaria y dejan aflorar latencias, de acuerdo con el funcionamiento de la imagen-síntoma.

En este proceso participa un lector convertido en espectador, ya que Vilas realiza un montaje insertando a lo largo de la novela ocho fotografías procedentes de su álbum familiar. El formato de casi todas ellas resulta problemático para el observador, debido a factores formales como el tamaño, el encuadre y la borrosidad de las reproducciones, que están manipulados adrede e impiden su correcta visualización, transmitiendo la misma sensación de incertidumbre, precariedad y extrañeza que padece el narrador. Este, en la mayoría de los casos, anuncia, describe o comenta las fotos, siendo la relación entre palabra e imagen explícita, pero de tipo dialéctico: el texto no explica la foto ni la foto aclara el texto, sino que parecen cuestionarse mutuamente reflejando las contradicciones de la memoria y la labilidad del recuerdo. En definitiva, tanto en *Ordesa*, como después en *Alegría*, la ausencia parece adueñarse de lo visible en la obstinada lucha del autor contra el olvido.

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland (1990), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós.
- Belting, Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires/Madrid, Katz.
- Benveniste, Émile (1997), “La naturaleza de los pronombres”, en *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI, pp. 172-178.
- Bodei, Remo (2013), *La vida de las cosas*, Buenos Aires/Madrid, Amorrortu.
- Caneloro, Antonio (2021), “Ojos que ven, ojos que leen: análisis visual de algunas novelas de la literatura española contemporánea”, *Quimera. Revista de Literatura*, 446, pp. 20-24.

- Didi-Huberman, Georges (2010), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Didi-Huberman, Georges (2011), *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, Georges (2013), *Cuando las imágenes toman posición*, Madrid, A. Machado Libros.
- Dubois, Philippe (1994), *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, Barcelona, Paidós.
- Escandell Montiel, Daniel (2015), “Los (falsos) diarios personales y la blogoficción”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 822, pp. 28-30.
- Ferrari, Stefano (2002), *Lo specchio dell’io. Autoritratto e psicologia*, Roma/Bari, Laterza.
- Freud, Sigmund (1981a), “Duelo y melancolía”, en *Obras completas II. Ensayos XXVI al XCVII*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2091-2100.
- Freud, Sigmund (1981b), “Lo siniestro”, en *Obras completas III. Ensayos XCVIII al CCIII*, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 2483-2505.
- Gómez, Sonia (2015), “Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 3 (1), pp. 155-169.
- Gómez Trueba, Teresa (2017), “La incorporación de fotografías en la novela española del siglo XXI: más allá del libro ilustrado”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 5 (1), pp. 83-98.
- Gómez Trueba, Teresa y Carmen Morán Rodríguez (2017), *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, Gijón, Trea.
- Gracia, Jordi (2019), “En otro planeta”, *Babelia*, 02/11/2019, en https://elpais.com/cultura/2019/10/31/babelia/1572531992_068001.html (fecha de consulta: 10/09/2021).

- Lacan, Jaques (1981), *El seminario de Jaques Lacan. I. Los escritos técnicos de Freud (1953-1954)*, Barcelona, Paidós.
- Perkowska, Magdalena (2013), *Pliegues visuales. Narrativa y fotografía en la novela latinoamericana contemporánea*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- Pittarello, Elide (2015), “Che ci fanno le foto nei romanzi?”, en Augusto Guarino (ed.), *Le geometrie dell’essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*, Napoli, Tullio Pironti, pp. 249-275.
- Pozuelo Yvancos, José María (2012), “«Figuración del yo» frente a autoficción”, en Ana Casas (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, pp. 151-173.
- Recalcati, Massimo (2012), *Ritratti del desiderio*, Milano, Raffaello Cortina.
- Recalcati, Massimo (2016), *Incontrare l’assenza. Il trauma della perdita e la sua soggettivazione*, Bologna, ASMEPA.
- Tisseron, Serge (2000), *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Vilas, Manuel (2008), *España*, Barcelona, DVD.
- Vilas, Manuel (2009), *Aire nuestro*, Madrid, Alfaguara.
- Vilas, Manuel (2015), *Setecientos millones de rinocerontes*, Madrid, Alfaguara.
- Vilas, Manuel (2018), *Ordesa*, Madrid, Alfaguara.
- Vilas, Manuel (2019), *Alegría*, Barcelona, Planeta.