



HAL
open science

Fotografía y autografía en Los caminos de vuelta de Alfons Cervera y Ella pisó la Luna de Belén Gopegui

Marie Gourgues

► **To cite this version:**

Marie Gourgues. *Fotografía y autografía en Los caminos de vuelta de Alfons Cervera y Ella pisó la Luna de Belén Gopegui*. Natalie Noyaret; Gregoria Palomar. *Portrait et autoportrait dans la fiction espagnole contemporaine*, Orbis Tertius, pp.177-200, 2022. hal-04154716

HAL Id: hal-04154716

<https://hal.science/hal-04154716>

Submitted on 6 Jul 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

FOTOGRAFÍA Y AUTOGRAFÍA
EN *LOS CAMINOS DE VUELTA* DE ALFONS
CERVERA Y *ELLA PISÓ LA LUNA* DE BELÉN
GOPEGUI

Marie Gourgues
Université de Caen Normandie

«**S**aqué muchas fotografías de la gente. Me gusta ir con la cámara a todas partes¹» confiesa el narrador de *Esas vidas* (2009), que desempeña también el papel de fotógrafo e incluso de videasta a lo largo de la narración, en la cual va apareciendo progresivamente como el *alter ego* de su creador, Alfons Cervera. No deja lugar a dudas que este rasgo característico viene a subrayar el interés cierto del escritor por el octavo y el noveno arte. En efecto, ya en sus primeras producciones narrativas, el autor valenciano solía introducir referencias más o menos explícitas a las películas que llamaron su atención —piénsese en los guiños al *Drácula* de Francis Ford Coppola o al clásico *À bout de souffle* de Jean-Luc Godart en *De vampiros y otros asuntos amorosos*²—, una huella cinéfila que sigue dejando el escritor en sus obras más actuales. En la portada de éstas, no es inusual tampoco que las ilustraciones las compongan fotografías personales, y a menudo familiares, elegidas

1 Alfons CERVERA, *Esas vidas*. Barcelona: Montesinos, 2009, p. 104.

2 Véanse los relatos «À bout de souffle» (p. 105-106) y «Una historia de amor» (p. 120-121), en Alfons CERVERA, *De vampiros y otros asuntos amorosos*. Barcelona: Montesinos, 1984. Se hallan muchos otros «referentes fílmicos» (del título de otro relato breve del conjunto, «Referente fílmico», p. 99) a lo largo de esta obra, y también de todas las que la siguieron.

por el propio escritor³. Si la inserción de clichés en el peritexto de sus textos se ha vuelto una costumbre cerveriana, no es el caso para Belén Gopegui, de la cual se estudiará también una obra aquí: la autora madrileña no suele elaborar sus libros introduciendo en ellos medias exteriores al texto, por lo cual hay que recalcar el carácter excepcional de *Ella pisó la Luna*. A partir del concepto de intermedialidad, definido por Jürgen E. Müller como las « interacciones entre diferentes dispositivos⁴ », entendiendo aquí los medias como unas producciones culturales puestas en copresencia, se analizará cómo, en *Los caminos de vuelta* (2015) de Alfons Cervera y *Ella pisó la Luna* (2019) de Belén Gopegui, la relación entre texto y fotografías permite la producción de sentido gracias a esa convergencia mediática. Efectivamente, habrá que determinar con qué meta y efectos se emplea la intermedialidad en estas dos obras que comparten la particularidad de entreverar en sus páginas texto y fotografías, siendo éstas escogidas y organizadas por los autores, y aun, en el caso cerveriano, sacadas por él⁵. Por una parte, los clichés representan lugares reales que inspiraron el decorado de la saga memorial del escritor valenciano, cuando por otra, retratan a la madre de la autora madrileña. Si obviamente estos dos libros no tratan de temas semejantes, los reúne esta hibridez formal y la meta documental que ambos escritores otorgan a la intermedialidad presente en sus obras. La cerveriana opera una vuelta autorreflexiva a los lugares que pueblan la producción memorialística de Cervera y representan a la vez «[el] contexto, [la] inspiración y [los] personajes⁶»

3 Sólo para dar algunos ejemplos, se pueden mencionar las portadas de *Otro mundo* (Alfons CERVERA, *Otro mundo*. Barcelona: Piel de Zapa, 2016) y de *Claudio, mira* (Alfons CERVERA, *Claudio, mira*. Barcelona: Piel de Zapa, 2020), que exponen respectivamente una fotografía del padre del autor disfrazado para una función teatral, y un cliché en el cual aparecen el escritor y su hermano menor montados en un caballo mecedor.

4 Jürgen E. MÜLLER, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et option d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses*, n°16. Paris : Armand Colin, 2006, p. 100.

5 Les expreso mis más sinceros agradecimientos a Alfons Cervera y Belén Gopegui por autorizarme a reproducir sus fotografías en este artículo y por proporcionármelas con tanta presteza y amabilidad.

6 Palabras de los editores en la segunda solapa de Alfons CERVERA, *Les chemins de retour* (*Los caminos de vuelta*), trad. Georges TYRAS. Lille : La Contre Allée, 2015.

de su obra. Se citará en francés porque se trata de un encargo de la editorial La Contre Allée a Alfons Cervera, quien produjo su texto en castellano, para que se tradujera y se editara exclusivamente en francés, por lo cual los fragmentos citados proceden de la versión traducida titulada *Les chemins de retour*. En cuanto al libro gopeguiano, se trata de la reproducción del texto de una conferencia que dio la escritora el 20 de marzo de 2019 en el ciclo *Ni ellas musas ni ellos genios* que apuntaba a otorgar más visibilidad a las creadoras e inspiradoras en un mundo artístico en el que se glorifica mucho más a los hombres que a las mujeres. La forma a primera vista ensayística de los dos libros no impide sin embargo que quepan en ellos elementos que participan en realidad de la creación de la ficción personal de los autores. Mediante esto, llegan a retratarse en filigrana mientras hacen el retrato de sus personajes, humanos o paisajísticos, incluyendo en sus descripciones reflexiones sobre lo esencial, que es salvaguardar la historia de semejantes protagonistas, un afán memorialístico que comparten con fuerza ambos escritores.

RETRATOS DOBLES: ENTRE PALABRAS Y FOTOGRAFÍAS, ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

Históricamente, siempre la literatura se inspiró en modelos pictóricos, primero pintados y luego fotográficos, gracias al desarrollo de los instrumentos ópticos en el siglo decimonónico, y hasta cinematográficos a partir de principios del siglo xx. En cuanto a la fotografía más particularmente, Corinne Cristini pone de relieve en *Littérature espagnole et photographie naissante: sous le signe d'une rencontre*⁷ que, a mediados del siglo xix, la inserción de la fotografía en el ámbito literario se hizo a menudo bajo los auspicios del costumbrismo, demostrando así un deseo de retratar con fidelidad ciertas partes «típicas» de la sociedad de la época, motivado por un afán realista, que sigue siendo vigente hasta hoy en día.

En *Los caminos de vuelta* y *Ella pisó la Luna*, el aspecto que llama primero la atención del lector de estas dos obras es su mestizaje

7 Corinne CRISTINI, *Littérature espagnole et photographie naissante : sous le signe d'une rencontre*. Paris : Éditions hispaniques, 2019.

formal que combina texto e imagen, y coloca así al receptor no sólo en el lugar del lector sino también del espectador que observa los clichés. Las descripciones de los paisajes-personajes cerverianos y de la madre gopeguiana van acompañadas de varias fotografías en blanco y negro, que se distribuyen de manera diferente en la economía de los dos libros.

En *Los caminos de vuelta*, dos fototipos grandes que ocupan una doble página se colocan ante el prólogo y justo antes del último capítulo. Representan el pueblo de Los Yesares, teatro recurrente de la pentalogía memorial cerveriana, visto desde lo alto de los cerros circundantes. Estos imponentes clichés parecen así abrir y cerrar el libro sobre la permanencia del pueblo a través de las épocas, aunque se notan en el segundo los estragos del tiempo en el primer plano sobre las ruinas del castillo que dominaba el poblado. Cada una de las demás fotografías introduce un capítulo que trata del lugar fotografiado: se da la primacía a la imagen antes que al texto, como si se buscara un impacto visual antes de entrar en resonancia literaria con él mediante las explicaciones escritas:



Figure 1: FOTOGRAFÍA DE GESTALGAR/LOS YESARES⁸

8 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour (Los caminos de vuelta)*, *op. cit.*, p. 16-17. Si Alfons Cervera me proporcionó fotografías en color, las que aparecen en *Los caminos de vuelta* sí que son en blanco y negro, un cromatismo que acrecienta el aspecto documental de los clichés, haciéndolos parecer más antiguos.



FIGURE 2: FOTOGRAFÍA DEL CASTILLO DE GESTALGAR/LOS YESARES⁹

En *Ella pisó la Luna*, las fotografías no aparecen con la misma frecuencia sistematizada que en *Los caminos de vuelta*. Cabe precisar que se proyectaron más clichés durante la conferencia original, pero no todos se reprodujeron en el libro. Incluso se exhibieron vídeos y se escucharon canciones durante esta charla, cosa que demuestra el deseo de envolver al auditorio en un acercamiento sinestésico a la vida de Margarita Durán, la madre de Belén Gopegui. En el libro resultante de la reestructuración de la conferencia por la autora, se organizan los clichés de tal manera que ciertos capítulos conllevan varios, cuando otros no contienen ilustraciones, y algunos sólo constan de una fotografía. Cuando están presentes, se disponen los fototipos o en medio del texto o al final de los capítulos. Semejante reparto asistemático parece apuntar a imitar la vida de su madre dedicada a la construcción de un mundo más libre, de ahí la ausencia de rigidez en la ordenación de los clichés.

No sólo importa esta organización en términos de recepción, sino también de creación, porque al analizarla aparece que los fototipos de las dos obras o motivan la escritura, a fuer de puntos de partida del acto creador, o al revés vienen a apoyar e ilustrar lo escrito, a la manera de pruebas de lo expuesto. Se ejemplifican esas técnicas creativas a través del empleo de las leyendas de los clichés, que

⁹ *Ibid.*, p. 80-81.

difiere según los autores. Por una parte, Gopegui parece privilegiar la claridad con unas leyendas breves y únicamente descriptivas de las imágenes¹⁰, que a veces hasta se reducen a mencionar simplemente los nombres de las personas retratadas, e incluso desaparecen ante la evidencia evocadora de ciertos clichés, como el de la Luna (p. 29) o la última fotografía de su madre (p. 79), como si ya se pudiera prescindir de las palabras para retratarla al final del libro, gracias a todo lo anteriormente expuesto. Por otra parte, la obra cerveriana hace del espacio de las leyendas un vector de intratextualidad, en la medida en que las leyendas las componen citas de otras narraciones de Cervera, y más especialmente de la saga memorial¹¹, asociando así elementos reales y ficticios en el espacio común de la página.

La meta es la de anclar los objetos retratados en la realidad gracias a la fotografía, escribiendo a la vez su mito, entendido como relato fundador de lo que fueron. Según Roland Barthes en *La chambre claire*, la foto se diferencia del lenguaje porque éste es forzosamente ficticio por ser portador de subjetividad:

Cette certitude, aucun écrit ne peut me la donner. C'est le malheur (mais aussi peut-être la volupté) du langage, de ne pouvoir s'authentifier lui-même. Le noème du langage est peut-être cette impuissance, ou, pour parler positivement : le langage est, par nature, fictionnel ; pour essayer de rendre le langage infictionnel, il faut un énorme dispositif de mesures [...] ; mais la Photographie, elle, est indifférente à tout relais : elle n'invente pas ; elle est l'authentification même¹².

10 Verbigracia: «Luis Ruiz de Gopegui y Margarita Durán (con uniforme de enfermera) en una fotografía tomada durante su noviazgo» (p. 20) o «Página del ejemplar que conservaba Margarita Durán de *El ser y la nada*, de Jean-Paul Sartre, con subrayados y anotaciones suyas» (p. 52), en Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna*. Barcelona: Literatura Random House, 2019.

11 Por ejemplo: «Au bar La Agrícola, les vieux jouaient aux cartes et aux petits chevaux. (*El color del crepúsculo/La couleur du crépuscule*)» (p. 22) o «Je ne savais rien de la guerre. Personne ne savait rien de la guerre à Los Yesares (*Tantas lágrimas han corrido desde entonces/Tant de larmes ont coulé depuis*)» (p. 30), en Alfons CERVERA, *Les chemins de retour (Los caminos de vuelta)*, op. cit.

12 Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris : Gallimard, 1980, p. 134-135.

Partiendo de esta aserción, valerse de la asociación de ambas artes resultaría ser una manera de combinar eficientemente ficción y realidad para crear un conjunto totalizador. Resalta Gopegui el «efecto de realidad¹³» que buscó provocar con la introducción de fotografías, inhabitual en su obra, en una producción escrita: «es la primera vez que he usado fotos, nunca lo había hecho antes, lo hice por tratarse, en este caso, de personas reales, no ficticias¹⁴». En cuanto al libro cerveriano, hasta se evoca en sus páginas cómo la fotografía es capaz de relevar la escritura en la empresa de densificación de la existencia del objeto retratado:

C'est là, au long de ces pages remplies d'événements et de personnages réels et inventés, que vit cette grotte, de *l'existence la plus fluide et généreuse* que j'ai pu donner aux lieux où se déroulent les histoires de Los Yesares. [...] Tous ces personnages sont passés un jour ou l'autre par la grotte qui existe à moitié dans la réalité et à moitié dans mes romans. Et dans le flash de la photographie revient *le regard liquide et généreux* que j'évoquais plus haut, avant de me mettre à la recherche de la grotte et de ses fantômes. Avant de la trouver pour la raconter ici, dans cet inventaire qui me vient de la tête, du cœur et des entrailles¹⁵.

Compaginando palabras e imágenes, Belén Gopegui y Alfons Cervera intensifican su expresión artística. Verbigracia, Gopegui escribe la historia de su madre, poniendo de relieve su activismo en el barrio del Pozo para obtener la construcción de un centro de formación profesional y su implicación en el reconocimiento de las personas con lesiones cerebrales graves en la ley de integración social de los minusválidos de 1982:

13 Teorizado por Barthes, el efecto de realidad es un elemento que permite darle al lector la impresión de que un texto describe el mundo real (Véase: Roland BARTHES, «L'Effet de réel », *Communications*, nº11. Paris: Seuil, 1968, p. 84-89). Si en la teoría barthiana, este elemento está desprovisto de valor funcional, no es el caso en la obra gopeguiana, en la cual se trata más bien de un efecto de realidad motivado, sobre todo por el afán memorialístico.

14 Propósitos recogidos el 24 de mayo de 2022.

15 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour (Los caminos de vuelta)*, op. cit., p. 43-44 y 47. Subrayo las partes en cursivas.

Dedican casi todos los miércoles a realizar gestiones, luego comen con el padre Llanos y otras personas. Y siempre hay una hora en que la carroza se convierte en calabaza, o quizá sea al revés, la hora en que con premura Marga debe y quiere volver para estar con Miriam¹⁶.

Retrata a una heroína moderna capaz de conjugar maternidad e involucramiento social, con expresiones sacadas de cuentos de hadas —*Cenicientas* en este caso. Se ilustra no con dibujos para niños sino con una fotografía de Margarita con el padre Llanos que apoyó sus acciones, para que quede bien claro que la historia fuera de lo común de esta pionera pertenece a la realidad y no a la leyenda totalmente ficticia:



FIGURE 3: FOTOGRAFÍA DE MARGARITA DURÁN CON EL PADRE LLANOS¹⁷

REVELADORES DEL PASADO

Susan Sontag, en su ensayo sobre la fotografía, compara sus efectos con los de la pintura, y declara que si «el pintor construye, el fotógrafo revela¹⁸», es decir que la pintura necesita un esfuerzo de composición para mostrar lo que aspira a poner a la vista, cuando

16 Belén GÓPEGUI, *Ella pisó la Luna*, op. cit., p. 40.

17 *Ibid.*, p. 39.

18 Susan SONTAG, *Sur la photographie - Œuvres complètes I*. Paris : Christian Bourgois, 2008, p. 133. Traduzco la expresión en francés: «Le peintre construit, le photographe révèle».

la fotografía «nos muestra la realidad como no la veíamos antes¹⁹» sin transformaciones del cliché obtenido. Siguiendo estos preceptos, *Ella pisó la Luna* y *Los caminos de vuelta* parecen converger en una intermedialidad estética, pero también metodológica, ya que aspiran a sacar a la luz lo oculto en las zonas de sombra de la historia, constituyéndose en verdaderos reveladores²⁰ de lo pasado, gracias a una creación intermedial con acentos autobiográficos y/o metaliterarios. En la denominación barthiana, «spectrum» designa el objeto fotografiado, pero es interesante observar que además de «imagen» significa también en latín «fantasma». Aquí, los «spectra» de Cervera y Gopegui son espectros olvidados del pasado, que cabe sacar de los abismos de la desmemoria.

La chambre claire expone el vínculo paradójico que existe entre fotografía y muerte: la fotografía conlleva la certeza de la existencia del objeto ante la cámara, lo inmortaliza en el soporte físico del fotograma²¹, pero el objeto fotografiado existió de esta manera sólo un breve instante ante la cámara y luego ha cambiado y se ha vuelto desemejante a sí mismo. Por eso, Barthes concluye que la esencia de la fotografía es el «esto-ha-sido»:

Le noème de la Photographie est simple, banal ; aucune profondeur : « *Ça a été* ». Je connais nos critiques : quoi ! tout un livre (même bref) pour découvrir cela que je sais dès le premier coup d'œil ? — Oui, mais telle évidence peut être sœur de la folie. La Photographie est une évidence poussée, chargée, comme si elle caricaturait, non la figure de ce qu'elle représente (c'est tout le contraire), mais son existence même. L'image, dit la phénoménologie, est un néant d'objet. Or, dans la Photographie, ce que je pose n'est pas seulement l'absence de l'objet ; c'est aussi d'un même mouve-

19 *Ibid.*, p. 166. Traduzco la expresión en francés: «[Elle] nous montre la réalité comme nous ne la voyions pas auparavant».

20 No sólo en el sentido de algo o alguien que da a conocer una información, sino también en la acepción fotográfica de la palabra, siendo el revelador «el producto químico, generalmente en solución, utilizado para hacer visible la imagen fotográfica latente», según la definición del CNRTL.

21 En el sentido de «prueba fotográfica positiva», según la primera definición del término en el CNRTL.

ment, à égalité, que cet objet a bien existé et qu'il a été là où je le vois. C'est ici qu'est la folie ; car jusqu'à ce jour, aucune représentation ne pouvait m'assurer du passé de la chose, sinon par des relais ; mais avec la Photographie, ma certitude est immédiate : personne au monde ne peut me détromper. La Photographie devient alors pour moi un *medium* bizarre, une nouvelle forme d'hallucination : fausse au niveau de la perception, vraie au niveau du temps : une hallucination tempérée, en quelque sorte, modeste, *partagée* (d'un côté, « ce n'est pas là », de l'autre « mais cela a bien été ») : image folle, *frottée* de réel²².

Así, la fotografía admite una postura ambivalente con respecto a la muerte del «spectrum», inmortalizando²³ a la vez el testimonio de su existencia y rematando la certidumbre del final de su existencia bajo esta forma. Si las fotos fijan el existir al mismo tiempo que la desaparición de lo retratado, el texto que las acompaña permite por su parte la reactualización de la memoria del pasado. En el libro de Gopegui, los clichés constituyen el testimonio de una vida pasada que transcurrió y llegó a su fin, cuando en el de Cervera, son la prueba de la desaparición progresiva de los vestigios de un tiempo que ya no significa nada en el presente. Entonces, les incumbe a las palabras relevar las imágenes que hacen semejantes mortíferas constataciones, y permitir que broten de nuevo a la realidad unos actos y unos personajes que no han de ser sepultados en el olvido.

Frente a la inmovilidad de la imagen fotográfica, que puede simbólicamente representar la muerte, actúan las palabras para romperla, ya con el fluir y el ritmo de las frases (piénsese en las canciones y los poemas citados en *Ella pisó la Luna*²⁴), ya con la evocación de imágenes movedizas que aportan dinamismo a la historia (con las referencias cinematográficas presentes en *Los caminos*

22 Roland BARTHES, *La chambre claire. Note sur la photographie*, op. cit., p. 176-177.

23 En el sentido de «preservar de la muerte, asegurar la vida eterna», según la primera definición del término en el CNRTL.

24 Se cita así por ejemplo un fragmento del poema *Heroínas* de Adrienne Rich (p. 60), o la letra de algunas canciones, como el «Tango de las madres locas» de Carlos Cano (p. 62-63) o la traducción española de la canción «By and By» de la banda inglesa Chumbawamba (p. 78-79), en Belén Gopegui, *Ella pisó la Luna*, op. cit.

*de vuelta*²⁵). En esta perspectiva, es elocuente el ejemplo del cine Musical cerveriano, en la medida en que se asocia el cliché de las ruinas del cine a un texto que posibilita la resurrección de este lugar y de sus actividades por medio de la ficción:

Juste les fantômes d’une époque difficile, des personnages qui évoluent sur les territoires de la fiction et pourront connaître un jour le miracle, ou quelque chose d’équivalent, de grimper sur la scène du ciné Musical pour jouer le *Tenorio* comme le faisaient jadis mon père et ses amis, chaque année au premier novembre²⁶.



Figure 4: FOTOGRAFÍA DE LAS RUINAS DEL CINE MUSICAL²⁷

25 Varias referencias fílmicas recorren la obra, como las a *Le docteur Jivago* (p. 19 y 87), *Les Hauts de Hurlevent* (p. 55), *Psychose* (p. 55 y 56), sin mencionar los numerosos títulos de películas que aparecen en el capítulo sobre el cine Musical (p. 68), en Alfons CERVERA, *Les chemins de retour*, *op. cit.*

26 *Ibid.*, p. 70-71.

27 *Ibid.*, p. 66.

En cuanto a *Ella pisó la Luna*, si varias fotografías fijan a Margarita en medio de manifestaciones de Amnistía Internacional, diversos testimonios de personas que conocieron a Marga vienen a reactualizar el dinamismo de la militante con sus descripciones vivas:

«La recuerdo —dice alguien— yendo y viniendo atareada, incansable, con un bolso grande y una carpeta llena de papeles; recuerdo a una mujer madura, decidida, que nos doblaba la edad a quienes nos habíamos embarcado en aquella aventura y cuya capacidad de trabajo nos resultaba ejemplar»²⁸.



Figure 5: MARGARITA DURÁN EN UNA MANIFESTACIÓN DE AMNISTÍA INTERNACIONAL²⁹

Sin embargo, la ambivalencia de la foto la coloca al mismo tiempo del lado de la vida: es el recuerdo de una realidad, muerta, por cierto, pero cuya existencia es de recordar e incluso de revelar porque pudo haber sido escondida hasta ahora. Es por ejemplo el caso del cementerio civil en *Los caminos de vuelta* que aparece en el capítulo «Le cimetière civil: ce lieu inexistant», un título que no deja lugar a dudas en cuanto a su invisibilización por los poderes franquistas y la Iglesia que negaban a los rojos, los suicidas y los niños el acceso al cementerio religioso:

28 Belén Gopegui, *Ella pisó la Luna*, op. cit., p. 65.

29 *Ibid.*, p. 76.

Dans le Los Yesares de mes romans, il y a toujours eu deux cimetières. L'un visible et l'autre invisible. C'est au cimetière invisible que l'on enterrait les morts qui étaient privés pour l'éternité d'un espace et d'un temps de repos³⁰.

Gracias a la combinación de la fotografía y de las palabras que lo mencionan, se hace posible el retrato del cementerio civil al proporcionarle una imagen y una descripción. Se visibiliza así su existencia y se revela cómo hasta ahora se ocultaba esta parte del pasado. Además, si se otorga de esta manera una «segunda vida» a lo retratado fotográficamente, se hace de manera duradera con la inscripción en una obra literaria, porque al ser reproducidas en un libro, un objeto material que las ancla en la realidad física, las fotografías aseguran su propia longevidad e inmortalidad, combinando valor cultural y valor de exposición, a la manera de la fotografía en sus inicios, como descrita por Walter Benjamín³¹:



Figure 6: FOTOGRAFÍA DEL CEMENTERIO CIVIL DE GESTALGAR/LOS YESARES³²

30 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour*, op. cit., p. 49.

31 Walter BENJAMIN, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris : Gallimard, 2000. Si considera que «Dans la photographie la valeur d'exposition commence à repousser la valeur culturelle sur toute la ligne» (p. 31), reconoce que en sus inicios, ya que el arte del retrato seguía siendo frecuente, la fotografía conservaba un aspecto cultural.

32 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour*, op. cit., p. 48.

En el momento de valorar esos dos libros, se insiste en este aspecto documental y verídico. Los editores de *Ella pisó la Luna* escriben en la contraportada que «La historia de Margarita Durán convoca muchas otras y es un *documento* conmovedor y necesario [...]»³³. Retomando su identificación de la ficción con lo real en el epílogo, Cervera afirma que las novelas tienen que decir la verdad, aunque pase por el empleo de la verosimilitud, so pena de perder toda literariedad:

La fiction est le réel. Antonio Machado le disait : la vérité, on l'invente aussi. Les romans construisent une autre réalité. Comme s'ils mentaient. Mais ils ne mentent pas. Seuls les romans écrits pour mentir le font. Seulement ces romans-là. Et je ne les qualifierais pas de romans. Ni même de littérature. Une imposture. Le masque trompeur de l'infamie. C'est comme cela que je les appellerais. Comme cela³⁴.

Así, la fotografía se hace arte de la puesta en presencia de los elementos retratados con el espectador que recibe los clichés al mismo tiempo que el texto, y los reúne en una experiencia receptora que permite la reactualización del pasado a través de la mirada del lector.

AUTORRETRATOS EN NEGATIVA

A través de semejantes enfoques autorreflexivos, se afirma también la importancia de lo que queda fuera y detrás del objetivo de la cámara y del otro lado de la pluma: el punto de vista escogido dice mucho de quien saca las fotos y sujeta el lápiz, lo que permite finalmente aproximarse a quien escribe y fotografía, mediante un autorretrato en negativa. Desde esta perspectiva, no es anodina la mención a los «appareils photo des téléphones portables qui peuvent prendre le cliché de ce qui se trouve devant l'objectif et de ce qui se trouve derrière»³⁵ al principio de *Los caminos de vuelta*, como si ya fuera un anuncio en filigrana de la presencia oculta del creador en la obra.

33 Belén Gopegui, *Ella pisó la Luna*, *op. cit.*, tapa trasera. Subrayo en cursivas.

34 Alfons Cervera, *Les chemins de retour*, *op. cit.*, p. 87.

35 *Ibid.*, p. 11.

Volvamos a la afirmación de Roland Barthes según la cual la fotografía parece más objetiva que el lenguaje, necesariamente ficticio. Ya que no es fotógrafo, Barthes trata poco de las emociones del «operator», el que saca las fotos, pero menciona no obstante que su fotografía resulta de la visión cortada «por la rendija diminuta de la cámara³⁶». Esta expresión sugiere que se adopta un enfoque particular antes de sacar una foto, enfoque que deriva de la elección de un punto de vista, un ángulo, un posicionamiento específico. Así, tomar una fotografía resulta ser finalmente un acto tan repleto de subjetividad como el de expresarse con el lenguaje. En las obras estudiadas, Cervera se hizo fotógrafo mientras volvió a los lugares emblemáticos de sus relatos, cuando Gopegui asumió más bien una función selectiva y organizadora de los clichés familiares, un papel no menos impregnado de parcialidad que el del «operator». La expresión de dicha subjetividad se percibe en los libros como huellas de la personalidad de los autores, que invade en filigrana las historias contadas y permite detectar en ellas un autorretrato involuntario de sus creadores en negativa.

En efecto, si los escritores no pretenden retratarse a sí mismos directamente³⁷, el caso es que trasparecen elementos que permiten retratarlos a través de las elecciones artísticas que efectúan. Se opera una exteriorización de lo íntimo de los autores, en una dinámica de conexión entre lo de dentro y lo de fuera, ya existente en la literatura fotográfica francesa del siglo XIX, como lo demuestra Philippe Hamon cuando recalca «la permanence d'un espace articulé (privé-public, dedans-dehors, dessus-dessous) et d'objets techniques démultiplicateurs, médiateurs ou supports [...]»

36 Traduzco la fórmula originalmente en francés: «par le petit trou de la chambre», en Roland BARTHES, *La chambre claire. op. cit.*, p. 57.

37 Véase la asección de Belén Gopegui en las páginas preliminares a su texto, en las cuales afirma que adopta un punto de vista distanciado para retratar mejor a los personajes cuya historia se dispone a contar, a la manera de un fotógrafo que buscaría el enfoque más adecuado para dar cuenta de la personalidad de sus modelos: «Es que este ciclo trata de los personajes escogidos y no de quien los narra. Mi papel aquí es el de ser una simple voz y sé que entenderán que la distancia aparente no es más que un espejismo con la intención de enfocar mejor lo que miramos», en Belén GOPEGUI, *Ella pisó la Luna. op. cit.*, p. 13-14.

associés à l'acte de regarder, de "représenter"³⁸», y que se prolonga más allá de esas fronteras y de aquella época. La articulación de lo interior con lo exterior se expresa no sólo a través de las elecciones de fotografías que traducen elementos de la personalidad de los autores, sino que se menciona también en el texto o el peritexto de las obras estudiadas:

Romper las barreras entre lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público. Este es uno de los proyectos narrativos que persigue Belén Gopegui³⁹.

Mais le plus important n'a pas changé : les pages qui suivent sont le récit d'un retour. Le cheminement hésitant, comme les pas incertains d'un funambule, vers un temps et un espace qui apparaîtront ensemble — ou à distance l'un de l'autre, qui sait — dans la conscience de celui qui revient : le dedans et le dehors d'un roman. Le dedans et le dehors de la vie⁴⁰.

El interés de Cervera por la historia centrada en personajes de a pie y familiares traduce en él el arraigo profundo que siente por lo que nombra su «territorio moral⁴¹», su lugar de pertenencia afectiva. Se nota la importancia que otorga a lo casero y lo pueblerino, puesto que dedica capítulos específicos de su libro a «Los Yesares: le village» y a «La maison. Tant de maisons». Hay que observar que el cliché correspondiente a la casa se reproduce dos veces, y uno de ellos constituye la primera información visual que se recibe al abrir el libro, ya que aparece en primera página. Esta primacía dada a lo hogareño se descubre asimismo en la manera como el autor confiere protagonismo a las casas en sus obras, explicando que las considera como las verdaderas protagonistas que animan sus relatos:

38 Philippe HAMON, *Imageries. Littérature et image au XIX^{ème} siècle*. Paris : José Corti, 2001, p. 262-263.

39 Cita de Rafael CONTE, en la segunda solapa de Belén Gopegui, *Ella pisó la Luna*, *op. cit.*

40 Alfons CERVERA, *Les chemins de retour*, *op. cit.*, p. 14.

41 *Ibid.*, p. 12.

Les maisons où j'ai vécu à Gestalgar sont celles-là même qu'habitent les personnages de mes romans à Los Yesares [...]. Les maisons sont le cœur qui bat dans les romans que j'écris. L'organe qui leur donne le mouvement⁴².



Figure 7: FOTOGRAFÍA DEL INTERIOR DE LA CASA DE ALFONS CERVERA EN GESTALGAR⁴³

Cervera aparece así, detrás de sus fotografías y de sus palabras, como un escritor apegado a las tradiciones de su hogar, como un amante de lo auténtico y también de lo antiguo, como lo evidencia su elección de la última foto del libro. Se trata del cliché de un anciano sentado en una silla de paja ante una casa, con un bastón y un pañuelo en las rodillas. Este anciano es la única figura humana vista de frente, o sea retratada de verdad, en toda la obra. Acabarla con semejante visión deja entender que Cervera escogió terminar con una imagen que pone lo humano en el centro de sus preocupaciones, exactamente como lo hace en sus relatos memoriales en los que rinde homenaje a los derrotados de la Guerra Civil y del franquismo:

42 *Ibid.*, p. 73-74.

43 *Ibid.*, p. 72.



FIGURE 8: FOTOGRAFÍA DE UN ANCIANO ANTE SU CASA DE GESTALGAR/LOS YESARES⁴⁴

A semejanza de la fotógrafa estadounidense Berenice Abbott que consideraba que la fotografía «has to walk alone⁴⁵», o sea que no tiene que dar lugar a composiciones o manipulaciones, so pena de perder la autenticidad que le viene de su relación casi inmediata al instante inmortalizado, los dos autores se valen de clichés no modificados que respetan, en el sentido abbottiano, la esencia de la fotografía. El deseo de veracidad se expresa asimismo del lado gopeguiano, cuando la autora aboga por el reconocimiento de las actuaciones de numerosas mujeres silenciadas por la historia aún dominada por los hombres:

44 *Ibid.*, p. 82.

45 «Photography can never grow up if it imitates some other medium. It has to walk alone; it has to be itself», en Berenice ABBOTT, «It Has to Walk Alone », *Infinity*, vol.7, n°11, 1951, p. 6.

Hay cientos de miles de vidas de mujeres que no solo merecen ser contadas, sino por las que hemos de luchar para que se cuenten, porque ganarle [*sic*] la pelea a las estructuras depende también de las historias que tengamos. A ver, no es que sería bonito o interesante que se contaran, es que las necesitamos para entender lo que nos está pasando. Sabemos bien que no todo en ellas fue perfecto. Hubo errores, muchos causados por esa vida pública que se entromete en el clima personal, y otros por la obcecada y casi infinita capacidad humana de equivocarnos. Sea como sea, queremos conocer⁴⁶.

Escoge contrarrestar esta tendencia, omitiendo progresivamente la presencia de su padre (Luis Ruiz de Gopegui, un científico aeroespacial famoso) y de sus retratos fotográficos, no sin ironía:

Pero así como Luis ha sido objeto tantas veces de entrevistas de prensa, radio y televisión, [...] dejemos que ahora se vaya deslizando hacia el honroso lugar de los personajes secundarios. Agradecemos, pues, al no-genio que haya dado entrada a la no-musa para que la historia mire a Marga y le conceda eso que llaman protagonismo.

Se contabilizan solamente tres fotografías en las que se representa a Luis contra ocho que retratan a Margarita. Se posiciona así Belén Gopegui en la estela de su madre, actuando por la emancipación de las mujeres y la consideración de sus actividades. La decisión de multiplicar los clichés de su madre cuidando de niños discapacitados dice también el orgullo de la hija de ser la heredera de una madre que llevó una vida tan entregada a los demás, y en particular a lo más débiles.

46 Belén Gopegui, *Ella pisó la Luna*, op. cit., p. 73-74.



FIGURE 9: FOTOGRAFÍA DE MARGARITA DURÁN CON SU HIJA DÍSCAPACITADA MIRIAM⁴⁷

Al conectar el destino de Margarita con el de otras mujeres⁴⁸ en las páginas de su libro, Belén Gopegui afirma la necesidad del reconocimiento del alcance universal de esta empresa de salvaguarda de la memoria femenina, como lo subraya además en los agradecimientos que cierran *Ella pisó la Luna*:

47 *Ibid.*, p. 36.

48 Nótese en particular el décimo capítulo titulado «Otra historia» y dedicado a la vida de Ángela Hernández Zoido, química e investigadora sin par, que tuvo que abandonar su carrera tras el nacimiento de su hijo menor «con síndrome de Down y autismo». Se citan los propósitos de su hija Belén, que insiste en la utilidad de dar a conocer la historia de su madre para incitar a las mujeres a realizar sus sueños rechazando la fatalidad de ser las únicas en el matrimonio que tienen que sacrificarse por sus hijos: «Estoy encantada de que cuentes la historia de mi madre y se pueda rescatar como una muestra de tantos sueños vocacionales de mujeres, en este caso científicas, que tristemente se quedaron solo en sueños. Contar sus historias quizá sirva para que otras, quién sabe, nos sintamos comprometidas a llevar a cabo los nuestros», *ibid.*, p. 58.

El título completo de esta conferencia es *Ella pisó la Luna. Ellas pisaron la Luna*, porque la de Margarita Durán no es ni puede ser una historia individual. Sin el trabajo y la lucha de millones de mujeres a lo largo de la historia un texto como este nunca habría podido ser ni escrito, ni leído en un salón de actos ni tampoco publicado⁴⁹.

Mediante su escritura y la organización de los clichés en su obra, se entiende que la autora está preocupada por la causa femenina, no sólo pasada sino presente y futura, y homenajeando a esas pioneras del feminismo, se retrata a sí misma en filigrana como su digna sucesora.

Finalmente, *Ella pisó la Luna* y *Los caminos de vuelta* se constituyen en verdaderas autografías, en la medida en que son dos libros de retratos intermediales que revelan en negativa que un ideal de justicia y de reconocimiento del pasado ocultado anima a sus dos autores, que se escriben a sí mismos al mismo tiempo que retratan a sus protagonistas y paisajes. No en vano se yerguen Alfons Cervera y Belén Gopegui como unos representantes del compromiso literario⁵⁰ de su época, sea cual fuere la forma que cobre, memorialística o feminista. Semejante deseo de servir una causa que les importa se hace patente en sus novelas, hasta que sus propios protagonistas se encarguen a su vez de una misión ética, a semejanza de la profesora Manuela, de *El padre de Blancanieves*⁵¹, que espera participar en la recreación de una sociedad más colectiva y menos individualista con la ayuda de sus hijos, o también a la manera de la doctoranda Vanessa Roquefort que investiga en el pasado de Los Yesares a punto de desaparecer en *Aquel invierno*⁵². En el caso de *Los caminos de vuelta* y *Ella pisó la Luna*, valerse de la intermedialidad entre texto e imagen para retratar a personajes y lugares destinados a estar sepultados en el olvido es una manera de marcar doblemente la vista del lector-espectador que recibe esas imágenes literarias y fotográficas.

49 *Ibid.*, p. 83.

50 Anne-Laure BONVALOT hace especial hincapié en sus producciones literarias que dan muestras de formas de compromiso po-ético específicamente eficientes (Anne-Laure BONVALOT, *Fictions politiques. Esthétique de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*. Paris : Classiques Garnier, 2019).

51 Belén GOPEGUI, *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Anagrama, 2007.

52 Alfons CERVERA, *Aquel invierno*. Barcelona: Montesinos, 2005.

Le incumbe al fin y al cabo al lector apropiarse de dichas imágenes y convertirse en un álbum vivo que sabrá conservarlas y difundirlas. En efecto, «coleccionar fotografías es coleccionar el mundo⁵³» recuerda Susan Sontag, y en estas dos obras, aportaron los clichés un enfoque de escala reducida, focalizado en un mundo personal e íntimo que se descubrió más visible y asequible, incitando al lector-espectador a hacerse también un coleccionador prevenido de lo pequeño.

53 Susan SONTAG, *Sur la photographie, op. cit.*, p. 16. Traduzco la expresión en francés: «Collectionner des photographies, c'est collectionner le monde».