

LA FOTOGRAFÍA Y LA MEMORIA EN *EL JINETE POLACO* DE ANTONIO MUÑOZ MOLINA¹

*Lo más literario de todo es la fugacidad de las palabras y de las fotografías
y su trémula familiaridad con el olvido.*
Antonio Muñoz Molina, *Escrito en un instante*.

Los protagonistas de *El jinete polaco*: Manuel, el narrador, y su compañera, Nadia, pasan entre ocho y diez días en un pequeño apartamento en Nueva York, al que consideran clausurado y seguro como un «submarino»² (Muñoz Molina, 1991: 9). En su interior conversan día y noche animados por el deseo de conocerse, al tiempo que se reconocen en un pasado común. Con la mediación de una extensa colección de fotografías en blanco y negro, de una reproducción de un retrato de Rembrandt y de una Biblia del siglo XVI, los dos comienzan a *imaginar* o a *inventar* ese pasado.

Ambos ansían encontrarse en los hechos que los precedieron y se saben el resultado de «una suma de casualidades y desgracias y de una nada en la que se...disgregarán igual que sus mayores» (Muñoz Molina, 1991: 32). Aspiran a remontarse «más allá de su doble memoria personal, confabulada, insuficiente,...» (Muñoz Molina, 1991: 32) y para ello: «Miran fotografías y establecen confidencias y actos, y cuanto más aprenden más miedo tienen de

¹ El contenido de este artículo proviene de mi tesis doctoral: *El medio fotográfico en la narrativa de Antonio Muñoz Molina*, defendida el 10-3-2008 en la Universidad de California, Irvine, y hasta ahora inédita.

² La imagen del mar con el contrapunto del espacio aislado como «el submarino» o la «isla» es recurrente en la narrativa de Antonio Muñoz Molina. Con frecuencia alude a un retiro espacial y temporal que procura a los narradores una suerte de exilio creador, en el cual llevan a cabo un intento de reconstruir la memoria.

que algo de lo que sucedió hubiera ocurrido de otro modo, extinguiendo hace un siglo o treinta años o dos meses la trémula posibilidad de que ellos se encontraran» (Muñoz Molina, 1991: 33).

En *El jinete polaco*, la narrativa se origina a causa de un deseo de saber que es estimulado continuamente por el mutismo del retrato fotográfico. Este deseo, que es cotejado en el texto con el deseo erótico, guía a los protagonistas de fotografía en fotografía, de personaje en personaje y de instante en instante. Ante la mirada del narrador se despliegan el pasado y el presente como una colección azarosa de momentos. Como la evocación surge con frecuencia a partir de la contemplación de las imágenes, la percepción se presenta condicionada originalmente por múltiples datos fragmentarios e inconexos que constituyen de por sí *fotografías en prosa*³. La novela es el proceso narrativo que resulta de articular y de ordenar esta constelación de momentos.

Lo que propicia el reencuentro de Nadia y Manuel en Nueva York, en el marco de un universo frenético, es un instante de simultaneidad a ambos lados de la línea telefónica. Esta casualidad nos remite a otras contingencias que son también decisivas en la narración y que revelan el valor substancial que posee en ella el momento. Esta concepción del acaecer que privilegia la trascendencia del instante, aleatorio y saturado de posibilidades, preside la narrativa de Antonio Muñoz Molina y halla una de sus metáforas más lúcidas y constantes en el fogonazo de la cámara fotográfica.

Varios momentos climáticos en esta novela, como los encuentros esporádicos de los amantes, poseen cualidades relativas a *lo fotográfico*. Por ejemplo, la resolución de Manuel, tomada «*en segundos*» (Muñoz Molina, 1991: 459, la cursiva es mía), de coger la mano de Nadia al término de una cena amistosa en Madrid, para propiciar una cita romántica con ella o el instante en que es deslumbrado súbitamente por los faros de un camión mientras conduce de noche y debe reaccionar *en una fracción de segundo* para salvar su vida. De manera similar, el comandante Galaz, padre de la protagonista, recuerda así el giro brusco que produjo en su vida el estallido de la guerra civil: «Se quebró todo en una noche, *en un solo minuto*,...» (Muñoz Molina,

³ Con las expresiones *fotografía en prosa* o *fotografía textual* que uso en este artículo, me refiero a textos que, en cierta manera, «aspiran a ser fotografías» o a lo que W.J. Mitchell denomina *imagetexts*. El *imagetext* designa para Mitchell un concepto compuesto que combina texto e imagen. Vid. *Picture Theory*, Chicago: University of Chicago Press, 1994, 89.

1991: 321 la cursiva es mía) y reconoce: «Un acto,...; es el misterio más grande, el único,..., los [actos] que irrumpen en medio de la realidad como la llamada de un incendio, los inauditos, los inesperados, los que modifican para siempre la materialidad de las cosas» (318-320). Finalmente, el encuentro fortuito del original del cuadro *El jinete polaco* de Rembrandt en el museo de la Frick Collection, agudiza intensamente la memoria de Manuel y desencadena en él una conmoción que no puede repetir *unos segundos más tarde* cuando se vuelve para mirarlo antes de abandonar la sala.

En cada uno de estos casos, un instante preciso adquiere a posteriori una relevancia excepcional desde el punto de vista de quien recuerda o *inventa* el pasado. Es casi inevitable relacionar cada evento con la noción de la fotografía de Cartier Bresson como «momento decisivo». De hecho, la fotografía, en términos de Max Kozloff, registra «a memorable occasion that has been extracted and recorded out of those countless micro-intervals that,..., would hardly raise an eyebrow» (Kozloff, 1987: 9).

Tanto la síntesis *fulgurante* de su propia vida que propone Galaz, como el atisbo momentáneo de *lucidez* que experimenta Manuel en el museo ante el cuadro de Rembrandt que da título a la novela, remiten a la noción de la historia del conocimiento que propone Walter Benjamin. El filósofo percibe esta evolución precisamente como una «historia de las vicisitudes de la luz» y en su *Passagen-Werk* comenta «knowledge comes only in flashes, in a moment of simultaneous illumination and blindness⁴» (Cadava, 1997: 5). Desde el punto de vista de este filósofo, lo *fotográfico* provee además una imagen idónea para expresar la posibilidad de acceder al pasado pues, como señala en *Theses on the Philosophy of History*, «the true picture of the past flits by. The past can be seized only as an image which flashes up at the instant when it can be recognized and is never seen again» (Berger, 1973: 190). Por otra parte, como señala David Company, la fotografía se ha convertido sin duda en una actividad consustancial al ejercicio de la memoria.

El mismísimo funcionamiento de nuestra memoria está cambiando. Está configurada por el entorno visual que nos rodea. La estructura de la memoria está, en gran medida, condicionada por los medios de

⁴ Existe también una analogía entre esta noción del conocimiento y la mirada del fotógrafo, que, como señala Muñoz Molina en *Las fuentes de la memoria*, «mira a su alrededor,... busca en las caras de la gente y en las cosas reales el estremecimiento de una revelación» (22)

representación a nuestro alcance. Cuando nuestra imagen del mundo cambia de condición, también lo hacen nuestras formas de recordar (Green, 2007: 138).

Antonio Muñoz Molina declara en *Las fuentes de la memoria* con relación a este tema: «yo no sé si... la fotografía ha modificado o falsificado mi propia memoria: lo que sí se es que la intensidad del tiempo verdadero, de la gente real, de las calles de las ciudades, en ninguna parte la encuentro mejor retratada que en el blanco y negro de las fotografías» (22).

Lo fotográfico se halla omnipresente en la narrativa de este escritor. Las fotografías preceden con frecuencia a los personajes de sus cuentos y sus novelas e incluso los reemplazan. Las instantáneas acentúan la importancia del azar y de los actos mínimos, alteran la noción lineal del tiempo y destacan momentos a los que se vuelve repetidamente en el presente de la narración. Las imágenes estimulan o suplantán a la memoria y son agrupadas esmeradamente por los narradores y los personajes para constituir una narrativa, integrar un álbum de familia o componer un archivo. En muchas ocasiones, como en el caso de *El jinete polaco*, *Beatus Ille*, *Beltenebros* o *Ardor Guerrero*, entre otros, suponen el punto de partida de la narración⁵. Esta ubicuidad de la fotografía altera de manera radical el discurso y lo condiciona. Parafraseando la aserción de Luc Lang con relación a Ritche, si la representación ya no puede aparecer en la novela sin una alusión a la fotografía, entonces el narrador contará *un mundo fotografiado*⁶.

Es posible pensar en un *universo fotográfico* y en un mundo concebido como imagen a través del filtro de la fotografía. Como han advertido con lucidez pensadores como Roland Barthes, Walter Benjamin y Rosalind Krauss, entre otros, no somos plenamente conscientes del impacto radical

⁵ Así, Darman, el narrador-protagonista de *Beltenebros*, llega a Madrid con el objeto de encontrar y matar a un hombre del que, en principio, no sabe nada. Darman declara al comienzo de la novela con relación a Andrade «Me dijeron su nombre» (9) y añade un poco más adelante «me dieron su foto y un sobre cerrado» (13). La mirada de Darman retorna a esta foto en varias ocasiones a lo largo de la novela. Cuando evoca su vuelta inminente a Madrid leemos «Todavía guardo la foto. Miro la cara de Andrade, que no es de traidor ni de héroe, y sé que con los años irá cobrando una actitud de profecía, será la cara en la que estaba contenido no sólo su destino, como suponía Bernal, sino también el de cada uno de nosotros, sus verdugos, sus víctimas, sus perseguidores» (*Beltenebros*, 54).

⁶ Steve Edwards cita a Lang en el libro *¿Qué ha sido de la fotografía?* editado por David Green. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. 32.

que la fotografía ha tenido y tiene aún en nuestra visión del mundo y el pasado.

Susan Sontag considera también a la fotografía como el umbral de una manera nueva de percibir el mundo y cree que ésta favorece una visión de la historia como una colección de anécdotas y de «*faits divers*» (Sontag, 1990: 22). Pierre Bourdieu, por su parte, la interpreta como una suerte de índice social que puede otorgar una apariencia de *realidad* a lo acordado de manera previa por un grupo y estudia el uso que se hace de ella como un factor determinante de clase. Rosalind Krauss la concibe como un filtro o un objeto teórico que nos permite examinar otro campo secundario con relación a ella. Por último, para Lacan existe incluso «un punto de luz que nos convierte en fotografías» y afirma con relación a sí mismo «la luz me transforma en una imagen fotográfica» (Green, 2007: 83).

No es de extrañar por tanto que el recurso continuo a la *fotografía textual* introduzca en el discurso literario nuevas configuraciones expresivas. La fotografía incorpora al texto la nueva relación que la tecnología ha inaugurado entre el sujeto y la imagen, que ya no se concibe como un producto singular del Arte o de la Naturaleza. Por mediación de ella, se acentúa precisamente, en términos de Beryl Schlossman, «the moment when the referent slips away forever» (Schlossman, 1997: 154). De ahí, como advierten con frecuencia los narradores de Muñoz Molina, el empeño vano y fútil que supone, en cierta manera, el ejercicio de la evocación⁷ que inspira la imagen. Sin embargo, como sugiere Susan Sontag, esta figuración es inevitable pues «photographs, which cannot themselves explain anything, are inexhaustible invitations to deduction, speculation and fantasy» (Sontag, 1990: 23).

Es lícito afirmar con Marcel Duchamp que el carácter deíctico de la fotografía reclama la presencia de un texto que contribuya a dotarla de sentido. La fotografía exhorta a la narrativa. Los límites de la fotografía emulan con frecuencia a los límites de la palabra y no es insólito que la una acuda a la otra (y viceversa) como suplemento, en un gesto que enfatiza la fragilidad de los mecanismos de la representación y de la memoria.

⁷ En *Beatus Ille*, Minaya se enfrenta al laberinto acuciado de su propia memoria y, cuando deja la casa de Manuel, «ignora todavía que recordar y volver son dos ejercicios tan inútiles como pedir cuentas a un espejo del rostro que hace una hora o un día o tres años se miró en él» (Muñoz Molina, 1986: 257).

Como ya he sugerido antes, en *El jinete polaco*, al igual que en otras narraciones de Muñoz Molina, el individuo es imaginado o recordado a través del filtro fotográfico. En *Las fuentes de la memoria. La vida entera en blanco y negro*, el autor declara con relación a este texto:

Para escribir una novela yo inventé una vez un fotógrafo de pueblo, un retratista de novios y reclutas que guardaba en un baúl todas las fotos que se habían guardado en su estudio a lo largo del siglo, sin clasificarlas, sin preferir unas sobre otras, simplemente atesorándolas todas, escondiéndolas en un yacimiento de tiempo y de rostros perdidos (Muñoz Molina, 1996: 24).

Las fotografías de la colección de Ramiro Retratista proporcionan al protagonista de esta novela un álbum de *fotos*, de instantes fijos, a los que él debe dotar de coherencia y articulación por medio de una narrativa. Estas imágenes proveen las *huellas* en el presente para llevar a cabo una reconstrucción o *invención* del pasado. Manuel advierte que, en el transcurso de su evocación, «no cuenta la memoria sino la mirada» (Muñoz Molina, 1991: 19) y califica también de «mirada pura y arcaica» (Muñoz Molina, 1991: 172) a la evocación.

Las fotografías en blanco y negro son para Manuel, como «manchas de aceite en la gran laguna oscura de la desmemoria» (Muñoz Molina, 1991: 193). Sugestivamente, en una ocasión, él percibe también la extensión de los continentes desde la ventanilla de un avión como «las manchas de colores puros de los mapamundis» (Muñoz Molina, 1991: 7) que interrogaba cuando era niño. En la novela, la fluidez de la comparación despliega una representación textual de la experiencia en clave visual. El mundo aparece a los ojos del narrador como un enigma constituido por acumulaciones de color y se ofrece a sí mismo como un texto inagotable.

Al igual que cada uno de los retratos de los personajes que se describen en la novela, el mapa es un enigmático conglomerado de luces y sombras. El encuadre que lo contiene es análogo al encuadre fotográfico; ambos proponen una visión de *la naturaleza* como representación. El acto mismo de enmarcar, como señala Rosalind Krauss, genera una producción permanente de signos (Krauss, 2001: 126).

En *El jinete polaco*, como en la mayoría de las novelas y los cuentos de Muñoz Molina, percibimos a los personajes de manera fragmentaria e *indirecta*, a través de *su doble* o de su representación; ya sea por razón de su reflejo en un espejo o en la luna de un escaparate o por medio de su retrato

o su fotografía. En cualquier caso, como indica Max Kozloff, «Most of our knowledge is hearsay, that is indirect, vicarious, prefiltered, secondary» (Kozloff, 1987: 67). Este proceso de fragmentación óptica del personaje es virtualmente infinito. Por ejemplo, vemos el reflejo imaginario de la figura del comandante Galaz en la superficie del cuadro de Rembrandt, en el espejo del lavabo en el cuartel de Mágina e incluso a través de los ojos de su esposa norteamericana, «dos pupilas tan objetivas como el cristal de un espejo» (Muñoz Molina, 1991: 246). Nadia encuentra a Manuel en Madrid cuando reconoce su cara reflejada en el espejo de un café al que él no está mirando. Cuando el protagonista comienza su viaje de regreso a Mágina, hacia el final de la novela, piensa de ella «tal vez estás viendo tu cara en el espejo de un taxi tan nítidamente como yo la veo en una foto» (Muñoz Molina, 1991: 509).

Manuel se recuerda en el instante posterior a su accidente de coche «mirándome los ojos en el retrovisor, un fragmento de mi cara ovalado como un antifaz» (Muñoz Molina, 1991: 447) o se ve en el espejo de un ascensor «entre las caras anglosajonas y japonesas que lo rodean y se pregunta si notarán los otros que no es como ellos» (Muñoz Molina, 1991: 441).

Cuando deambula por Mágina, al final de la novela, nota cómo una mujer contempla *su silueta de forastero* desde una ventana y recuerda a un adolescente, a sí mismo, cuando vagaba por las mismas calles observando su reflejo en las lunas de los escaparates mientras ansiaba abandonar el pueblo y convertirse en *un apátrida*. En este caso, *los dos Manueles* son personajes diferentes y frecuentan estadios diversos del tiempo que, no obstante, pueden coexistir en la narrativa. El campo visual de la mujer en la ventana y el reflejo del adolescente en el cristal delimitan dos segmentos diferentes en *la cadena de biografías* del protagonista. La presencia de los *dos marcos* contribuye a la fragmentación del personaje y le confiere una calidad abiertamente textual (y fotográfica).

De esta manera, el personaje resulta, de nuevo en términos de Rosalind Krauss, un «signo cambiante, fragmentado, múltiple y bello» (Krauss, 2001: 152). Es sugestivo reparar en la simetría y en la duplicación (o incluso en la multiplicación) del personaje que es consustancial a la narrativa y que no es ajena en absoluto al recurso a la *fotografía textual* en la novela. El *Manuel adulto* es consciente de que, de alguna manera, pertenece al *Manuel joven* pues ha sido soñado o inventado por él en el pasado. La trayectoria del

narrador protagonista se condensa, de esta manera, en dos momentos esenciales que la resumen y la completan.

Lo mismo sucede con relación a las *biografías* de los demás personajes de la novela. Las *fotografías textuales* que determinan la representación de cada sujeto ocasionan una disgregación de su identidad y la reducción de su historia a una cadena limitada y azarosa de momentos. Por ejemplo, Manuel observa las caras de su abuela Leonor en dos fotografías, «dos instantes que resumen su vida, el día que se casó,... [Y] a los cuarenta y tantos años,... rodeada de sus hijos» (Muñoz Molina, 1991: 520). También la trayectoria del comandante Galaz se condensa en las dos fotografías que Ramiro Retratista le entrega: el retrato oficial, encargado a Otto Zenner para regalar a su esposa, en el que lleva su uniforme militar, y la instantánea que toma Ramiro Retratista del momento de su declaración pública de apoyo a la república durante el estallido de la guerra civil.

La primera fotografía inserta al personaje en una línea genealógica compuesta también por retratos y lo hace partícipe de «la gloria de todos sus mayores, los capitanes y coroneles y brigadieres Galaz, cuyas fotografías y retratos al óleo poblaban las paredes de su casa» (Muñoz Molina, 1991: 324). El instante que fija la segunda lo separa definitivamente de esta tradición militar y conservadora de su linaje y de su pequeño núcleo familiar y lo conduce al exilio y a la creación de una nueva familia. Lo aleja definitivamente de la fotografía de familia imaginaria que contempla en una iglesia en Madrid cuando regresa al cabo de varios años en el exilio (Muñoz Molina, 1991: 211).

La ruptura literal de la primera fotografía enmarcada por parte de su mujer «pisándola hasta romper el cristal» (Muñoz Molina, 1991: 297) alude a la ruptura radical en la trayectoria del personaje y también del país con el estallido de la guerra civil. Es muy interesante observar cómo la alusión a este momento central de la historia se hace literal y simbólicamente a través del filtro de lo fotográfico en la narrativa. En su *Historia de la fotografía en España*, Publio López Mondéjar ha señalado que algunos fotógrafos iniciaron su trabajo el mismo día de la sublevación militar (López Mondéjar, 1997: 164). Es casi innegable el paralelismo entre el disparo del arma de Galaz como índice de su adhesión a la república y el disparo de la cámara automática de Ramiro Retratista. Finalmente, la ruptura radical y traumática, la infinitud de cambios que produjo el estallido de la guerra se insinúa a la conciencia como una descarga, como *un collage* de fragmentos visuales en prosa que escapan a una narrativa totalizante.

Ambas fotografías de Galaz indican la presencia de «al menos dos hombres dentro de él» (Muñoz Molina, 1991: 321), muestran como «su nombre invariable,..., abarcaba una pluralidad de identidades extrañas entre sí» (Muñoz Molina, 1991: 319). La convulsión que lo fotográfico opera en el texto acentúa también con relación a Manuel esta noción de la identidad como una cadena de datos fragmentarios; así, cuando el narrador regresa a su piso de Bruselas tras uno de sus viajes dice descubrir en él «señales de la vida de otro, yo mismo, mi antepasado más reciente» (Muñoz Molina, 1991: 514).

En algunos casos, las fotografías terminan por suplantar a sus objetos, hasta el extremo de que los personajes o *son fotografías* o acaban por parecerse a ellas. De hecho, como indica John Tagg, la fotografía no consiste tanto en «una inflexión de una anterior (aunque irrecuperable) realidad, como Barthes nos haría creer, sino [en] la producción de una nueva y específica realidad» (10). Cuando el padre de Manuel lo visita en Madrid, tiene el pelo blanco y ondulado «como en las fotos de su boda» (Muñoz Molina, 1991: 381) y al final de la novela, el protagonista anticipa que le sorprenderá la cara de Nadia cuando vuelva a verla, «tan poco parecida al principio a las fotografías y al recuerdo» (549)⁸.

En *El jinete polaco* el legado de Ramiro Retratista ofrece al narrador una selección de retratos de estudio de sus familiares y vecinos que le proporcionan un conocimiento relacional de sí mismo y una idea de su integración en un grupo y, al mismo tiempo, un falso sentido de autoconocimiento y de control, como si la propiedad de una colección de imágenes le procurara también una falsa posesión de un mundo.

La colección de fotografías de Ramiro Retratista constituye un retrato colectivo de la población de un pequeño pueblo de provincias andaluz y abarca casi un siglo de su historia, desde finales del siglo XIX hasta la década de los noventa del siglo XX. Este período de tiempo es crucial también para la evolución de la práctica fotográfica, que se inicia en estudios

⁸ De manera similar, el narrador de *El invierno en Lisboa*, cuando evoca a Lucrecia, advierte: «No sé si la estoy recordando como la vi aquella noche o si lo que veo mientras la describo es una de las fotos que hallé entre los papeles de Biralbo» (24).

de alto coste y abarata rápidamente sus gastos de reproducción hasta convertirse en una práctica accesible para un gran público⁹.

Publio López Mondéjar desdeña el retrato practicado hacia 1920 por los gabinetes de más fuste, provistos de una variedad de decorados de cartón piedra y de la asistencia de numerosos técnicos y operarios, a los que acudían en toda Europa los miembros de las clases más altas, y aboga en su lugar por la obra de los profesionales humildes de provincias, a los que atribuye «una buena parte de los mejores retratos de la época, de los más conmovedores, sorprendentes y dignos de perpetuación y de memoria» (López Mondéjar, 1997: 126).

En *El jinete polaco*, la mirada de Manuel vaga enternecida por una serie cuantiosa de retratos sencillos y se detiene en aquéllos en los que reconoce a sus familiares y a sus amigos. El archivo de Ramiro Retratista lo enfrenta a:

las fotografías desplegadas como una población de fantasmas,..., caras rancias y tímidas, ..., asustadas por el flash, ..., chaquetas oscuras, ..., duros zapatos de charol ..., caderas anchas y ceñidas por faldas estampadas, tacones con la suela de corcho,..., frentes cetrinas bajo el pelo aplastado, pómulos oscuros, asiáticos, endurecidos por la intemperie, trajes de domingo, de viernes santo, de procesión del Corpus, vestidos de comunión y vestidos de novia con los mismos rasos y bordados, pupilas de víctimas que aún no saben que lo son y de vencedores insultantes, ..., una grisura de ropas viejas y de puños gastados, una monotonía patética de mangas demasiado cortas, pantalones grandes atados con correas y sonrisas malogradas por el miedo y por la desnutrición (Muñoz Molina, 1991: 495).

Esta larga enumeración que registra la multiplicidad y la fragmentación de las imágenes en el texto, permite relacionar el repertorio de Ramiro Retratista con la obra de August Sanders, quien trata también de llevar a cabo «a photographic editing of society, a clinical process» (Kozloff, 1987: 188). También se percibe una cierta semejanza entre el trabajo ficticio del personaje y el proyecto colectivo de Edward Steichen, *Family of Man*.

Si la percepción de la colección por parte del narrador insiste en la uniformidad del objeto de las fotografías y, paralelamente, en su carácter

⁹ Gisèle Freund explica en su libro *La fotografía como documento social* la evolución de este proceso en la Francia de finales del siglo XIX.

ubicuo y universal (los pómulos de los campesinos andaluces son *asiáticos*); el objetivo de Steichen era también universalizar la condición humana para facilitar la identificación del espectador con la mayoría posible de la gente retratada. No obstante, en términos de Susan Sontag al pretender mostrar «that individuals are born, work, laugh, and die everywhere in the same way, “The Family of Man” denies the determining weight of history-of genuine and historically embedded differences, injustices and conflicts» (Sontag, 1990: 33).

Lo cierto es que los retratos de familia poseen un carácter popular y colectivo. Es fácil identificarse con ellos, al ser todas las poses que los componen y todas las circunstancias que los propician más o menos iguales. Por lo que respecta a la mayoría, como sugiere Roland Barthes, «we live according to a generalized repertoire» (Barthes, 1982: 118). No obstante, la facilidad que posee el retrato familiar para funcionar como *una pantalla* puede motivar también identificaciones demasiado fáciles y engañosas. Como indica Marianne Hirsch, «Family photographs trigger in their viewers an inclusive, affiliative look that embraces images of vastly different cultural origins» (Hirsch, 1997: 13).

Lo cierto es que en el caso específico de la fotografía de estudio, el carácter convencional de los decorados y de las poses suscita una homogeneidad y un automatismo que tienden a borrar los rasgos individuales de los fotografiados. Ello lleva al retrato a adquirir una calidad universal y a la pose a adoptar un contenido casi alegórico. Por eso, en opinión del fotógrafo local de Mágina, sólo los grandes artistas del siglo XIX, como Nadar, pueden captar un *aire* individual o poseen la aptitud necesaria para ennoblecer un rostro.

La homogeneidad de los retratos, *monotonía patética de mangas demasiado cortas*, y su carácter indescifrable nos remiten a la dificultad de conferir un sentido narrativo al pasado. Por otra parte, la despersonalización de sus objetos, unida al hecho de que estos retratos de estudio respondían a una serie reducida de convenciones extendida a principios de siglo a toda Europa, desencadena una fácil identificación emotiva con ellos.

En la dilatada *fotografía textual* que hemos citado, podemos advertir segmentos visuales que documentan la pobreza, el miedo y la dureza del entorno. Estos datos resaltan el *ça a été* de la guerra, el hambre y la miseria; son destellos informativos que interrumpen la vastedad de nuestra

ignorancia sobre el pasado y que señalan la imposibilidad de representarlo o conocerlo.

La fotografía documental que Ramiro Retratista toma a Galaz en los instantes que siguen al estallido de la guerra civil es el testimonio al que se acude repetidamente en la novela para enfatizar la importancia de ese momento. Como señala David Company, sólo a partir de 1920, la rápida expansión de los medios de comunicación, el dominio creciente del periodismo impreso y el desarrollo de la tecnología fotográfica, permitieron que la fotografía se convirtiera en el medio definitivo y modulador del acontecimiento como un momento, un instante, algo que podía ser congelado y examinado (Green, 2007: 136). Al igual que el comandante y otros documentos visuales del lado republicano, esta colección de fotografías se desplaza al exilio durante la dictadura y sólo se recupera y resulta *legible* con el cambio de las circunstancias ideológicas, políticas y culturales. Como advierte Hubert Damisch, la fotografía,

testimonio de actualidad mayor que el cine, quiere estar presente en la historia, tanto en la oficial, como en la más secreta, tanto en la colectiva como en la individual. Su indiscreción necesaria, constitutiva, le permite multiplicar los ángulos de toma y escoger puntos de vista cada vez más improbables para hacernos ver la historia- eventualmente nuestra propia historia (Krauss, 2001: 12).

Inevitablemente, *el álbum de familia* suscita *narrativas* que confrontan la memoria personal con la historia pública, que están ubicadas en un contexto histórico y político más amplio que el meramente familiar, y que nos permiten, por consiguiente, una ampliación gradual y simultánea de puntos de vista.

La historia, como sugiere Barthes en *Camera Lucida*, es el tiempo en el que aún no hemos nacido y es ciertamente ese período, el de la infancia y la juventud de nuestros familiares, el que puebla de rostros el álbum de familia. En el álbum familiar lo fotográfico yuxtapone y conecta ante nuestros ojos el pasado inmediato y el pasado remoto.

Cuando Manuel observa las caras casi adolescentes de sus abuelos y de sus padres en el archivo del fotógrafo comprende que nunca los ha conocido verdaderamente; piensa «nunca he sabido cómo eran, quiénes son fuera y lejos de mí, de qué se acuerdan, qué saben, cómo vivían en las edades oscuras del terror, no hace siglos, sino años, no muchos, un poco antes de que yo naciera» (Muñoz Molina, 1991: 105). Y al observar en una habitación

de la casa de sus padres una foto de los padres de su abuelo Manuel, se encuentra frente a «un hombre calvo y maduro que tal vez sólo se le parece en la corpulencia y una mujer mucho más joven, con la boca y la barbilla idénticas a las de mi abuelo, con un vestido de bordados negros en el cuello cerrado... [que] posee el mismo aire absorto de indiferencia y ruda rectitud de una cabeza romana (Muñoz Molina, 1991: 530)».

Aunque la fotografía implica un acceso instantáneo a *lo real*, los resultados de esta práctica no son sino otra manera de crear distancia. Como señala Susan Sontag: «to possess the world in the form of images is, precisely, to experience the unreality and remoteness of the real» (Sontag, 1990: 164). En sus palabras, de nuevo, «like a pair of binoculars with no right or wrong end, the camera makes exotic things near, intimate; and familiar things small, abstract, strange, much farther away» (167).

La fotografía es tanto una invitación a reconstruir el pasado privado y doméstico, a causa de su carácter *indicial* y documental, como una muestra de la futilidad de este empeño a causa de su mutismo. Lo cierto es que funciona como auxiliar de nuestra evocación al ser un *suplemento, una mirada añadida* que permite una multiplicación de las imágenes disponibles y que aumenta las formas en que el mundo se presenta a nuestra contemplación. No obstante, al mismo tiempo, moldea la realidad en sus propios términos, ya que la cámara reemplaza casi al observador. La fotografía puede modificar la percepción del mundo y del pasado de una manera radical, al constituir en sí misma *una realidad en estado pasado*, y puede inaugurar un espacio de silencio en el interior de la narrativa, operando también como *contra memoria*.

Sólo las fotografías que tienen un vínculo informativo o emotivo con el sujeto *significan* para él; la preservación del legado de Ramiro Retratista y el proceso de otorgarle un sentido constituyen, por consiguiente, un acto de amor. Cuando Manuel contempla las imágenes advierte esta simultaneidad de locuacidad y de silencio inspirada por lo fotográfico. Comprende que tal vez, si no hubiera visto en el baúl las fotografías que le hicieron a su padre cuando él aún no había nacido, no podría recordar ahora la expresión que tenía su cara cuando al fin pudo comprar la tierra. Al mismo tiempo reconoce «sé de él lo que he visto en sus fotografías» (Muñoz Molina, 1991: 146), lo mismo que podría saber Nadia mirándolas. Los narradores de la novela se enfrentan reiteradamente a lo que Hirsch denomina acertadamente «the impenetrable façade of the domestic picture» (Hirsch, 1997: 6). El

silencio narrativo equivale aquí con frecuencia al mutismo enigmático impuesto por lo fotográfico.

Es precisamente este misterio el que funciona como origen del discurso. Al contemplar la imagen de un niño tomada por Kertész en París, en 1931, Barthes deduce «It is posible that Ersnest is still alive today: but where? how? What a novel!» (Barthes, 1982: 83). Para él, desde el punto de vista del espectador,

the essence of the image is to be altogether outside, without intimacy, and yet more inaccessible and mysterious than the thought of the innermost being; without signification, yet summoning up the depth of any possible meaning; unrevealed yet manifest, having that absence-as-presence which constitutes the lure and the fascination of the Sirens (Barthes, 1982: 166).

En *El jinete polaco*, las numerosas fotografías de familia constituyen un indicio de la identidad de Manuel en tanto ésta se inscribe parcialmente términos de filiación aunque contribuyen también a problematizarla en la medida en que la desplazan, la multiplican y la segmentan. La fascinante *presencia de una ausencia* que presupone la *fotografía* se agudiza en esta novela porque Manuel tiene acceso al archivo del baúl de Ramiro Retratista en el apartamento de Nadia en Nueva York, un lugar en el que los personajes fotografiados están doblemente ausentes, desde un punto de vista tanto temporal como geográfico, ubicados en un territorio que resulta casi imaginario por su lejanía. En este contexto, las fotografías cumplen además su función social de proporcionar al grupo un sentido de su propia cohesión más allá de las divisiones temporales, geográficas y sociales.

Al examinar la línea genealógica que exhiben las fotos, Manuel descubre destellos de conocimiento y experiencia, rasgos de sí mismo que le ayudan a reubicarse en un momento de crisis. Al mismo tiempo, el yo se percibe como otro, se ve fuera de sí mismo, a través del medio fotográfico. Este medio expone una proyección del sujeto, con la que él no coincide plenamente, a la mirada de los demás. Así, como sugiere Lacan¹⁰, el sujeto se encuentra desposeído cuando se descubre en su dimensión puramente visual. Cuando Manuel advierte cómo Nadia lo observa para comparar sus rasgos con los de una fotografía de su madre, comprende que «igual que la memoria y que las palabras que decimos, tampoco nuestras caras... nos

¹⁰ Citado por Rosalind Krauss en *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. 186

pertenecen del todo» (Muñoz Molina, 1991: 142). De manera similar, en la introducción de *Family Snaps*, Patricia Holland señala: «Our memory is never fully “ours”, nor are the pictures ever unmediated representations of our past. Looking at them we both construct a fantastic past and set out on a detective trail to find other versions of a “real” one» (Spence, 1991: 14). La colección de imágenes legada a Galaz por el fotógrafo reubica a los protagonistas al tiempo que les ofrece la posibilidad de *imaginar una familia, una nación y una historia*.

España es para Nadia durante su niñez «un país inventado por el desarraigo perpetuo y el dolor sin palabras ni queja de su padre» (Muñoz Molina, 1991: 154). Los objetos españoles, los cuentos de Calleja y los libros de fotografías en blanco y negro que el comandante Galaz muestra a su hija en su exilio de EEUU, cimientan un país «íntimo e inaccesible» (Muñoz Molina, 1991: 213) y crean para ella una memoria inventada. También Manuel reconoce la impronta de la herencia cuando explica: «Ellos me hicieron, me engendraron, me lo legaron todo, lo que poseían y lo que nunca tuvieron, las palabras, el miedo, la ternura, los nombres, el dolor, la forma de mi cara, el color de mis ojos, la sensación de no haberme ido nunca de Mágina... (Muñoz Molina, 1991: 29)».

Los miles de fotografías que componen el archivo fotográfico legado por Ramiro Retratista al comandante Galaz sugieren a un tiempo una historia privada y colectiva, una especie de *intrahistoria* donde los protagonistas son, en su mayoría, *las masas*, «la chusma» que Ramiro Retratista opone a «la gente principal del estudio» (Muñoz Molina, 1991: 144), los campesinos.

La idiosincrasia de lo fotográfico hace público lo privado y otorga a lo pequeño y lo doméstico, por su repetición a través del tiempo y de las generaciones, una categoría de *arquetipo* y una cualidad casi abstracta de comentario antropológico o etnográfico.

Cuando Manuel encuentra en el baúl una copia de la foto de la boda de sus padres, recuerda otra copia que se exhibe, *solemne*, en una habitación en la que nunca entran de su casa de Mágina y «examina de cerca las caras jóvenes de sus padres, que ya tienen ese aire... de época de las fotografías un poco antiguas de los desconocidos, como si al cabo de un tiempo hubieran perdido su identidad singular para convertirse en figuras alegóricas de un pasado extinguido (Muñoz Molina, 1991: 160)».

Los padres de Manuel encargan su retrato de bodas en el estudio de Ramiro Retratista; con este gesto *solemnizan* un momento esencial en la vida social y consolidan públicamente su estatus financiero de pequeños propietarios. Las fotografías les aportan una confirmación de *su persona social*, un testimonio tranquilizador de *pertenencia* a una comunidad y a una clase.

Pierre Bourdieu ha explicado la diferencia entre las clases sociales con respecto a su manera de relacionarse con lo fotográfico¹¹. Como él señala, la función social y el significado de la fotografía son especialmente visibles en las poblaciones rurales, al estar fuertemente integradas y ancladas en sus tradiciones. En este sentido, es particularmente expresiva *la foto de la boda*, pues contribuye al propósito de solemnizar los grandes momentos de la vida familiar y refuerza así el sentido de integración del propio grupo.

Como todas las imágenes del álbum de familia, el retrato de boda funda además una suerte de *mitología familiar* al procurar una imagen «to live up to, an image shaping the desire of the individual living in a social group» (Hirsch, 1997: 8). Al mismo tiempo, la rigidez de las figuras remite a la construcción inamovible del orden social y a la separación entre los géneros sexuales. Curiosamente, los padres del protagonista repiten exactamente el caso estudiado con relación a un grupo de campesinos de Cabiria por Bourdieu en *La dominación masculina* y ocupan posiciones sociales reglamentadas, la madre en el ámbito de la casa y el padre en el dominio público, en el mercado.

Las fotografías muestran abiertamente la desarticulación del *yo* pues exhiben con relación a él el cisma entre el sujeto que percibe y la imagen que le devuelve la mirada. Nos brindan continuamente la posibilidad de ser *otro*. Tienen el potencial de crear un espacio de proyección y de construcción de la propia imagen. Esta construcción puede hacerse tanto por vía de *imitación* de otras imágenes (y de otras *poses*) como con la mediación del arte del fotógrafo.

La consideración del personaje como *una impostura* es una constante en la narrativa de Muñoz Molina y en la génesis de esta visión se halla la impronta de lo fotográfico. Así, el comandante Galaz se construye cada mañana a sí mismo como *un impostor* en el cuartel, al crear una imagen pública de militar impecable, prestando atención a cada detalle de la ropa, del gesto y de la compostura. Esa imagen de sí mismo en la que no se reconoce, es la que contempla en uno de los retratos que le regala Ramiro Retratista

¹¹ Vid. su ensayo clave sobre fotografía, *Photography. A Middle-brow Art*.

muchos años después. Por otra parte, el Manuel adolescente quiere parecerse a los cantantes de las portadas de los discos y trata de imitar su imagen. También su madre, cuando posa para su retrato de bodas en el estudio de Ramiro Retratista, procura «mostrar una sonrisa de felicidad nupcial, imitando las sonrisas de las artistas de cine, las mujeres de las postales de San Valentín [o las de] las portadas de las revistas de moda» (Muñoz Molina, 1991: 161).

La fotografía ejerce una violencia considerable sobre su objeto y facilita una objetivación de la auto-imagen que puede resultar agresiva. La madre de Manuel, que no ha heredado la belleza de la abuela, se observa «frente a un prisma cóncavo de espejos, en casa de la modista» (Muñoz Molina, 1991: 151) cuando se prueba su vestido de novia y se ve a sí misma en ellos «con recelo y vergüenza, igual que mira en las fotografías que le hizo Ramiro Retratista» (Muñoz Molina, 1991: 151). Incluso después de haberse casado, «miraba su foto de novia colgada en la pared y le daba tanta vergüenza como mirarse en un espejo, y procuraba no hacerlo para no verse tal vez como él la vería, la cara redonda y las cejas pronunciadas, la boca tan parecida a la de su padre, los dientes desiguales y débiles» (Muñoz Molina, 1991: 162).

La presión social y la internalización de la mirada masculina, llevan a la mujer a considerar el espejo como un medio para evaluarse a sí misma en cuanto *objeto de visión* para los demás. Se observa reducida a «una vista» (Berger, 1973: 47), tanto en él como frente a la cámara fotográfica.

La fragmentación de los espejos y la virtualidad de las copias sugieren la potencial multiplicación de la mirada que suscita el retrato, especialmente el retrato nupcial al constituir una especie de *sociograma* (Bourdieu, 1990: 23) y un punto de encuentro de todas las miradas del grupo. Por esta razón, la madre de Manuel desea ofrecer en él una imagen de sí misma que sea susceptible de recibir la aprobación y el respeto de la comunidad; para ello, trata forzosamente de adoptar una pose que se articule de acuerdo a las convenciones culturales que se asocian en ese momento con la belleza.

Aunque el álbum familiar se proponga inicialmente como un lugar de reencuentro y de reconocimiento para el narrador, lo cierto es que cada personaje de *El jinete polaco* consiste en un catálogo reducido de *fotografías textuales* y que cada una de estas fotografías exhibe un repertorio de gestos que no le pertenecen, pues remiten a otras imágenes o a filtros culturales que

le sirven como modelo. Esta dinámica pone de relieve el carácter complejo e ilimitadamente fragmentado del personaje y su calidad de simulacro.

La fotografía de boda de los padres de Manuel aparece en la narración como la culminación de la sucesión de actos convencionales, repetidos y rituales que constituyeron su noviazgo y que condujeron a su unión, y, por consiguiente, es el punto culminante de un proceso de despersonalización. Como hemos indicado, lo que vemos en el retrato nupcial no son tanto los individuos como los arquetipos, *las personas sociales*.

Ambos posan para el fotógrafo «en un escorzo artificioso» (Muñoz Molina, 1991: 161) y su padre «se inclina hacia [su madre] y le sonríe porque Ramiro Retratista le ha dicho que lo haga» (151). Los dos se convierten temporalmente en objetos manipulados por el fotógrafo y son incorporados por él a un encuadre que les resulta ajeno. En la fotografía de boda, ambas figuras se encuentran atrapadas entre las mallas de la representación y permanecen fijas e inmóviles, bidimensionales ante el plano del decorado y ajenas al fluir natural del tiempo. La artificiosidad del decorado en la fotografía de estudio y el valor que adquieren en ella la ropa o el elenco limitado de las poses, evoca la pintura al óleo de los individuos de clase alta y permite a las clases bajas optar también a *la distinción* y a *la solemnidad* que confiere el retrato.

Así, los padres de Manuel interrumpen brevemente la crueldad cotidiana de su trabajo en el campo y acceden a una nueva dimensión tanto temporal como social. Aunque su vida se adecuaba más al contexto de la pobreza y de la recogida cíclica de la aceituna, posan para sus fotos nupciales «delante de un jardín francés torpemente pintado, con estatuas blancas y setos de arrayán, bajo un cielo blanco y negro de atardecer literario» (Muñoz Molina, 1991: 151).

El decorado del taller de fotografía, con su repertorio limitado de accesorios, extrae a los personajes de su contexto y los incorpora a un fondo anacrónico e impersonal. El estudio del fotógrafo se convierte así en el almacén de accesorios de un teatro que guarda preparadas, para todo el repertorio social, las máscaras de sus personajes (Freund, 2006: 62).

De esta manera, el protagonista de la fotografía de estudio se ve reducido a una convención, a un estereotipo, casi a un autómatas. Como comenta Gisèle Freund, «a la mágica orden» del fotógrafo: ««Sonría, por favor», el rostro ya crispado, exhibía una rígida sonrisa. Con esa sonrisa desaparecía, en casi todas las fotografías, el último contenido individual. Estas imágenes resultaban parodias de rostros humanos» (Freund, 2006: 62).

La adecuación forzada y violenta del sujeto al retrato es similar al ajuste del campesino a la ropa formal, al traje. En su ensayo *The Suit and the Photograph*, John Berger comenta una fotografía de August Sander, en la que aparecen tres jóvenes campesinos vestidos con sus trajes de domingo. Los padres de Manuel en su retrato nupcial aparecen constreñidos, contorsionados. Los trajes formales, según Berger, deforman también el cuerpo de los tres muchachos. Lo que está en juego en ambos casos es lo que Gramsci ha denominado *hegemonía de clase*. El retrato, al igual que el traje, es un estándar de la clase alta que la clase baja ha adoptado como propio. Como señala Berger, la aceptación de estas normas ajenas por parte de los campesinos «condemned them, within the system of those standards, to being always, and recognisably to the clases above them, second-rate, clumsy, uncouth, defensive. That indeed is to succumb to a cultural hegemony» (Berger, 1973: 278).

En la larga cita previa se acentúa con relación a la apariencia de los personajes (que es en definitiva todo lo que pueden proveer sus fotografías) esta imposición de la cultura y de la ropa, que hacen visible además sus aspiraciones de clase. El narrador observa en las fotografías «chaquetas oscuras,..., duros zapatos de charol..., caderas anchas y ceñidas por faldas estampadas, tacones con la suela de corcho,..., trajes de domingo, de viernes santo, de procesión del Corpus, vestidos de comunión y vestidos de novia con los mismos rasos y bordados» (Muñoz Molina, 1991: 495).

Es natural pues que la conciencia de clase de Manuel, motivo de un resentimiento continuo por su parte, emerja en su apreciación de las fotografías. Entre la mirada del personaje y su objeto media una pantalla hecha de prejuicios y de discursos ideológicos que dan forma a la representación y también una posición personal que redescubre las privaciones, los miedos y los sueños del pasado reciente.

Por contraste con la apariencia de *los turistas*, «las mujeres del cine [o] de las revistas extranjeras de moda» (Muñoz Molina, 1991: 200), «las fotografías de galanes en blanco y negro» (136), los cantantes audaces de las portadas de los discos o los hombres y mujeres de «deslumbrantes países» (136); a Manuel, especialmente durante su adolescencia, le afectan su «cara de palurdo» (227) y la figura frágil de su madre, que se halla «debilitada por el hábito del hambre y la crueldad del trabajo» (137). Percibe una aguda discrepancia entre lo que él y sus amigos quieren ser, cuando tratan de imitar a Jim Morrison o a Lou Reed, y lo que sin embargo formulan sus «caras

implacables de Mágina¹²) (223) y observa también cómo los cuerpos de las mujeres del cine o de las revistas ilustradas están hechos a una escala diferente de los cuerpos de las mujeres de la pequeña localidad de provincias.

Incluso la propia cámara, en tanto *commodity*, o la práctica *amateur* de la fotografía son ajenas a la comunidad campesina y son ridiculizadas por ella. Los lugareños se burlan de los *extranjeros* que toman *incomprensiblemente* fotografías de las iglesias, de las plazas o de las huertas. Se establece una dicotomía moral entre aquellos que fotografían por placer o por ocio, «los forasteros» o «los canallas», *versus* «los de Mágina» que son capturados por un fotógrafo profesional únicamente en momentos *fotografiables*, como bodas, comuniones, fiestas u otras ocasiones solemnes. Así, Manuel adolescente, en uno de sus paseos por Mágina, se cruza con una pareja y piensa que «aunque no llevaran cámaras fotográficas al hombro... son forasteros» (Muñoz Molina, 1991: 539). Incluso él mismo, cuando regresa a Mágina al término de la novela, está seguro de que la mujer que lo mira desde la ventana lo toma «por uno de esos extranjeros que... hacen fotografías de las iglesias» (Muñoz Molina, 1991: 539)¹³.

La fotografía incorpora al texto literario una multiplicidad de consideraciones y constituye sin duda un recurso polisémico en *El jinete polaco*. La narrativa puede ser examinada a partir del filtro que proporciona *lo fotográfico*. Los retratos del fotógrafo local proporcionan al narrador protagonista de esta novela huellas del pasado, datos visuales y fragmentarios. La contemplación de las imágenes suscita múltiples vías de evocación e invención y provoca instantes fugaces de lucidez y conocimiento. Entre la mirada del narrador y los retratos se interpone un entramado complejo de discursos heterogéneos.

Es lícito afirmar que la intersección de lo fotográfico con lo narrativo genera un nuevo universo. Como hemos visto, en *El jinete polaco*, la fotografía constituye no sólo el punto de partida de la narrativa, sino también un factor que altera radicalmente las nociones del referente y de la memoria. La *fotografía textual* promueve en la novela una fragmentación

¹² Todas las citas en este párrafo provienen de *El jinete polaco*.

¹³ Como ha señalado Bourdieu en *Photography. A Middle-brow Art*, los campesinos rechazan la práctica *amateur* de la fotografía porque la consideran *urbana* y, por consiguiente, la asocian a un estilo de vida que niega el sentido del suyo propio.

incesante de *lo real* que sugiere una (re)producción infinita de signos. La colección de retratos ofrece al narrador tanto un espacio de reconocimiento como una llamada a la dispersión. Puesto que cada instante, cada lugar y cada rostro se hallan tamizados en el texto por el filtro de lo fotográfico, en último término asistimos en él a una plasmación de la idea del mundo y del conocimiento como imagen o fotografía.

MARÍA LUISA FERNÁNDEZ MARTÍNEZ
ROCKHURST UNIVERSITY

BIBLIOGRAFÍA

- Barthes, Roland. (1982) *Camera Lucida. Reflections on Photography*. New York. Hill and Wang.
- Berger, John. (1973) *Ways of Seeing*. London. Penguin.
- Bordieu, Pierre. (2000) *La dominación masculina*. Barcelona. Editorial Anagrama,.
- (1990) *Photography. A Middle-Brow Art*. Standford. Standford UP.
- Cadava, Eduardo. (1997) *Words of Light. Theses on the Photography of History*. Princeton. Princeton UP.
- Freund, Gisèle. (2006) *La fotografía como documento social*. Barcelona. Gustavo Gili.
- Green, David, ed. (2007) *¿Qué ha sido de la fotografía?* Barcelona. Gustavo Gili.
- Hirsch, Marianne. (1997) *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge. Mass. Harvard UP.
- Kozloff, Max. (1987) *The Privileged Eye*. Albuquerque. University of New Mexico Press.
- Krauss, Rosalind. (2001) *Lo Fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona. Gustavo Gili.
- López Mondéjar, Publio. (1997) *Historia de la fotografía en España*. Barcelona. Lunwerg.
- Mitchell, W.J.T. (1994) *Picture Theory*. Chicago. University of Chicago Press.
- Muñoz Molina, Antonio. (2000) *Ardor Guerrero*. Madrid. Punto de lectura.
- (1986) *Beatus Ille*. Barcelona. Seix Barral.
- (1987) *Beltenebros*. Barcelona. Seix Barral.
- (1991) *El jinete polaco*. Barcelona. Planeta.
- (1996) «Las fuentes de la memoria. La vida entera en blanco y negro». *El País Semanal*. XIV. 24
- (1997) *Escrito en un Instante*. Palma de Mallorca. Calima Ediciones.
- Schlossman, Beryl. (1997) «The Descent of Orpheus: On Reading Barthes and Proust». *Writing the Image After Roland Barthes*. 144-157.
- Sontag, Susan. (1990) *On Photography*. New York. Picador.
- Spence, Jo and Holland, Patricia Eds. (1991) *Family Snaps. The Meanings of Domestic Photography*. London. Virago Press.
- Tagg, John. (2005) *El peso de la representación*. Barcelona. Gustavo Gili.