

AUTOBIOGRAFISMO Y FOTOTEXTUALIDAD EN LA NARRATIVA GALLEGA DEL SIGLO XXI: AS VOCES BAIXAS DE MANUEL RIVAS Y VIRTUDES (E MISTERIOS) DE XESÚS FRAGA

RUBEN VENZÓN
Universidad de Valladolid

RESUMEN: *As voces baixas* (2012) de Manuel Rivas y *Virtudes (e misterios)* (2020) de Xesús Fraga son novelas cuyo contenido autobiográfico se combina con la reproducción documental de fotos del álbum familiar de los autores mediante diferentes estrategias iconotextuales. A partir del análisis de la relación entre palabra e imagen, en este artículo se estudia cómo el fenómeno de la fototextualidad, en concomitancia con el autobiografismo, influye en la creación y la recepción de ambas obras. Para ello, se examinan las diferencias que existen entre las novelas de Rivas y Fraga en el empleo de los recursos visuales de acuerdo con el tratamiento narrativo de la memoria. Finalmente, se cotejan sendas versiones gallegas y españolas con el objetivo de subrayar en qué medida las diversas elecciones editoriales relativas a la presentación de las fotografías repercuten en su posible percepción por parte del lector/espectador. PALABRAS CLAVE: Manuel Rivas; Xesús Fraga; autobiografismo; fototextualidad; narrativa gallega.

AUTOBIOGRAFISME I FOTOTEXTUALITAT EN LA NARRATIVA GALLEGA DEL SEGLE XXI:

AS VOCES BAIXAS DE MANUEL RIVAS I VIRTUDES (E MISTERIOS) DE XESÚS FRAGA

RESUM: *As voces baixas* (2012) de Manuel Rivas i *Virtudes (e misterios)* (2020) de Xesús Fraga són novel·les en què el contingut autobiogràfic es combina amb la reproducció documental de fotografies de l'àlbum familiar dels autors mitjançant diferents estratègies iconotextuals. A partir de l'anàlisi de la relació entre paraula i imatge, en aquest article s'estudia de quina manera el fenomen de la fototextualitat, en concomitància amb l'autobiografisme, influeix en la creació i la recepció d'ambdues obres. Per això s'examinen les diferències que existeixen entre la novel·la de Rivas i la de Fraga en la utilització dels recursos visuals d'acord amb el tractament narratiu de la memòria. Finalment, es comparen les versions gallega i espanyola amb l'objectiu de subratllar en quina mesura les diverses eleccions editorials relatives a la presentació de les fotografies repercuteixen en la seva possible percepció per part del lector/espectador.

PARAULES CLAU: Manuel Rivas; Xesús Fraga; autobiografisme; fototextualitat; narrativa gallega.

AUTOBIOGRAPHISM AND FOTOTEXTUALITY IN 21ST CENTURY GALICIAN NARRATIVE:

AS VOCES BAIXAS BY MANUEL RIVAS AND VIRTUDES (E MISTERIOS) BY XESÚS FRAGA

ABSTRACT: *As voces baixas* (2012) by Manuel Rivas and *Virtudes (e misterios)* (2020) by Xesús Fraga are novels whose autobiographical content is combined with the documentary reproduction of photos from the authors' family albums through different iconotextual strategies.

Based on the analysis of the relationship between word and image, this article studies how the phenomenon of phototextuality, in conjunction with autobiographism, influences the creation and reception of both works. To this purpose, the differences that exist between the novels by Rivas and Fraga in the use of visual resources are examined according to the narrative treatment of memory. Finally, Galician and Spanish versions are compared with the aim of highlighting the extent to which the various editorial choices regarding the presentation of the photographs have repercussions on their possible perception by the reader/viewer.

KEYWORDS: Manuel Rivas; Xesús Fraga; autobiographism; phototextuality; Galician narrative.

INTRODUCCIÓN: RAÍCES GALLEGAS Y ÁLBUM FAMILIAR

Manuel Rivas (A Coruña, 1957) y Xesús Fraga (Londres, 1971) son dos escritores que tienen tantas cosas en común a nivel vital y editorial como diferencias en el plano narrativo. Para empezar, desde el punto de vista biográfico, pese a no pertenecer a la misma generación, comparten las mismas humildes raíces gallegas ligadas a los entornos rurales de la provincia de A Coruña: por un lado, el barrio de Castro de Elviña y, por el otro, el pueblo de Betanzos, respectivamente, así como antecedentes de emigración en sus familias que —en mayor o menor medida— los han marcado como individuos. Incluso con respecto a lo académico y lo profesional, ambos se decantan en su juventud por el periodismo, actividad que todavía ejercen hoy en día compaginándola e hibridándola con la literatura: Rivas en calidad de columnista en *El País* y Fraga como redactor cultural de *La Voz de Galicia*.

También pueden encontrarse analogías en lo que respecta a la creación literaria y su difusión. Aun siendo mucho más abundante y diversificada la trayectoria de Rivas,¹ estos narradores, que escriben y publican primero en gallego, suelen traducirse o incluso autotraducirse después al español,² alcanzando

¹ La trayectoria de Manuel Rivas —según Hooper (2011: 96) «Galicia's highest-profile contemporary writer»— abarca una extensa producción poética, narrativa y ensayística, por la que ha recibido numerosos galardones, entre los cuales destacan el Premio de la Crítica de Narrativa Gallega, el Premio Nacional de Narrativa y el Premio Torrente Ballester. Por su parte, Fraga tiene una obra más reducida, que cuenta con relatos, novelas y literatura infantil y juvenil; es, además, traductor del inglés al gallego y al español.

² Respecto de la autotraducción en Galicia, Rodríguez Vega (2016: 335), al hablar de Suso de Toro y Manuel Rivas, sostiene que «ambos escritores ejercen de manera puntual

así una mayor resonancia en el contexto peninsular. Además, debido a la calidad y al alcance de su obra, ambos han destacado tanto en el panorama de las letras gallegas como en el de las hispánicas y —salvando las distancias— y han obtenido un amplio reconocimiento por parte del público y de la crítica. Piénsese, por ejemplo, en el prestigio que les otorga haber sido galardonados con el Premio Nacional de Narrativa: Rivas en 1996 por *Que me queres, amor?*, también Premio Torrente Ballester; y, más recientemente, Fraga en 2021 por *Virtudes (e misterios)*, ya ganadora de la edición de 2019 del Premio Blanco Amor.

Con todo, de cara al tema que hay que analizar, la coincidencia más significativa es que Rivas y Fraga publican, a distancia de casi una década el uno del otro, un libro de carácter autobiográfico donde incluyen la reproducción material de fotos procedentes del álbum de familia, repositorio de historias por antonomasia (Vicente 2018: 13) y caudal de imágenes que activan la memoria y la mirada familiar (Hirsch 2021a: 34), así como vehículo para la transmisión de la posmemoria (Hirsch 2021b: 31). Se trata de *As voces baixas* (Xerais, 2012) y *Virtudes (e misterios)* (Galaxia, 2020), dos obras que conjugan el autobiografismo y la fototextualidad.³ Esta ha de entenderse como vertiente específica de la iconotextualidad que consiste en una combinación inter-semiótica, interartística e interdiscursiva de signos verbales y visuales que dan lugar a una estética fronteriza e híbrida en la cual, sobre un mismo soporte narrativo, palabra e imagen fotográfica coexisten en igualdad de condiciones (Nerlich 1990: 268; Wagner 1996: 16).

Por otra parte, aun siendo ejemplos emblemáticos del fenómeno intermedial de la fototextualidad, el estudio de estas dos novelas permite evidenciar profundas divergencias en la forma de concebir el relato de la experiencia y su representación: además del modo en que cada uno de los autores reelabora el

la autotraducción, una práctica que, junto con la presencia habitual como articulistas en la prensa española, les lleva a una continua reflexión sobre su vivencia bilingüe». En el caso concreto de Rivas, observa asimismo que «el título original y el responsable del trasvase, así como una contextualización del autor como perteneciente a la literatura gallega aparecen de modo claro en los peritextos» (2016: 337). Claramente, también Xesús Fraga se suma a la categoría de escritores gallegos que optan por un tipo de autotraducción transparente.

³ Sobre la fototextualidad en general, véase Bryant (1996), Hughes y Noble (2003) y Blatt (2009). Para una perspectiva específica sobre el binomio autobiografismo-fototextualidad, véase Coglitore (2016).

material autobiográfico, el tratamiento que el medio fotográfico recibe en relación con lo verbal difiere no solo de una novela a otra, sino también —y paradójicamente— de la versión gallega a la española. A continuación, se demostrará cómo Rivas y Fraga manejan la inserción de lo visual de acuerdo con el planteamiento narrativo adoptado a la hora de contar su propia historia y la de sus antepasados, así como la manera en la que los efectos de este recurso se intensifican en las respectivas ediciones castellanas, ambas autotraducidas.

MURMULLOS DE FIGURAS

As voces baixas (2012) de Manuel Rivas pertenece a aquella categoría de obras inclasificables que desafían el concepto de novela, a la vez que aprovechan la extrema permeabilidad de este género. El libro, definido en la contracubierta como «novela da vida», le proporciona al autor una cómoda frontera de indeterminación donde la realidad del pasado y la ficción inherente al recuerdo acaban complementándose: «lo que haya de ficción [en *As voces baixas*] forma parte de la propia realidad. Con la imaginación podemos acabar formando una imagen que puede distar del pasado, pero que tiene más vida» (Rivas en Garrido 2012). Al insertar lo real en un marco novelesco, el autor cortocircuita los fundamentos que rigen tanto el pacto ficcional como el autobiográfico (Lejeune 1994: 49-87), llegando a pisar un terreno tan resbaladizo como el que rodea el debate crítico aún vigente acerca de las escrituras del yo, los pactos ambiguos y la autoficción (Casas 2022; Pozuelo Yvancos 2022).⁴

Así, Rivas se refugia adrede en un espacio literario escurridizo para rescatar los «murmuros» a los que alude el título y que remiten a la dimensión oral de su escritura (Sánchez 2015). En el caso de *As voces baixas* debe considerarse, además, la procedencia originalmente periodística de la mayoría de los textos que conforman la novela: «este libro tivo o seu xermolo nunha serie que co título *Storyboard* se publicou no suplemento cultural *Luces de Galicia* da edi-

⁴En particular, Pozuelo Yvancos (2022: 687), haciendo referencia al empleo de la fotografía en textos narrativos, señala que «bien sea a través del mecanismo de las deixis fotográficas bien sea por este sutil juego de la escritura y la memoria de los sentidos como forma de presencia, una serie de obras de la memoria nos vienen mostrando que las figuraciones personales no siempre se acunan con facilidad en el magma indistinguible y heteróclito que denominamos *ficciones*».

ción galaica do xornal *El País*» (Rivas 2012a: 7).⁵ Su aparición primigenia en este soporte no solo explica en parte el posterior carácter episódico y sin trabazón de la obra en su formato último, sino que también refuerza su conexión con la veracidad y el testimonialismo propios del reportaje, también gracias a la combinación de palabra e imagen (Polizzi 2013: 119-121).⁶ El resultado, en definitiva, es una obra híbrida, fragmentaria e intermedial que conjuga hábilmente elementos propios de modalidades discursivas diversas, dando lugar a un producto inédito, donde lo real y lo imaginario acaban fusionándose.

Al margen de su compleja adscripción genérica,⁷ no cabe duda de que *As voces baixas* surge de la biografía del autor, quien habla en primera persona modulando los vaivenes de una *mémoire involontaire* (Benjamin 2008: 210-213), entendida no tanto como lugar estático de almacenaje, sino como una especie de ente cambiante que, aun anclándose en lo factual, precisa de estímulos externos y de cierta dosis de imaginación para activarse: «la memoria necesita un fermento, y siempre es una planta nueva pues tiene sus raíces en el principio de realidad» (Rivas en Garrido 2012). Por otro lado, la entrega al oleaje rememorativo se traduce a nivel textual en una discontinuidad narrativa caracterizada por la elipsis y la ausencia de trama. En el relato de Rivas, no existe ninguna intención cronística ni pretensión de exhaustividad o finitud a la hora de evocar el pasado. El narrador vagabundea de forma digresiva desde un episodio fundacional de la infancia hasta sus buceos iniciales en el mundo del periodismo. En este sentido, «el libro tiene una estructura que se parece mucho al andar, con sus meandros, cuevas y cascadas, que se va adaptando» (Rivas en Garrido 2012), porque «a memoria anda ao seu xeito vadio, vai a valmontes» (Rivas 2012a: 21).

⁵ Con respecto a su labor en la prensa, Vilavedra (2011: 87) observa cómo «en su producción periodística se aprecian ya algunos rasgos que con el tiempo se revelarán como característicos de su prosa de ficción» y arguye que «todo esto articula una singular visión del mundo que impregna cada una de sus obras, sin distinción de géneros». Tanto es así que en *As voces baixas* no solo se trata simplemente de la influencia de una modalidad discursiva sobre otra, sino que se realiza una auténtica trasposición.

⁶ Para un cotejo de la versión periodística de los textos de *Storyboard* y su publicación como novela en *As voces baixas*, véase Dasilva (2019: 72-74).

⁷ A propósito de la transmutación del discurso periodístico al género narrativo y del carácter autorreferencial de la narración en *As voces baixas*, véase Polizzi (2013).

Al hilo de esta concatenación de recuerdos, el autor incorpora parte de su álbum familiar, de acuerdo también con una metáfora óptica del recuerdo: «llevaba tiempo merodeando por la zona secreta, creía que debería echar una ojeada en esa zona que se parece a una cámara oscura, estenopeica» (Rivas en Constenla 2012).⁸ Lo hace empezando por la cubierta, el primer «umbral» del texto que Genette (2001: 19-35) clasifica como «peritexto editorial». Se trata de una elección elocuente, ya que, de esta manera, el lector conecta de inmediato con la dimensión íntima de la obra y sus protagonistas remontándose al tiempo pasado que la imagen evoca; tanto es así que muestra sobre un fondo azul una antigua foto en blanco y negro, arrugada por la mitad, del escritor de niño junto a su hermana María en un jardín, preanunciando el contenido autobiográfico del libro,⁹ así como su vinculación con lo visual y la fotografía.

Efectivamente, en el interior de la novela, la imbricación de las fotos responde a una exigencia de renovación formal que le permite al autor contar más cosas de forma simultánea gracias al aliciente de la mirada.¹⁰ Según Polizzi (2013: 125), estas se configuran como «rastros de autenticidad, de la intrahistoria de Rivas, dentro del entramado íntimo y compartido de la memoria». Aun así, en *As voces baixas*, las imágenes tienen una función narrativa independiente, también susurran. Es decir, que no son ilustrativas: además de configurarse como medio de expresión o lenguaje alternativo, relatan historias

⁸ A este respecto, Fernández Romero (2012: 250) subraya que: «el proceso que tiene lugar en la cámara oscura aparece como figuración de una práctica de la memoria en la escritura y por la escritura, y también como un espacio de la escritura de la memoria y por tanto la identidad».

⁹ Se trata de un procedimiento adoptado también por Xulia Alonso Díaz en la novela de corte autobiográfico *Futuro imperfecto* (Galaxia, 2010), cuya cubierta consiste en una foto de la autora de joven sentada en la playa al lado de su pareja. Esta obra, sin embargo, no reproduce imágenes en el interior.

¹⁰ No es la primera vez que Rivas incluye fotografías en un libro: en *A man dos pañños* (Xerais, 2000), que versa sobre la emigración gallega en Londres, la sección titulada «O álbum furtivo» (Rivas 2000: 61-111) consiste en una serie de fotos tomadas por el autor y reproducidas en blanco y negro sin más texto que unas escuetas leyendas. A este respecto, en el prólogo «El apego y la pérdida», añadido a la edición española —*La mano del emigrante* (Alfaguara, 2001)—, el autor afirma que «las fotos están hechas con máquinas de usar y tirar y con una vieja cámara rota, a la que tengo estima. También quieren contar una historia. La de una mirada. La mirada es el personaje» (Rivas 2001: 10). Sobre *A man dos pañños*, véase también Hooper (2011: 97-101), Vaz (2011) y Vilavedra (2011: 93).

propias —tácitas, pero visibles— que se entrelazan con las que se narran a través de la escritura. Las trece fotografías analógicas, en blanco y negro y de formato antiguo, que Rivas rescata e incrusta a lo largo de la obra dedicándole a cada una de ellas una página entera, tienden a reclamar su propia autonomía; tanto es así que no se las anuncia, menciona o describe. La fotografía no está tematizada ni contextualizada como tal, puesto que lo fotografiado casi nunca se corresponde directamente con los contenidos del relato.¹¹ Es más, a la inversa, la única foto de la que se habla de forma explícita no se enseña. En el capítulo «A foto de familia», se cuenta lo siguiente:

Hai unha foto de familia no álbum. Unha foto oficial, por dicilo así. Foi feita nun estudo de fotógrafo, en Catro Camiños, na Coruña. Estamos os seis, meus pais cos seus catro fillos, as dúas mulleres e os dous varóns. Todos estamos moi serios. Neles, nos pais, hai unha expresión de certa desconfianza. A cámara, sobre todo se se sente interpelada, rexistra moi ben ese sentimento. Aínda hoxe está alí, na foto, unha vibración de impaciente hostilidade. Poderíamos estar xuntos nunha, claro, e mesmo contentos de estarmos xuntos. Algunha así hai, nalgunha festa, e tempo despois. Se estamos alí, no estudio fotográfico, é por obriga, por necesidade. Para optar ás bolsas de estudo universitario, que estabamos a tramitar María e mais eu, pedíannos adxunta unha foto de «familia numerosa» (Rivas 2012a: 141).

Por lo general, esta estrategia fototextual elíptica —o «disyuntiva», como diría Mitchell (2009: 86)—, que consiste en un desplazamiento semiótico sin apenas mediación, contribuye a amplificar el poder de emanación de la fotografía y apela a la mirada del lector/espectador, ahora encargado de reconstruir una historia visual paralela a partir de la información proporcionada por las escuetas leyendas que acompañan las imágenes, cuyo significado ha de reubicarse *a posteriori* dentro del sentido global de la narración. Si bien la colocación de las fotos suele estar en armonía temática con la evocación del pasado, la recreación de la atmósfera coruñesa y las vicisitudes de los allegados del narrador, los elementos textuales y peritextuales no siempre ofrecen indicios suficientes para entender plenamente las circunstancias temporales o factuales de las tomas.

¹¹ Por esta razón, no parece acertado sostener, tal y como apunta Díaz (2014: 30) que el recuerdo «se apoya [...] en la imagen iconográfica (ya que están insertadas y evocadas varias fotos)».

En este sentido, los ejemplos más emblemáticos pertenecen sin duda al ámbito familiar. La novela arranca con un capítulo titulado «O primeiro medo», donde el narrador y su hermana experimentan la terrorífica aparición de los gigantes cabezudos con cara de Reyes Católicos: «de súpeto apareceron aqueles dous monstros que a encheron por completo, os ollos desalmados, cos narices batendo nos cristais. Nós nunca viramos tan de preto o perigo. O horror» (Rivas 2012a: 23). Este siniestro recuerdo infantil se entrelaza con la semblanza —cariñosa a la vez que irónica— de unos padres humildes: el padre, albañil con vértigo recién regresado de Venezuela y exmúsico; y la madre, lechera aficionada a la lectura y habladora solitaria. De ellos es precisamente la primera foto que se encuentra dentro del texto y los retrata en el día de su boda («A voda dos pais», Rivas 2012a: 11).¹² No obstante, dicho evento no forma parte del relato verbalizado, de tal manera que la imagen se configura tan solo como punto de partida visual para imaginar la extraña complicidad, ya consolidada, de la que se define «unha unión matrimonial de solitarios» (2012a: 19).

En cambio, mucho más apego a lo textual tiene el testimonio que se reproduce en el capítulo «O adeus do saxofón», donde se cuenta la vocación musical del padre como saxofonista en bandas y orquestas: «na mocidade o que amaba era o saxofón. Durante anos complementou os dous traballos: o salario da construción coas actuacións de fins de semana en verbenas e salóns de baile» (Rivas 2012a: 75). Aunque por último el albañil deja la música, el instrumento queda relegado encima de un armario, hasta que un día se lo cede a un hombre necesitado. Prueba de aquella época feliz es la foto del padre tocando en una de aquellas actuaciones, señalado por una flecha añadida más tarde con bolígrafo («O pai saxofonista», Rivas 2012a: 69). Se trata, de acuerdo con López Barros (2021: 6), de un «señalamiento explícito que interviene la fotografía para asegurar la identificación», es decir, justo la operación que el escritor evita desde el punto de vista textual a lo largo de la narración.

Además, la peculiaridad de dicha sobreescritura no solo contribuye a una mejor comprensión de la imagen, sino que también le confiere un valor semántico añadido, revelando la historia de la foto en calidad de objeto, al mostrar cómo alguien se encargó de indicar manualmente quién importaba de cara a la posteridad y la transmisión del legado familiar. En la reproducción

¹² De aquí en adelante, entre paréntesis se indica el pie de foto correspondiente a cada imagen citada de *As voces baixas*.

de las fotos en *As voces baixas*, debe considerarse también su presentación desde el punto de vista material: «el resalte tridimensional, los contornos [...] y los pliegues que destacan toda una historia de manos cogiéndolas, jugando con ellas y de miradas demorando en ellas» (Polizzi 2013: 125). Las fotografías no solo cuentan historias, también conllevan una historia propia más allá de lo que representan. En este sentido, la decisión de presentarlas respetando su formato originario, a menudo desgastado o intervenido, responde a la voluntad de dejar abiertos a la imaginación del lector/espectador ulteriores caminos interpretativos.

Sin embargo, la mayoría de las veces, el hilo que conecta lo visual con la palabra resulta mucho más lábil. Aunque gracias a los pies de foto se conoce la identidad de casi todos los referentes, estos encajan a menudo tan solo por alusión dentro del discurso narrativo. Así, el padre reaparece vestido de traje y montando en bici al lado de otro chico («O pai, á esquerda, en bicicleta», Rivas 2012a: 87) en una situación desconocida, ya que el capítulo, aun centrándose en el progenitor, no se detiene en explicar el porqué de la repentina muestra de elegancia, que choca con la descripción de su trabajo en la obra o su relación con las herramientas de la construcción. Lo mismo ocurre cuando, más adelante, se ve a la madre retratada al lado de la tía Paquita, cada una sujetando una lechera («A nai, Carmiña, e a tía Paquita», Rivas 2012a: 147), una escena cotidiana colocada inopinadamente después de una reflexión metaliteraria acerca de cómo los soliloquios de la madre se configuran para el autor como el germen de la literatura. Esta dinámica propicia el desarrollo de hilos argumentales de tipo visual que, sin llegar a verbalizarse, se entrelazan con la narración escrita.

De manera análoga, pueden observarse el tío Francisco y la tía Manola sentada en el suelo con un niño, al lado de otra mujer y un hombre con un perro en brazos cuyas identidades no se especifican («Á dereita, o tío Francisco, e sentada, a tía Manola», Rivas 2012a: 35). En cambio, sí se sabe que Francisco Barrós había sido barbero de profesión y prolífico contador de historias, y que precisamente gracias a sus habilidades comunicativas, había conquistado a Manola, costurera ambulante. Asimismo, dentro de la rama materna de la familia, se cuenta que la hermana menor de Carmen, Pepita, sentada en un prado sujetando una pelota junto con María de bebé («María e a tía Pepita», Rivas 2012a: 51), había querido ser «bohemia» en un arrebato de rebeldía contra las vacas que pastoreaba siendo niña. Son visiones en apariencia incongruentes, pero que sirven de contrapunto a lo narrado como testimonios inefa-

bles anteriores a la memoria, que no coinciden con los recuerdos del narrador, pero que se les asocian.

Junto con la de los padres, la otra figura cuya presencia permea toda la novela es la de la hermana, «a súa outra metade naqueles anos» (Patiño 2012: 105). Un año mayor que el autor, María le acompaña en los hitos principales de su infancia y adolescencia, las prácticas en redacciones de periódicos, el activismo político durante los estudios universitarios y las manifestaciones en la época de la transición. Los dos hermanos están vinculados por una complicidad exclusiva, la cual entraña, por parte del narrador, una gran admiración hacia aquella chica de espíritu fuerte e independiente, a la vez que sensible, quien de niña aprendió a leer sola y siempre mantuvo una relación especial con las palabras: «era verbívora. Apañaba as palabras e levábaas todas para a casa. Vese pola separación dos dentes, nas primeiras fotos, que vai a boca chea de palabras» (Rivas 2012a: 33-34). Así pues, la última foto («María Rivas», 2012a: 199)¹³ es la más emotiva, por tratarse de un primer plano de María antes de enfermar y morir tempranamente de cáncer. Su rostro, cuya mirada se pierde desviándose de la cámara,¹⁴ cierra el círculo de las rememoraciones y deja paso a un duelo que suplanta el miedo primigenio a los gigantes cabezudos, donde anida el comienzo de la memoria.

Más allá del álbum familiar, contando con la ambivalencia de una foto escolar donde quizá pueda estar escondido un Rivas niño («A escola de don Antonio», Rivas 2012a: 125), las demás imágenes se refieren por lo general a lo comunitario, a modo de documentos sociales (Freund 1983: 8; Hirsch 2011a: 9-10). En este sentido, también a nivel narrativo, Rivas «móvese como peixe na auga na tensión entre o individual e o colectivo e por iso mesmo é quen de escolmar na súa particular memoria episodios que cobran valor representativo» (Vilavedra 2012). Piénsese en personajes tan emblemáticos como las «Lavandeiras no río do Laranxeiro» (Rivas 2012a: 103) o en eventos característicos de

¹³ En los agradecimientos, el autor revela la procedencia de dos fotografías en las que sale la hermana: «xeneroso asemade foi o fotógrafo Xoán Piñón, que recuperou da súa gabela dúas fotos nas que aparece a miña irmá María na mocidade» (Rivas 2012a: 7).

¹⁴ López Barros (2021: 9) sugiere que «la perspectiva del ángulo oblicuo promueve, por la posición de perfil de la participante, un sentido de desligamiento, de cierto alejamiento, y su mirada fuera de campo genera una escena de esta en conexión con otro mundo».

la vida en la periferia coruñesa,¹⁵ como la carnavalesca foto de «O antroido en Castro» (Rivas 2012a: 155). Estas sitúan la narración sobre el trasfondo de una Galicia rural en proceso de modernización, donde el arraigo a la tierra y la tradición se entremezclan con aires de renovación, y trazan un mapa de la «psicogeografía de infancia y adolescencia» del autor (Rivas en Pereda 2022). Así, a lo largo de *As voces baixas*, no solo desfilan las apuestas «Mozas de Castro» (Rivas 2012a: 79), sino también mujeres que juegan al fútbol,¹⁶ como «A capitana de Fútbol no Antroido» (Rivas 2012a: 119) o los jóvenes que frecuentan el instituto mixto,¹⁷ incluidos el autor y su hermana («Con María e outros na Torre», Rivas 2012a: 163). Desde el anonimato, en *As voces baixas*, transformando la novela en una especie de «manifiesto antropológico en primeira persoa (preto sempre do plural comunitario)» (Patiño 2012: 107), también murmullan los habitantes del día a día de A Coruña y contribuyen a la recreación del imaginario subyacente en el entramado de recuerdos que conforma una de las narraciones más íntimas de Rivas.

VESTIGIOS DE LA TRAVESÍA

Existen muchas formas de recordar. Si en *As voces baixas* se asiste al funcionamiento de una memoria involuntaria de raigambre proustiana, en *Virtudes (e misterios)* de Xesús Fraga, la reconstrucción del pasado sigue pautas más rigurosas y se concreta en un ejercicio activo de indagación y documentación, quizá menos espontáneo y ciertamente premeditado,¹⁸ pero a la postre igual de

¹⁵ Con acierto, Patiño (2012: 104) define A Coruña *in fieri* de la novela «unha aldea urbana» y su entorno, la «periferia híbrida da cidade anfibia».

¹⁶ El narrador afirma: «se as mulleres xogaban ao fútbol, este non podía ser o cu do mundo. E si que era certo que o vento daba a volta. Como non ía a dala. Estaba ao servizo das lavandeiras» (Rivas 2012a: 83).

¹⁷ La educación mixta supone en aquellos años y en aquel contexto «unha revolución. Un frenesí. Ás veces viñan en grupo alumnos de colexios privados, relixiosos, para ver aquel espectáculo. O de saírmos xuntos das aulas mozos e mozas. Os pantalóns de campá, as primeiras minisaias. Mais sobre todo a excitación de estarmos xuntos» (Rivas 2012a: 161).

¹⁸ Además de haberse gestado previamente, según Axeitos (2021: 168), en A-Z (2003) o en la conferencia *Dous fogares, mar por medio* (2009), el germen de la novela se encuentra también en un texto de carácter ensayístico titulado «Virtudes and Isabel: Two Galician Women in London» (Fraga 2016), publicado en el volumen *Ex-sistere. Women's Mobility in*

sugestivo y conmovedor. Aunque lo haga a partir de recuerdos íntimos, Fraga —al hablar en primera persona— no tiene la pretensión exclusiva de contarse a sí mismo con el fin de autodeterminarse, sino que se configura más bien como investigador para relatar la historia de su familia y, más específicamente, la de su abuela Virtudes. Tanto es así que Axeitos (2021: 168), respecto del carácter también híbrido del libro, llega a afirmar que «se non houbera un formato literario que condicionase o seu discurso, a obra podería ser considerada como un traballo socio-antropolóxico» y que «a mesma orientación biográfica do relato adéntranos nun concepto polisémico que comparte fronteira con outros discursos humanísticos orientados á proxección de traxectorias persoais con perspectiva memorialista». De este modo, el impulso autobiográfico se ve en parte desplazado por el propósito de reconstruir la crónica de un caso de emigración femenina a Reino Unido y sus repercusiones en la esfera familiar, sumándose a un filón cada vez más cotizado de la narrativa gallega donde son las mujeres quienes protagonizan relatos de experiencias migratorias (Vilavedra 2022).¹⁹

El narrador, desde un punto de vista personal y con un enfoque doméstico, se remonta en calidad de nieto —y, por lo tanto, mediante un ejercicio de posmemoria (Hirsch 2021b: 19)—²⁰ a un tiempo anterior al suyo para delinear la ge-

Contemporary Irish, Welsh and Galician Literatures. Sobre lo autobiográfico y lo intermedial en A-Z, donde se reproduce el interior del pasaporte del autor de niño (Fraga 2003: 10-11), véase también Hooper (2011: 105-109) y Garrido González (2022). Por su parte, Vilavedra (2022) sostiene que, para Fraga, «in A-Z (2006) fiction began as a distancing mechanism that allowed him to address a complex and ambiguous memory articulated around a London in which “ben puideron acontecer as historias deste libro. Ou ben imaxinalas” [...], only in his subsequent *Virtudes (e misterios)* [*Virtues (and Mysteries)*] (2020) to take a bold leap towards a kind of family memorialization of an autobiographical nature, one with an indisputable female prominence whose documentary value is supported by the inclusion of numerous photos from his own family album».

¹⁹ Con respecto a la peculiaridad del relato de la emigración en *Virtudes (e misterios)*, «o tradicional tema migratorio, sempre vinculado ao éxodo americano cambia de rumbo e céntrase en Europa, concretamente en Londres; e visto a maioría das veces desde unha perspectiva masculina, está esta vez protagonizada por personaxes femininos» (Axeitos 2021: 167-168). En esto último insiste el propio Fraga (en Corazón Rural 2022): «esa tendencia se ha igualado y hay casos en los que se ha invertido, son ellas las que se van».

²⁰ Con gran acierto, Garrido González (2022) justifica este enfoque de la siguiente manera: «migration, as an endemic phenomenon in Galicia and a source of family fractures that constitute an inheritance and an open wound that never ceases to ooze».

nealogía de las dos generaciones previas, a la vez que esboza algunos hitos biográficos propios sirviéndose de ellos como puntos de partida o pretextos para retrotraerse al pasado. La novela, cuyo hilo conductor gira alrededor de las peripecias y los sacrificios inherentes a la emigración, se centra —según reza el título y muestra el imponente primer plano de la cubierta— en la figura de Virtudes, la abuela de Fraga. Mujer humilde afincada en Betanzos, Virtudes es abandonada por el marido Marcelino, zapatero remendón, quien se esfuma tras marcharse a Venezuela en busca de fortuna dejándola con tres hijas a su cargo. Esta desafortunada circunstancia la obliga, para sustentar a la familia, a emigrar ella misma a Londres, ciudad en la que ejercerá de doméstica durante tres décadas. Allí la alcanzarán después —también por exigencias laborales— su hija Isabel y su yerno Antonio, antes de regresar todos definitivamente a Galicia.

Aun así, rescatar experiencias intergeneracionales de este tipo requiere un trabajo minucioso de investigación; de ahí que la gestación de la novela fuera larga y precisara de colaboración ajena, como revela la extensa lista de agradecimientos en la «Nota do autor», al final de la cual Fraga (2020a: 362) remarca lo siguiente: «estou en débeda cos familiares que compartiron conversa e fotografías comigo e [...] as súas lembranzas e observacións foron imprescindibles para este libro».²¹ El relato oral de otras voces bajas fundamenta la narración escrita fusionándose con las vivencias del escritor, y se enriquece y vertebra a través de materiales extraliterarios que, reproducidos en formato fotográfico, forman parte integrante de esta, funcionando simultáneamente como testimonios fidedignos y estímulos visuales dirigidos a la subjetividad de la mirada del lector/espectador y sus latencias (Pittarello 2015: 274-275). A la pregunta de si «as fotografías están aí para dar fe da veracidade da narración ou como catalizador desa mesma narración», el autor responde:

Diría que ambas. Dunha banda, reforzan esa veracidade [...], pero, doutra, engaden capas interpretativas dende a súa contemplación polo miúdo, na procura de-

²¹ A este respecto, Axeitos (2021: 169) insiste en que «non sería posible esta evocación do pasado sen o emprego de documentos persoais como testimonios [sic] orais, fotografías, cédulas de identidade, pasaportes, cartas e diarios, escritos a revistas etc. Que nos remiten a un campo transdisciplinar no que conflúen correntes humanistas [...] de disciplinas como a historia social e a antropoloxía social. Estas fontes [...], denominadas “documentos persoais”, teñen no caso da novela de Xesús Fraga unha función esencial de tipo simbólico e afectivo que acaban tecendo unha sólida estrutura narrativa».

ses signos inadvertidos ou involuntarios nos retratados, pero ao mesmo tempo moi reveladores. Tendo en conta, claro, que a miña só é unha das diversas interpretacións posibles (Fraga en Alonso Alonso 2021).

Efectivamente, en *Virtudes (e misterios)*, la presencia de la fotografía es copiosa y variada. A lo largo del libro se encuentran hasta treinta y dos imágenes, casi todas extraídas del álbum familiar, incluyendo la reproducción de algunos documentos oficiales e incluso objetos. Además de por la tipología del referente, dichos materiales pueden agruparse según se refieran a épocas determinadas: la vida matrimonial de Virtudes y Marcelino, los primeros años de este en Venezuela, la posterior travesía migratoria y las estancias en Londres de madre, hija, yerno y nieto, y las temporadas en Betanzos antes y después de una vuelta escalonada pero definitiva. Por lo tanto, su empleo se acerca más al reportaje o a la crónica que a la pura evocación, aunque, según advierte Garrido González (2022), «in the case of Fraga, the photographs are, at times, susceptible to different interpretations, but above all, they acquire a different look due to the passage of time or the change in function that is given to them». De todas formas, se trata de un uso que muestra otra faceta de la fototextualidad en la que la relación entre palabra e imagen es generalmente diáfana, de acuerdo con la voluntad de que las fotografías estén contextualizadas en su momento histórico preciso para dar fe de lo relatado.

En este sentido, a diferencia de lo que pasa en *As voces baixas*, el papel jugado por la fotografía a menudo se explicita dentro de la propia narración y resulta fundamental sobre todo a la hora de abordar asuntos tabús silenciados por vergüenza, rabia o pudor, y que, por ende, son inaccesibles. En particular, casi toda la información que atañe a Marcelino, su matrimonio con la abuela y la decisión de marcharse a Venezuela está vedada por el «hermetismo» de Virtudes, que no «deixaba claro se conseguira esquecer aqueles anos ata borrarlos da memoria ou se pola contra os tiña presentes pero renunciaba a compartilos» (Fraga 2020a: 78). Para ello, el autor, en calidad de «arqueólogo familiar», a falta de testimonios o documentación de primera mano,²² no puede sino rescatar los escasos restos visuales que todavía se conservan:

²² De nuevo, Axeitos (2021: 169) arguye que «cando falla a documentación oral e as fontes escritas dalgún personaxe da novela o narrador suple estas carencias con outro tipo de documentos persoais moi pouco empregados na nosa cultura, a fotografía».

Se o silencio da avoa se debía a desgusto ou desmemoria xa non podemos confirmalo. A falta de máis voces que viviron aqueles anos, perdura un mollo de fotografías con escenarios, expresións, acenos, que agora se converten en guía para interpretar a razón dun matrimonio. Do rexistro azaroso dun intre casual a erixirse en proba irrefutable: malia a calidade veraz da cámara, é demasiada responsabilidade para uns retratos avellentados. Aínda así, son o único vencello que nos coloca ante os avós novos, demostración desa vida previa ao tempo no que eles propios acabaron por ser lembranza mesma do que preferiron esquecer ou calar (Fraga 2020a: 78-79).

Así, más allá de «esa narración que, a xeito de mito fundacional, todas as familias lle transmiten á nova xeración» y de «os únicos datos imparciais [...] que adquiriron condición documental» (Fraga 2020a: 23-24 y 85), las fotografías del abuelo se configuran como el único resquicio por donde pueden atisbarse los escurridizos indicios de un pasado incierto, reconstruido en su mayoría a base de suposiciones.

Por este motivo, el narrador se detiene en la observación minuciosa de aquellas fotos protagonizadas por Marcelino²³ —que son asimismo las más impenetrables— a través de la más explícita de las estrategias fototextuales: la écfasis (Mitchell 2009: 137-148). La verbalización de fotos mediante su descripción, que da lugar en la novela a «páxinas maxistrais d[est]a figura retórica» (Axeitos 2021: 170), realza la conexión entre lo que se ve o imagina y lo que se lee, pero sin resolver el enigma que los retratos entrañan. Todas ellas, siguiendo la distinción propuesta por Barthes (1990: 63-65), analizan a través del *studium* detalles (aspecto, pose, vestuario, etc.) a partir de los cuales puede extrapolarse información circunstancial que determina su estatus y posteriormente su condición de emigrante. No obstante, es mediante el *punctum*, siempre fijo en la mirada de Marcelino, como el autor procura adentrarse en su psicología. Si los ojos están considerados tradicionalmente como el espejo del alma, en ellos el narrador atisba el rastro de un cambio de actitud, desde la ingenua confianza en un porvenir exitoso hasta la duda razonable que le ate-

²³ A saber: una foto tamaño carné que le sirve al autor para comprobar su parecido físico con el abuelo (Fraga 2020a: 27); tres fotografías que «simbolizan o tránsito dese Marcelino mozo da solteiría ao matrimonio e á paternidade» (Fraga 2020a: 79, 80 y 81); y dos fotos enviadas desde Venezuela que en su día acompañaron unas cartas ya desaparecidas (Fraga 2020a: 99).

naza una vez se encontra allende el océano: «[es]a dúbida, conxelada polo obturador, lonxe, moi lonxe xa, da expresión de confianza do home dun tempo anterior» (Fraga 2020a: 98).

Por su parte, las miradas de quienes están destinadas a convertirse, respectivamente, en viuda y huérfanas de un vivo, desprenden otros sentimientos. Lo apunta el autor a partir de la presunta copia de un retrato²⁴ (Fraga 2020a: 100) enviado a Venezuela que, de forma inesperada, acaba mezclándose con las fotos de Marcelino:

O obxecto destes retratos non era o de xuntarse, a non ser que os seus destinatarios se reunisen de novo. Pero o azar quixo unilos e remexelos nunha lata que, non se sabe moi ben como ou por que, gardaba na casa Ermila, unha das irmás da avoa. Agora, sobre o meu escritorio, reconstrúen ese imposible plano/contraplano transoceánico que enxergaba un diálogo diferido de miradas no que elas semellaban ollalo coma se o tivesen diante no mesmo cuarto para botarlle en cara, sen palabras, as súas expectativas, os seus reproches, os seus medos ante unha ausencia que presaxia o maior dos terrores, o abandono. Nas fotografías anteriores os sorrisos dilúense nunha única alegría, pero hai tantas formas de ser infeliz como xeitos de ollar á cámara (Fraga 2020a: 100-101).

El conocimiento previo del desenlace por parte del narrador ratifica la legitimidad del miedo a un abandono inminente, que habita la expresión severa y dolida de la mujer y las tres hijas como un llamamiento sin respuesta o una súplica baldía. Así, gracias a la casualidad que determina el hallazgo de estos objetos, se establece un cruce imaginario de miradas que configura una inusual constelación fotográfica de esta primera travesía migratoria transatlántica.

No obstante, aun siendo inevitablemente uno de los ejes de la historia, el relato de la partida de Marcelino funciona como preámbulo o premisa al de la otra gran travesía que constituye el núcleo auténtico de la novela: la emigración de Virtudes. En este caso, la experiencia de la abuela de Fraga en el extranjero pertenece al acervo familiar de narraciones conocidas, permitidas e incluso celebradas por la carga de heroísmo y espíritu de sacrificio

²⁴ Se trata del mismo retrato que preside de manera significativa la cubierta de la edición gallega.

que entraña. Por lo tanto, el autor, que ya no tiene que enfrentarse a las incógnitas planteadas por un pasado nebuloso, contribuye de modo activo a ensalzar la hazaña de su abuela. De modo que, por un lado, recurre a datos y documentos oficiales antiguos proporcionados por el entorno familiar, como la reproducción del libro de familia de Virtudes y Marcelino (Fraga 2020a: 109), una foto de Virtudes sentada con otras compañeras delante de la residencia de enfermeras donde habría de trabajar como doméstica (71) o el retrato que las tres hijas le envían a la madre emigrada (125). Por el otro, comparte vivencias propias que enlazan su biografía con la de Virtudes, conformando lo más genuinamente autobiográfico de la novela. No es casualidad que la primera imagen que aparece en la novela remita directamente al título del capítulo, «Unha avoa e o seu neto», al retratarlos juntos durante una excursión en barco (Fraga 2020a: 15).

Con respecto a la inserción de fotografías relativas a la época británica, es interesante notar cómo el narrador abandona casi por completo los recursos de tipo ecfrástico²⁵ para dejar paso a un uso más intuitivo de la imagen dentro del texto, sin que ello comprometa o complique en exceso su inteligibilidad. Aunque no aparezcan leyendas o las fotos no siempre estén anunciadas, por lo general se establece una conexión evidente entre lo relatado y lo mostrado, de tal manera que la inferencia resulta en la mayoría de los casos inmediata. Lo cual, por otra parte, no debe extrañar si se piensa que en *Virtudes (e misterios)* el acto de mostrar tiene sobre todo valor testimonial: «as fotografías que me serven de guía fican como únicos testemuños dos intres que capturaron, coma se o disparo do obturador borrarse toda lembranza deles», afirma el narrador (Fraga 2020a: 218). Las imágenes ayudan a apuntalar, dentro de un marco espaciotemporal que se hace también visible, acontecimientos abocados al olvido.

La mayoría de las fotos está extraída, según informa Fraga (2020a: 195), del «álbum apaisado que documenta case por completo os nosos anos ingleses entre as súas tapas azuis». La selección que el autor realiza a partir de dicho álbum sitúa al lector en la estela de la emigración londinense de sus padres, aportando pruebas visuales que atestiguan algunos de los hitos de los años an-

²⁵ Salvo en un par de ocasiones reseñables: la tarjeta que Virtudes le regala a la hija Isabel por su vigesimoprimer cumpleaños (Fraga 2020a: 155) y el retrato de Carmen, la abuela paterna que el autor no pudo conocer debido a su temprano fallecimiento (179).

teriores a su nacimiento. En particular, debido al estrecho vínculo materno-filial, se destaca con cierta emotividad el recorrido de Isabel: desde su primer viaje en 1963, donde aparece sentada al lado de Virtudes a bordo del *Montserrat* (Fraga 2020a: 133), también se la ve practicando entusiasta con una máquina de escribir (146) o durante una cena con dos compañeros del curso de inglés (153). A esta primera etapa de aclimatación y aprendizaje le sucede un regreso provisional a Galicia durante el cual conoce a su futuro marido Antonio,²⁶ con quien volvería a Londres —ya casada y embarazada— en 1970, como demuestran sus cartillas del «*Aliens Order*» (209). Así pues, Fraga nace allí al año siguiente y empieza a participar en calidad de personaje dentro de la misma saga familiar que, en forma de relatos desperdigados, iría heredando para rectificarla y enriquecerla al ponerla por escrito.

Por lo tanto, la primera infancia de Xesús transcurre en la capital británica, donde comienza sus estudios en el colegio «Our Lady of Victories», según queda constancia en una foto escolar en la que él mismo se fija con atención en «os rostros dos que foron compañeiros fugaces, un mangado de sete cativos relegados á derradeira fila polas dezasete rapazas da aula, amizades e rivalidades futuras que non chegaron a ser máis que por espazo duns meses» (Fraga 2020a: 228). En efecto, en el verano de 1976, cuando apenas tiene cinco años, la familia decide volver a trasladarse a Galicia y se instala temporalmente en A Coruña. No obstante, Virtudes permanece en Inglaterra trabajando incluso después de la jubilación en domicilios particulares para seguir abasteciendo a sus seres queridos —por lo menos hasta su regreso definitivo en 1991—, periodo durante el cual el nieto suele visitarla todos los veranos.²⁷

Tras desgranar las virtudes familiares en tierra extranjera, es en la Galicia natal donde se desvelan algunos de los misterios aludidos en el polisémico título de la novela. Esta culmina con la sorpresiva reaparición de Marcelino y su inopinada vuelta a España al cabo de cuarenta y cinco años. Dicha reaparición

²⁶ El padre del autor aparece en una curiosa foto en la que, desde Londres, está a punto de soltar un globo de papel en honor a san Roque, según una tradición muy consolidada en Betanzos (Fraga 2020a: 197).

²⁷ Se invierte el recorrido que Xesús solía realizar antes: cuando sus padres residían oficialmente en Londres, las vacaciones tenían como destino ineludible Betanzos. Uno de los símbolos de estas estancias londinenses son la *Photocard* —con una foto carné de Fraga de adolescente— y la *Travelcard* del autor (Fraga 2020a: 289), que le permitían desplazarse por el centro de la ciudad.

cuenta con el envío de un retrato del abuelo que preanuncia su retorno y que el narrador compara con las fotos antiguas:

Aquel home ilusionado e con proxectos, disposto a tirar partido e gozar da súa nova xeira en Venezuela, era historia, e a imaxe enlazaba máis ben coas dúbidas que empezaran a emerxer na correspondencia antes de que se interrompese. Desta vez o Marcelino que posaba para a cámara transmitía todo o contrario: semellaba encollido, forzado nunha postura pouco natural [...]. Pero onde se concentraba o desamparo que transmitía o retrato era na ollada, a de quen se sabe derrotado ou preso dunhas circunstancias que o superan, incapaz ou falto de vontade para afrontalas, vencido polo peso dunha acumulación de reveses que converten en imposible un novo intento por encarar o futuro (Fraga 2020a: 322-323).

De nuevo, la mirada facilita el acceso a los recovecos del alma de quien ha tenido que enfrentarse a las amargas consecuencias de una emigración fallida. Contrariamente a las conjeturas más verosímiles, Marcelino no había muerto ni fundado un nuevo hogar en Venezuela, sino que, después de ver sus negocios malogrados, dependía de la hospitalidad de la familia Lira. Sin embargo, el destino que creía irreversible todavía le depara una sorpresa: la reconciliación inesperada con aquella otra familia que antaño había abandonado, desapareciendo por vergüenza, descuido o equivocación. Sea como fuere, contra todo pronóstico, Virtudes y Marcelino restauran de alguna manera su vida conyugal, hasta el punto de que incluso se los ve cómodos en una fotografía donde, con actitud cariñosa, él alarga el brazo sobre los hombros de ella (Fraga 2020a: 337).

Por último, será la cercana muerte de los dos ancianos lo que supone el final de un viaje cuyo simbólico legado es un viejo bolso negro que contiene tanto pertenencias de la abuela como una serie de objetos de Marcelino traídos de Venezuela, algunos de los cuales aparecen mostrados en su ya inexplicable variedad (Fraga 2020a: 348 y 349). Estas cosas, verosímilmente dispuestas y fotografiadas por el propio Fraga, no dejan de ser, junto a las instantáneas de personas, rastros materiales susceptibles de ser interpretados (Bodei 2013: 37-38). Aunque, en definitiva, todo sigue apuntando a que, pese a la búsqueda inherente a la escritura y el intento de fijar una versión cabal de la historia, «os misterios permanecen, igual que as virtudes dos que xa non están» (Fraga 2020a: 358).

CRUCES E INVERSIONES

A la elección de Rivas y Fraga como autores representativos de la fototextualidad autobiográfica en la narrativa gallega del siglo XXI contribuye, asimismo, una serie de coincidencias y aparentes paradojas o incoherencias relativas a la presentación de las imágenes y su relación con el texto en las respectivas ediciones españolas: *Las voces bajas* (Alfaguara, 2012) y *Virtudes (y misterios)* (Xordica, 2020). En ambos casos, de la traducción se encargan los propios autores;²⁸ no obstante, lo que aquí interesa destacar son más bien los cambios sustanciales a nivel icónico y fototextual realizados en el tránsito de una versión a otra. Ya sea por razones editoriales o decisión autorial, estos atañen a elementos determinantes en la recepción de las imágenes y su entendimiento: el formato y la disposición, y —sobre todo— la presencia o ausencia de los pies de foto. Con respecto a esto último, se da una curiosa circunstancia por la que la tendencia se invierte: a diferencia de los originales gallegos, en *Las voces bajas*, las leyendas desaparecen, mientras que en *Virtudes (y misterios)* se insertan expreso, ocasionando un cruce que no contradice el efecto del medio visual, sino que lo matiza y potencia.

El caso de Manuel Rivas resulta más impactante por la estrategia fototextual empleada. En *Las voces bajas* (2012b) se asiste a una cubierta que consiste en el tallo de una planta sobre cuyas hojas, a modo de árbol genealógico, se transparentan los rostros de los principales miembros de la familia (López Barros 2021: 4). El peritexto de la edición de Alfaguara confirma, e incluso acentúa, tanto el componente visual de la obra como su dimensión familiar, ya explícitos en la de Xerais. Además, esta visión se acrecienta con un último elemento compositivo: una goma elástica naranja que simula el cierre longitudinal de una libreta, tal vez aludiendo al carácter episódico y fragmentario de la obra, como si de un conjunto de anotaciones espontáneas se tratara.

Sin embargo, las divergencias se manifiestan sobre todo en el interior de la novela, donde se interviene mediante el recorte lineal del borde dentado o desgastado de las fotos más antiguas, la traslación con respecto a la colocación primigenia —aun respetando el orden— y la reducción del tamaño o del espacio que se les reservaba. Así, las imágenes, que no compartían con las palabras

²⁸ Concretamente, sobre Rivas como autotraductor de *As voces baixas*, véase Dasilva (2019: 74-76).

impresas la misma página, se incrustan ahora en el cuerpo del texto, irrumpiendo en el continuo propio de la escritura y acentuando el efecto fototextual. También cabe señalar que la foto de cubierta de la versión gallega se incorpora en el primer capítulo de la española (Rivas, 2012b: 8), enlazándola con el recuerdo de los gigantes cabezudos, así como advertir que la foto de las cuatro «Mozas de Castro» sentadas a la sombra de un árbol (Rivas 2012a: 79) se sustituye de manera inexplicable por la de otras tres chicas de pie a la orilla del mar (2012b: 81).

Con todo, la diferencia más reseñable de la edición española es, sin duda, la supresión de los pies de foto que, en *As voces baixas*, como subraya López Barros (2021: 5), «permiten anclar un sentido que habilita al lector un acercamiento mayor con la historia». En su ausencia, la posible identificación de los referentes y la interpretación de las situaciones inmortalizadas se supedita exclusivamente a la inferencia del propio lector, la cual no garantiza exactitud ni certeza acerca de la verdad de lo observado (Dubois 1994: 80-81).²⁹ Por lo tanto, ha de excluirse de forma categórica que «las imágenes son aquí ilustrativas» (López Barros 2021: 6), pues, precisamente por la falta de anclajes textuales, no hay nada que pueda ilustrarse. Sin directrices ni intermediarios, las posibilidades interpretativas se multiplican. En *Las voces bajas*, la foto ya no indica, tan solo evoca escenarios pretéritos dirigiéndose a la imaginación de quien mira.

Menos radicales resultan, en cambio, los ajustes que se observan en *Virtudes (y misterios)* de Xesús Fraga (2020b). Una vez más, el diseño de la cubierta de la edición de Xordica es revelador, pero ya no consiste en un retrato, sino en un dibujo que, a partir de la foto de Virtudes mientras limpia un armario de cocina subida a una escalera,³⁰ representa la figura de la abuela en azul desplazando con su bayeta un nubarrón cargado de lluvia. Mediante este interesante procedimiento de simbolización, una huella de lo real se transforma en la me-

²⁹ Recuérdese que Montandon había definido la leyenda como «un texte qui apporte un sens à une image, ou plutôt qui en révèle le sens implicite, insuffisamment présent dans l'image ou dans la culture du récepteur» (1990: 6), haciendo hincapié precisamente en la necesidad de suplir una falta relativa a conocimientos de tipo sociocultural. Por lo tanto, esta elección no deja de resultar extraña, ya que el lector no gallegohablante sería el que más necesita aclaraciones, sobre todo de cara a la comprensión de las imágenes arraigadas a las tradiciones de un territorio para él desconocido o no tan familiar.

³⁰ Esta foto aparece en el interior de ambas versiones (Fraga 2020a: 35; 2020b: 29).

táfora visual del talante salvífico de la matriarca frente a las dificultades de la vida. Se trata de una elección original que pone el acento ya no tanto en lo fotográfico, sino en las cualidades del personaje principal de la historia, reelaborado visualmente mediante otra forma de expresión gráfica.

Aun así, en el interior de la novela, las fotos se mantienen invariadas en número, dimensiones y orden, aunque cambia un poco su disposición. Tan solo se llevan a cabo algunos leves desplazamientos, el más atrevido y relevante de los cuales es la agrupación —a modo de montaje— de las tres fotografías que representan las respectivas fases vitales de Marcelino antes de marcharse a Venezuela (Fraga 2020b: 64) y que en la versión gallega estaban situadas en páginas diferentes, aunque seguidas (Fraga 2020a: 79, 80 y 81). De esta manera, la composición resultante permite la construcción de una secuencia que ensalza, a primera vista, el tránsito del abuelo desde la soltería hasta el matrimonio y la paternidad. Así pues, si en la edición de *Galaxia* la proximidad con el texto favorecía una mejor comprensión de las imágenes a las que en él se aludía, en la de *Xordica* su colocación no tiene la misma importancia gracias a la añadidura de minuciosos pies de foto redactados en tercera persona donde casi siempre se indica lugar y fecha.

Pese a la objetividad de la mayoría de estas leyendas, que choca con el tono intimista del relato restándole algo de su carácter entrañable, puede observarse cómo en algunas de ellas asoma la presencia del autor a la hora de revelar detalles aparentemente nimios pero cargados de familiaridad. Piénsese en el pie de foto que reza «Virtudes, en tareas de limpieza, y con té PG siempre a mano. Londres, años 90» (Fraga 2020b: 29), llamando la atención sobre una costumbre de la abuela accesible tan solo a través del recuerdo del nieto. Por otra parte, su función responde asimismo a la necesidad de contextualizar mejor a aquellos referentes cuya identidad no se explicita en el texto: por ejemplo, la del padre y de la abuela con otros familiares en la foto «De vendimia en Betanzos» (Fraga 2020b: 15), la de la tía Leonor sujetando al autor de bebé durante su primer verano en Galicia o la de la bisabuela Elena junto al escritor de niño (Fraga 2020b: 15, 177 y 199). Sin embargo, podría afirmarse que, generalmente, los pies de foto en *Virtudes (y misterios)* resultan redundantes e innecesarios, pues no aportan datos inéditos, sino que reiteran la misma información contenida en el relato, aunque se entiende que en ello subyace cierto afán de precisión y claridad del todo acorde con el valor documental de la obra.

CONCLUSIÓN: NUEVOS HORIZONTES

A la vista de los procedimientos iconotextuales empleados por Manuel Rivas y Xesús Fraga y los efectos logrados a través de sendas novelas, puede argüirse que la fototextualidad aplicada a la narrativa autobiográfica se configura en sus diferentes modalidades como una fórmula excelente para redescubrir las propias raíces e incluso reflejar la idiosincrasia de una comunidad. Esta operación se realiza insertando materialmente dentro de la narración parte del álbum familiar —ya de por sí fuente inagotable de historias, inspiración y sugerencias—, cuyo potencial creativo se está explotando cada vez más desde el punto de vista intermedial en las literaturas hispánicas y, como ha podido comprobarse, alcanza cotas muy altas también en el ámbito de las letras gallegas. En este sentido, las fotos de familia seleccionadas y reproducidas por Rivas y Fraga en sus respectivos libros no solo se supeditan a un propósito de búsqueda identitaria, sino que también retratan el contexto social de la Galicia en la que los autores y sus allegados se desenvuelven.

Desde el punto de vista formal, en *As voces baixas y Virtudes (e misterios)*, la relevancia y el alcance de la práctica fototextual se consiguen gracias a diferentes modulaciones de la relación entre palabra e imagen. Por un lado, la falta de ligazón que manifiesta el relato de Rivas con respecto a las fotos insertadas parece apuntar a una especie de indeterminación que, de acuerdo con el vagabundeo de la memoria del autor, propicia la evocación del pasado a partir de sugerencias que apelan sin condicionamientos a la mirada del lector/espectador. Por el otro, Fraga, sin que ello suponga renunciar a la emotividad, aspira —mediante una labor previa de documentación— a la reconstrucción fidedigna y articulada de una historia familiar protagonizada por mujeres con el objetivo de homenajear el recuerdo de Virtudes, tarea para la cual la fotografía desempeña un papel testimonial que implica de manera necesaria un anclaje firme al texto.

En la misma línea se sitúan las ediciones españolas de estas dos obras: *Las voces bajas y Virtudes (y misterios)*. Más allá de algún reajuste de formato o disposición que matiza ligeramente aspectos menores relativos a la recepción de las imágenes, la modificación más relevante es la alteración —en el tránsito de la versión gallega a la castellana— de los pies de foto según un criterio que curiosamente se troca: en el caso de Rivas las leyendas se suprimen, mientras que en el de Fraga se añaden. Si su omisión dificulta o incluso imposibilita —al no estar reflejados en el texto— la identificación de los referentes foto-

gráficos en *Las voces bajas*, su incorporación en *Virtudes (y misterios)* provoca cierta redundancia debido a que por lo general la narración por sí sola proporciona los datos necesarios para interpretar cabalmente la imagen. Por lo tanto, se trata de un cambio que implica la intensificación del impacto provocado por la presencia visual en las versiones primigenias: la evocación y el testimonio. De todas las maneras, con independencia de la edición, en ambas novelas, aunque con intenciones y matices casi antitéticos, la fotografía amplía los horizontes de la escritura.

FINANCIAMIENTO

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.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO ALONSO, María (2021). «[Entrevista] Xesús Fraga, Premio Nacional de Narrativa». *Tempos dixital*, 11 de noviembre de 2021 [en línea] [1 de junio de 2022]. <<https://temposdixital.gal/cultura/entrevista-xesus-fraga-premio-nacional-de-narrativa/>>
- AXEITOS, Xosé Luis (2021). «Autobiografía, biografía e historia social da novela *Virtudes (e misterios)* de Xesús Fraga». *A Trabe de Ouro*, 116, 167-171.
- BARTHES, Roland (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- BENJAMIN, Walter (2008). «Sobre algunos motivos en Baudelaire». *Obras I*, vol. 2. Madrid: Abada, 205-259.
- BLATT, Ari J. (2009). «Phototextuality: photography, fiction, criticism». *Visual Studies*, 24 (2), 108-121.
- BODEI, Remo (2013). *La vida de las cosas*. Buenos Aires; Madrid: Amorrortu.
- BRYANT, Marsha (1996). *Photo-textualities: Reading photographs and literature*. Newark: University of Delaware Press.
- CASAS, Ana (2022). «El falso solipsismo de la autoficción». Ana Casas (ed.). *Pensar lo real: Autoficción y discurso crítico*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert, 11-29.

- COGLITORE, Roberta (2016). «La verità dell'io nei fototesti autobiografici». Michele Cometa; Roberta Coglitore (ed.). *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*. Macerata: Quodlibet, 47-68.
- CONSTENLA, Tereixa (2012). «Rivas merodea por su memoria». *El País*, 22 de diciembre de 2012 [en línea] [18 de mayo de 2022]. <https://elpais.com/cultura/2012/12/21/actualidad/1356108501_499799.html>
- CORAZÓN RURAL, Álvaro (2022). «Xesús Fraga: “La base del gran estado del bienestar británico estaba en mujeres gallegas, extremeñas, portuguesas...”». *Jot Down* [en línea] [1 de junio de 2022]. <<https://www.jotdown.es/2022/06/xesus-fraga/>>
- DASILVA, Xosé Manuel (2019). «Manuel Rivas, autotraductor traducido: *As voces baixas* / *Las voces bajas* / *The Low Voices*». *Sendebarr*, 30, 61-82.
- DIAZ, Elvire (2014). «La intermedialidad en la ficción española contemporánea: diálogo entre literatura y artes visuales». Natalie Noyaret (ed.). *La narrativa española de hoy (2000-2013). La imagen en el texto* (3). Berna: Peter Lang, 25-38.
- DUBOIS, Philippe (1994). *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- FERNÁNDEZ ROMERO, Ricardo (2012). «La cámara oscura del yo: Metáforas fotográficas y autobiografía en España». *Iberomania*, 75-76, 250-266.
- FRAGA, Xesús (2003). A-Z. Vigo: Xerais.
- FRAGA, Xesús (2016). «Virtudes and Isabel: Two Galician Women in London». María Jesús Lorenzo-Modia (ed.). *Ex-sistere. Women's Mobility in Contemporary Irish, Welsh and Galician Literatures*. Cambridge: Cambridge Scholar Publishing, 74-94.
- FRAGA, Xesús (2020a). *Virtudes (e misterios)*. Vigo: Galaxia.
- FRAGA, Xesús (2020b). *Virtudes (y misterios)*. Zaragoza: Xordica.
- FREUND, Gisèle (1983). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.
- GARRIDO, Benito (2012). «Manuel Rivas: el murmullo literario de *Las voces bajas*». *Culturamas*, 16 de noviembre de 2012 [en línea] [18 de mayo de 2022]. <<https://culturamas.es/2012/11/16/manuel-rivas-el-murmullo-literario-de-las-vozes-bajas/>>
- GARRIDO GONZÁLEZ, Ana (2022). «*Virtudes (e Misterios)* and The Inner Memory: Emigration and Return as Identity Fragmentation and an Exercise of Post-Memory in Galician Diaspora». *Humanities*, 11, 38. [en línea] [16 de abril de 2023]. <<https://www.mdpi.com/2076-0787/11/2/38>>
- GENETTE, Gérard (2001). *Umbrales*. México: Siglo XXI.
- HIRSCH, Marianne (2021a). *Marcos familiares: Fotografía, narrativa y posmemoria*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- HIRSCH, Marianne (2021b). *La generación de la posmemoria: Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Carpenoctem.
- HOOPER, Kirsty (2011). *Writing Galicia into the World: New Cartographies, New Poetics*. Liverpool: Liverpool University Press.

- HUGHES, Alex; Noble, Andrea (2003). *Phototextualities: Intersections of Photography and Narrative*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- LEJEUNE, Philippe (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LÓPEZ Barros, Claudia (2021). «Imágenes que susurran: Un recorrido semiótico visual por *As voces baixas*». *Boletín de Arte*, 22, 1-10.
- MITCHELL, W. J. Thomas (2009). *Teoría de la imagen: Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid: Akal.
- MONTANDON, Alain (1990). «Présentation». Alain Montandon (ed.). *Iconotextes*. París: Ophrys, 5-10.
- NERLICH, Michael (1990). «Qu'est-ce qu'un iconotexte? Réflexions sur le rapport texte-image photographique dans *La femme se découvre* d'Evelyne Sinassamy». Alain Montandon (ed.). *Iconotextes*. París: Ophrys, 255-302.
- PATÍÑO, Antón (2012). «*As voces baixas* de Manuel Rivas: o libro da vida». *Galegos*, 17, 102-107.
- PEREDA, Marcos (2022). «Manuel Rivas: “Lo mío es una insatisfacción que tiene que ver con una saudade del porvenir”». *Jot Down*, 9 de marzo de 2022 [en línea] [18 de mayo de 2022]. <<https://www.jotdown.es/2022/03/manuel-rivas/>>
- PITTARELLO, Elide (2015). «Che ci fanno le foto nei romanzi?». Augusto Guarino (ed.). *Le geometrie dell'essere. Identità, identificazione, diversità nella recente letteratura spagnola*. Nápoles: Tullio Pironti, 249-275.
- POLIZZI, Assunta (2013). «La voz del yo en *Las voces bajas* de Manuel Rivas». *Siglo XXI: Literatura y Cultura Españolas*, 11, 115-131.
- POZUELO Yvancos, José María (2022). «Autofiguraciones: de la ficción al pacto de no ficción». *Signa*, 31, 673-696.
- RIVAS, Manuel (2000). *A man dos paños*. Vigo: Xerais.
- RIVAS, Manuel (2001). *La mano del emigrante*. Madrid: Alfaguara.
- RIVAS, Manuel (2012a). *As voces baixas*. Vigo: Xerais.
- RIVAS, Manuel (2012b). *Las voces bajas*. Madrid: Alfaguara.
- RODRÍGUEZ Vega, Rexina (2016). «Panorama de la autotraducción en Galicia: La especificidad del trasvase entre lenguas en contacto en contexto diglósico». *Pasavento*, 4 (2), 329-346.
- SÁNCHEZ, Mariela (2015). «Memorias en voz baja: Transmisión oral intergeneracional: de *Os libros arden mal* a *As voces baixas*». *Olivar*, 16 (24) [en línea] [18 de mayo de 2022]. <<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2015v16n24a05/7329>>
- VAZ, Jorge (2011). «Manuel Rivas». Natalie Noyaret (ed.). *La narrativa española de hoy (2000-2010): La imagen en el texto (1)*. Berna: Peter Lang, 381-408.
- VICENTE, Pedro (2018). «Políticas y propaganda del álbum familiar». Pedro Vicente; José Gómez-Isla (ed.). *Álbum de familia y prácticas artísticas: Relecturas sobre autobiografía, intimidad y archivo*. Huesca: Diputación de Huesca, 13-23.

- VILAVEDRA, Dolores (2011). «La obra literaria de Manuel Rivas: notas para una lectura macrotextual». *Romance Notes*, 51 (1), 87-96.
- VILAVEDRA, Dolores (2012). «Só é cuestión de ollar: E Rivas ensinanos a facelo». *Praza. gal*, 16 de noviembre de 2012 [en línea] [16 de abril de 2023]. <<https://praza.gal/cultura/so-e-cuestion-de-ollar-e-rivas-ensinanos-a-facelo>>
- VILAVEDRA, Dolores (2022). «Women Who Leave: Uprooting and Return in Galician Literature». *Humanities*, 11, 98 [en línea] [16 de abril de 2023]. <<https://www.mdpi.com/2076-0787/11/4/98>>
- WAGNER, Peter (1996). «Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s)». Peter Wagner (ed.). *Icons - Texts - Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlín: Walter de Gruyter, 1-40.



Copyright © Ruben Venzón, 2023. This document is under a Creative Commons Attribution-Non commercial-No Derivative Works 3.0 Unported License. To see a copy of this license click here <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/legalcode>.