

Annie Ernaux, fotos sin fotos (*Les Années*)

Antonio Ansón¹

Recibido: 03/05/2021 / Aceptado: 03/11/2022

Resumen. Este artículo estudia la presencia de la fotografía en *Les Années* de Annie Ernaux. El trabajo propone una reflexión sobre la estructura narrativa de *Les Années* tomando como referencia el álbum de familia como modelo de esa narración. A diferencia de otras obras de la autora, donde sí aparecen imágenes, *Les Années* es una narración con fotografías sin fotografías, donde hay que imaginar las imágenes descritas.

Palabras clave: Annie Ernaux; *Les Années*; fotografía; álbum de familia.

[fr] Annie Ernaux, photographies sans photographies (*Les Années*)

Résumé. Cet article étudie la présence de la photographie dans *Les Années* d'Annie Ernaux. Ce travail propose une réflexion sur la structure de cette œuvre prenant comme référence de modèle narratif l'album de famille. Contrairement à d'autres livres de l'auteure, où les images apparaissent, *Les Années* est un récit avec des photographies sans photographies, où il faut imaginer les images décrites.

Mots clés : Annie Ernaux ; *Les Années* ; photographie ; album de famille.

[en] Annie Ernaux, Photographs Without Photographs (*Les Années*)

Abstract. This paper studies the presence of photography in Annie Ernaux's *Les Années*. It analyses its narrative structure, taking as a reference the family album as a model for its narrative. Unlike other works by the author, where images do indeed appear, *Les Années* is a 'narrative with photographs without photographs', where the images described have to be imagined by the reader.

Keywords: Annie Ernaux; *Les Années*; photography; family album.

Cómo citar: Ansón, A. (2022). "Annie Ernaux, fotos sin fotos (*Les Années*)". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 37, Núm. 2 : 235-244. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.75842>

Cuando François Arago anunció en 1839 el nacimiento de una nueva herramienta de reproducción llamada daguerrotipo, en honor a su inventor, el señor Daguerre –sólo con el tiempo se impondrá el término fotografía que propuso John Herschel, amigo personal del otro inventor William Henry Fox Talbot y sus dibujos fotogénicos– no sólo daba a conocer un nuevo instrumento de reproducción de las cosas que tenía la particularidad de hacerlo mecánicamente sin la participación humana, sino que señalaba los dos aspectos que van cambiar definitivamente el modo en el que las personas nos relacionamos con el mundo. En aquella sesión histórica en la Academia de las Ciencias Arago puso el acento en el hecho que esta nueva invención nacía fundamentalmente con dos propósitos, ponerse al servicio de la ciencia, por un lado, y estar al alcance de todos.

Ambas cosas se han cumplido al pie de la letra llegando mucho más lejos de lo que sus inventores pudieron jamás imaginar. Nunca antes en la historia de la comunicación humana una herramienta ha estado más presente y de manera generalizada como lo está la fotografía en nuestras vidas. Tanto en el ámbito de la medicina, desde la primera radiografía de la mano de la esposa del doctor Röntgen en 1895, hasta las resonancias magnéticas, ecografías, escáneres, tomografías computerizadas y todo tipo de intervenciones quirúrgicas mediante cámaras. La arqueología, la antropología, la botánica, la arquitectura, entre todas las disciplinas que puedan imaginarse, son deudoras de la fotografía. Así lo defendió igualmente Charles Baudelaire en su célebre diatriba de 1859 "contra" la fotografía. Y precisamente es ese carácter mercenario y utilitario que Baudelaire censuraba y al que condenaba la fotografía el que va a convertirla en el modelo más poderoso y paradigmático de la modernidad, mucho más que el cine². Nunca

¹ Universidad de Zaragoza y Universidad Politécnica de Valencia, aanson@unizar.es

² Esta y otras cuestiones vengo a reivindicar en "Literatura y fotografía. Manual de instrucciones" (2018).

antes una herramienta para la comunicación ha formado parte de nuestras vidas, de manera estructural, como lo es la fotografía, tanto en el ámbito de las ciencias, como señalaba más arriba, como en el terreno doméstico, desde esos pequeños retratos de los seres queridos que se guardan en la cartera, la foto del carnet de identidad, la foto de control y reconocimiento policial en aeropuertos y espacios públicos, formas de control sobre los que tan bien reflexionó Paul Virilio en *La Machine de vision* (1980), hoy reglamentado por ley su uso como medida de protección de policías y ciudadanos. La fotografía ha conseguido que cualquiera pueda hacer una fotografía.

En la historia del medio tiene lugar un punto de inflexión crucial en el momento en el que la marca Kodak lanza al mercado en 1888 sus cámaras compactas con su célebre eslogan “usted apriete el botón – nosotros hacemos el resto”. De esta manera, Kodak ponía al alcance de la clase media la posibilidad de convertirse en narradora de su propia historia. Así nacía eso que Bourdieu tildó de *art moyen*, de forma un tanto injusta si tenemos en cuenta la cantidad de artistas nada medianos que han adoptado la fórmula de la fotografía doméstica para desarrollar sus obras, como Ferdinando Scianna y *Quelli di Bagheria*³, Raymond Depardon y *La ferme du Garet* (1995), entre otros, o Sophie Calle en todos sus trabajos, y que convertirá el modelo paradigmático de la práctica modesta de la fotografía que es el álbum de familia en el modelo narrativo moderno.

El cine, salvo en el cine familiar, al que Annie Ernaux hace referencia en sus versiones en super 8 y cassette video, que es fragmentario y no ha tenido la consistencia y la continuidad de la fotografía, adopta desde un principio el modelo naturalista de contar, caracterizado por un planteamiento lineal que traslada el relato de un punto A a un punto B. Aun cuando existan flashbacks la progresión es siempre hacia delante. Una película está siempre por ocurrir y está contada inevitablemente en imperfecto. El relato en el álbum de familia –y basta con hacer el experimento de pedir a alguien que nos cuente alguna de las imágenes de su álbum– no es lineal y progresivo, sino que la narración en el álbum es vertical, atravesando los diferentes estratos temporales de la memoria constituyendo así una historia que circula del presente al pasado para ir hacia el futuro y volver de nuevo al presente sin parar. Por esa razón, contrariamente al cine que cuenta en imperfecto, la fotografía tiene lugar en una permanente actualización narrativa presente. Cada fotografía vuelve a ocurrir ahora y de manera indefectible en el momento que acudimos para contar, pues la memoria de la fotografía no pretende recordar nada, sino que cada vez que abrimos el álbum y contamos la imagen “es”.

L'Amant (1984) de Marguerite Duras corresponde a la crónica de su álbum de fotos pero sin su álbum de fotos, tal como decidió hacer su editor. *La Recherche* de Proust es un monumental álbum de familia formado por familiares y amigos que aparecen y reaparecen después de muertos a lo largo de los volúmenes dando un giro total al sentido de la historia⁴. En *Autobiographie* (1993) de Richard Avedon el padre muerto reaparece unas páginas más allá saludando risueño a lado de su esposa. Porque el álbum de familia, junto con la fotografía como relato personal, suceden siempre en el ahora deíctico. Mira, decimos, aquí estoy en los brazos de madre nada más dar a luz, lo cual implica una sucesión de falsedades narrativas que sólo una licencia literaria puede tolerar, pues se trata, para empezar, de un falso presente, un “estoy aquí” imposible, una falsa memoria, pues nos encontramos ante una memoria vicaria ya que no puedo recordar ese momento en tanto que recién nacido, más una tercera falsedad porque es imposible estar con alguien que ya murió, pues inmediatamente añado que a los pocos años, siendo yo todavía un adolescente, mi madre sufrió un cáncer fulminante. Y sin embargo, cada vez que abro las páginas de esa novela de nuestras vidas que es el álbum, el ser querido y ausente vuelve a estar ahí.

Contrariamente a la costumbre de citar a Roland Barthes y su *Chambre Claire* (1980) cada vez que se habla de fotografía, la célebre obra del semiólogo no es un estudio sobre fotografía. Parapetado en términos aparentemente técnicos que toma prestados de latín, la *Chambre claire* es un libro sobre el dolor de la ausencia y el duelo. Es entonces cuando Barthes habla de fotografía. El resto es un pretexto para salvaguardar, para protegerse de lo que más le duele, la única fotografía que no se atreve a mostrar, dejando entrever al escritor que le hubiera gustado ser y no pudo o no supo. La obra de Jacques Henri Lartigue es un enorme álbum de familia. La fotografía, contrariamente al cine y a cualquiera de las otras disciplinas comunicativas y artísticas, se pone al servicio de todos para contar la calderilla de la vida. Esto es precisamente la columna constitutiva en la obra de Annie Ernaux. Sus libros están hilvanados con la calderilla de la vida. Y la narradora habla desde el registro de ese registro “medio” descrito por Bourdieu. La voz literaria de Annie Ernaux nace de una mirada de clase media, más bien popular, trabajadora y cultivada, de la Francia de los años sesenta. Annie Ernaux colecciona los momentos insignificantes de la existencia que, gracias a la fotografía, significan, es decir, cobran sentido, pues es el relato el que construye el significado de las cosas y no al revés. Como espectadora, como es el caso de *Les Années*, o como protagonista, como sucede en *L'Usage de la Photo* (2005). La escritura, fotográfica o literaria, es el modo de buscar y dar sentido al caos, por eso Ferdinando Scianna tituló uno de sus libros *Le forme del caos* (1988). Esto mismo es lo que hace Annie Ernaux en su dilatada obra, hablar de la calderilla de vida. Por eso la fotografía, tanto si aparece de manera explícita como si no, desempeña un papel tan importante en toda su obra. No le faltaba razón a Günter Grass cuando afirmó en *El tambor de hojala* (1979) que la mejor de las novelas nunca podría competir con cualquier de nuestros álbumes de familia.

³ Sobre este libro de referencia en la historia de la fotografía entendida como una reescritura del álbum de familia acudir a mi trabajo “Le retour impossible. Quelli di Bagheria de Ferdinando Scianna” (2012).

⁴ Ver al respecto el capítulo que dediqué a Marcel Proust y *A la recherche du temps perdu* en *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*, Mestizo, 2000.

El segundo momento decisivo en la historia de la imagen fotográfica, comparable al del álbum, es el momento de la aparición de las redes sociales, donde la imagen, acompañada siempre de un texto narrativo explícito, viene a asumir el papel hasta entonces desempeñado por el álbum de familia. Así lo refleja también Annie Ernaux en *Les Années*, donde podemos observar y rastrear la evolución de los diferentes soportes visuales que a los que la narradora echa mano para contar los días sin días de su existencia, es decir, la historia sin Historia, la narración de ese ocurrir que sin valer cuenta más que ninguna otra cosa.

Me interesa especialmente porque *Les Années* es un libro que sólo es comprensible desde un punto de vista fotográfico, y donde las imágenes personales y sociales van entretejiendo la urdimbre la de la narración, y en donde sin embargo no aparecen fotografías y tenemos que imaginarlas. En este caso la fotografía, al igual que la vida, y de la misma manera de la realidad descrita por la autora, es un constructo cultural. Es la escritura, literaria y fotográfica, lo que construye la vida y no al contrario, como señalaba más arriba. El sentido de las cosas está en ejercicio mismo del sentido.

La fotografía va desempeñar un papel clave en la estructura, organización de la escritura de *Les Années*, apareciendo también de manera explícita en *L'Usage de la photo*. Buena parte de su obra, tal vez la totalidad “se situe –como confirma Monique Saigal– dans le vécu de la vie” (Saigal, 2000: 115), y este reconocido perfil autobiográfico tiene el carácter fragmentario del diario, que en el caso de Annie Ernaux tiene una disposición episódica sustentada formalmente por el modelo del álbum de familia trazando las líneas narrativas de manera vertical, como indicaba más arriba, y con carácter autobiográfico, pues la narración del álbum de familia no puede ser de otra manera que autobiográfica, real o ficticia, pues hay autobiografías ficticias, como las de Sophie Calle.

L'Usage de la photo es un relato compuesto por una serie de imágenes y su texto correspondiente que describe, contextualiza y llena de contenidos cada una de las fotografías que constituye el relato. Cada una de las instantáneas comienza con una descripción aséptica y redundante de lo que se ve desde un punto de vista visual para ir adentrándose de forma casi imperceptible en un relato que se sumerge en la intimidad de la relación entre la narradora y su amante. *L'usage de la photo* es el testimonio notarial con palabras e imágenes de la primera persona que habla y ese otro personaje designado con la letra M. *L'usage de la photo* es un mosaico narrativo visual y verbal. “Ce dispositif photo-littéraire –escribe al respecto Isabel Roussel-Gillet– est innovant: c’est un objet partagé au double sens du terme, qui à la fois fait lien et disjoint, sépare par les appels du vide, par les non-coïncidences du moi, les ruptures visuelles”. Y añade a continuación: “le dispositif de liaison inclut ses propres effets de déconstruction annoncée sous forme de ruines, de lambeaux, de résiduel” (Roussel-Gillet, 2014: 437). También allí describe la imagen, sólo que en este caso se trata de una incisión aparente. La narradora nos describe lo que estamos viendo. A diferencia de *Les Années*, en *L'usage de la photo* no existe ninguna voluntad de cronista de un tiempo personal, social e histórico. Tras la redundancia de la descripción aparecen sucesivos discursos introspectivos, algo que la narradora de *Les Années* se propone, como veremos más adelante, de manera deliberada no llevar a cabo.

Les Années no tiene imágenes. Sin embargo el relato está ordenado por una sucesión de fotografías que no vemos pero nos son descritas por la narradora. El registro, siendo el autobiográfico, abandona la primera persona para decir en la distancia que permite hablar desde la alteridad con una cierta contención. *Les Années* está concebido en el orden y la estética es la del álbum de familia. Sesenta y cinco fotografías que pertenecen pues a un álbum de familia que sirve para contar desde dos niveles diversos y complementarios, la vida en tercera persona y los acontecimientos históricos y sociales que acompañaron esa vida a lo largo de las sesenta y cinco imágenes, desde 1941 a 2006.

Les Années comienza con la afirmación “toutes les images disparaîtront” (Ernaux, 2008: 11), que recuerda ese otro libro de André Pieyre de Mandiargues *Tout disparaîtra* (1987) inspirado en un eslogan publicitario, seguido de una lista en desorden de instantáneas descritas: “la femme accroupie...” (11), “la figure pleine de larmes...” (Ernaux, 2008: 11), “l’homme croisé sur un trottoir...” (Ernaux, 2008: 12), alguna de ellas reconocibles o conocidas como “les momies en dentelles déguenillées pendouillant aux murs du couvent dei Cappucini de Palerme” (Ernaux, 2008: 12) o “le visage de Simone Signoret sur l’affiche de *Thérèse Raquin*” (Ernaux, 2008: 12), otras convertidas en esos relámpagos que llamamos recuerdos y que duran apenas lo que tarda la luz en estallar y desaparecer: “les exemples de grammaire, les citations, les insultes, les chansons, les phrases recopiés sur des carnets à l’adolescence” (Ernaux, 2008: 15).

Se trata de una enumeración, a modo de preámbulo o presentación de lo que viene después, que emerge de esa caja de galletas que es la memoria donde se van guardando los recuerdos a modo de imágenes en total desorden, salvo el que los afectos quieran imponer como sucede en el relato “Portrait of an Invisible Man” (*The Invention of Solitude*, 1982) de Paul Auster, donde el narrador acude a la casa paterna y tiene que llevar a cabo el ritual de ordenar, limpiar y tirar las pertenencias del padre muerto, entre las que se encuentra una caja con fotografías que van apareciendo de forma desordenada configurando así una narración igualmente desordenada, donde el orden va a ser suministrado desde el registro de las emociones que esas imágenes evocan en el narrador. *Les Années* no es una narración desordenada pues, como dije, el orden que estructura la crónica es la del álbum de familia, y la sucesión en el tiempo es estricta, salvo pequeños saltos temporales que apenas interrumpen el curso de los acontecimientos referidos por la voz que cuenta.

“Elles s’évanouiront toutes d’un seul coup –dictamina la voz que narra– comme l’ont fait les millions d’images qui étaient derrière les fronts des grands-parents morts il y a un demi-siècle, des parents morts eux aussi” (Ernaux, 2008: 15), y desde la distancia de la narración irrumpe la primera persona a modo de autorretrato: “des images où

l'on figurait en gamine au milieu d'autres êtres déjà disparus avant qu'on soit née, de même que dans notre mémoire sont présents nos enfants petits aux côtés de nos parents et de nos camarades d'école" (Ernaux, 2008: 15). La narración de las imágenes fotográficas no es sucesiva sino que atraviesa los estratos de la memoria que se superponen y se confunden. Basta con prestar atención al modo en el que la narradora utiliza los tiempos verbales.

Comienza con el futuro "évanouiront", para pasar al pasado compuesto "ont fait" y después al imperfecto "étaient" y "figurait" seguido de un participio "disparus" y más tarde el subjuntivo "soit né" seguido de un presente de indicativo "sont présents". Así funciona el relato del álbum de familia, de cualquier álbum de familia. Basta con hacer el experimento al que me refería más arriba. Cuando queremos contarnos, contar el relato de nuestras vidas y acudimos al álbum de familia, el tiempo, en la narración del álbum de familia, ocurre de forma yuxtapuesta, en una suerte de ahora permanente en el ejercicio del decir del que cuenta aquí, en este momento que me digo para el locutor que escucha.

"Et l'on sera –continúa la narradora desde el futuro– un jour dans le souvenir de nos enfants au milieu de petits enfants et de gens qui ne sont pas encore nés" (Ernaux, 2008: 15), proyectándose en su desaparición y su ausencia, pues aceptar formar parte del álbum es aceptar que ya no estamos, que a partir del momento en el que entramos en ese espacio de memoria suspendida y continua formamos parte ya de un pasado que nos precede y contra el que nada podemos hacer. Cada vez que nos dejamos fotografiar echamos la vista hacia lo que estamos dejando de ser con la esperanza de quedar, aunque sea sólo un poco, suspendidos en la imagen. Eso significa posar, de poso, de quedar a modo de residuo. De esta manera, al posar estamos construyendo la imagen de nuestra ausencia para todos aquellos que tarde o temprano no seremos apenas una sombra en el recuerdo desdibujado de otro narrador que apuntará en un relato deíctico hacia la nebulosa de apenas un nombre en el fluir ininterrumpido de la vida. "Mira, decimos, aquí estoy en los brazos de mi madre nada más salir de maternidad", para engañarnos y seguir con vida.

Por eso la narradora afirma, con razón, que "comme le désir sexuel, la mémoire ne s'arrête jamais" (Ernaux, 2008: 15), pues la memoria responde a ese mismo impulso que es el deseo, animal e incontenible en la carne que somos. La memoria es igual de animal e igual de incontenible. Y por la misma razón, porque el relato del álbum es el de estratos que se superponen y se confunden, la narradora puede concluir que la memoria "apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l'histoire" (Ernaux, 2008: 15), pues la memoria, al igual que la fotografía, permite, confiesa la autora, "nommer plus tard ce que l'on a ressenti" (Schwerdtner, 2017: 12), y lejos de pretender restituir la verdad, cualquier verdad, es creadora e inventa, reinventa una y mil veces aquello que creemos recordar, porque "la littérature n'est pas la vie, elle est ou devrait être l'éclaircissement de l'opacité de la vie" (Ernaux, 2014: 84). La fotografía, la memoria, se pone al servicio de aquello que creímos haber vivido y sin previo aviso vuelve de los sótanos para contar la historia de otra manera, con otra voz u otras voces. Pues la memoria, entre otras cosas, sirve para olvidar.

Por eso la narradora concluye, antes de comenzar la crónica de su álbum familiar, que "tout s'effacera en une seconde" (Ernaux, 2008: 19). Esa narración se desarrolla en varios niveles: por un lado la descripción y comentario de cada una de las fotos, salvo en dos ocasiones imágenes cinematográficas en super 8 y en cassette video, donde la narradora se cuenta desde la intimidad de los recuerdos que acompañan a cada una de las imágenes, en algunos casos prestados, pues la memoria entonces, la suya y la de todos, es vicaria. Recordamos en estos casos más por lo que nos han contado que fuimos o hicimos que lo que realmente somos capaces de recordar. Un segundo nivel da cuenta de los pequeños detalles de la vida cotidiana de cada época, a modo de *Je me souviens* (1978) de Georges Perec. Un tercer registro trae a colación los acontecimientos políticos y sociales que marcaron el momento vivido y ahora recordado por la narradora, siempre desde la acción de una memoria que, sin desvirtuar la exactitud de los eventos, reescribe la verdad de la historia pasándola por el tamiz de la propia experiencia del "yo" que cuenta.

Y después termina, "ce sera le silence et aucun mot pour le dire" (Ernaux, 2008: 19). Seguirá habiendo imágenes, pero no palabras, las palabras de ese "yo" que las diga, donde todo ocurrirá sin el permiso de la voz y sus palabras. Porque "De la bouche ouverte il ne sortira rien. Ni je ni moi. La langue continuera à mettre en mots le monde" y la narradora pasará a formar parte de las palabras de otros hasta convertirse apenas en un nombre de oscuro significado: "dans les conversations on ne sera qu'un prénom, de plus en plus sans visage, jusqu'à disparaître dans la masse anonyme d'une lointaine génération" (Ernaux, 2008: 19), pues lo primero que se desvanece una vez que las palabras han callado es el rostro, su rostro, y de nada sirven las imágenes, donde cada vez se le parece menos. Así no era, pensamos, porque sus rasgos, y todos los rasgos de todos los hombres, forman parte de un único rostro con el que estamos destinados a confundirnos, ya sin nombre, sin palabras. Nada. Sólo memoria, tal vez otra cosa, un deseo de memoria.

En la secuencia de imágenes descritas y comentadas se observa una evolución técnica también, se observa una crónica paralela en la parte física de la propia imagen que cambia del color sepia y los bordes dentados de la primera, como objeto único, foto de estudio, enmarcada y firmada, al blanco y negro de las siguientes que ya forman parte del álbum de familia. Durante treinta años serán fotos en blanco y negro hasta el año 72-73, donde aparece el primer y único documento filmado en lo que se supone una película de super 8. Con la imagen siguiente irrumpe el color en los años ochenta, y cinco años después una cassette video. Son los dos únicos momentos en los que aparecen imágenes filmicas, que se describen y comentan del mismo modo que el resto de fotografías en blanco y negro hasta llegar a la imagen numérica y el visionado en la pantalla de ordenador. Las nuevas imágenes ya no aparecen en el desorden de la caja de zapatos o el archipiélago del álbum, sino perfectamente clasificadas y ordenadas por lugares y fechas en las carpetas del ordenador.

Esta evolución técnica en el soporte no es banal, y tiene implicaciones en la relación física de la narradora con sus imágenes. El vínculo fetichista de las primeras fotos, donde la imagen-objeto tiene todavía una consistencia y una presencia rotunda, deja paso a la inmaterialidad de las últimas imágenes digitales. El tacto, además del olfato y el oído, es suprimido de la experiencia visual para ceder todo el protagonismo de manera exclusiva a la vista, y como mucho al sonido del “clic” del ratón para hacer discurrir la secuencia de imágenes en la pantalla del ordenador. La visión como experiencia multisensorial desaparece con el álbum, que es el último eslabón de una memoria sustentada en la materialidad física de la representación, para dejar paso a la volatilidad del soporte informático, y en última instancia a la pérdida de todo documento válido para corroborar el ejercicio de la memoria.

Por eso casi al final de *Les Années* la narradora anuncia que “ce sera un récit glissant” (Ernaux, 2008: 251) pues es así como tiene lugar el visionado de las fotos en la pantalla de un ordenador, a diferencia del modo como se pasan las páginas del álbum de familia. Se trata de dos formas de lectura condicionados por el soporte que sirve para esa lectura, y el soporte, como muy bien ha explicado Alberto Manguel en *A History of Reading* (1997) condiciona y modifica la manera de leer, y también sirve para las imágenes. Y añade inmediatamente que ese deslizarse de las imágenes, en un pantalla de ordenador, sera “dans un imparfait continu, absolu, dévorant le présent au fur et à mesure jusqu’à la dernière image d’une vie” (Ernaux, 2008: 254). Ya no hay superposición de tiempo ni de estratos temporales en ese deslizarse hacia el silencio. Todo tiene lugar en un imperfecto continuo, que es el tiempo de la narración cinematográfica, donde la narración está sucediendo siempre una y otra vez, o lo que es lo mismo, suspendida en el devenir narrativo, sin presente ni pasado, como sucede con las imágenes fotográficas hasta el álbum de familia.

La primera incursión, el primer recodo en este viaje articulado en imágenes, se detiene en una fotografía sepia que no responde al formato cuadrado o más habitualmente rectangular de las otras fotos. Se presenta en un estuche con el borde dorado y protegida con papel cebolla. Es un objeto único. No forma parte del álbum. La foto está firmada por el estudio de fotógrafo. Todavía esa foto no forma parte de la memoria, ni siquiera prestada, de la narradora, que se limita a una escueta y aséptica descripción. “Chaque membre de la famille a dû –supone o imagina la narradora– en recevoir un tirage” (Ernaux, 2008: 21), y entonces sí que anuncia lo que será más tarde una memoria prestada a través de relato oral de aquellos que poseyeron la memoria e hicieron posible que la narradora construyera la suya prestada, “et chercher aussitôt à déterminer de quel côté était l’enfant” (Ernaux, 2008: 21), y a continuación afirmar en este sentido, dando cuenta de los relatos escuchados en la infancia que “on croirait avoir assisté” (Ernaux, 2008: 23). Una segunda foto, más modesta, completa la precedente en el pequeño reportaje que cubre el nacimiento de la niña en la sociedad familiar.

Al margen del álbum, a modo de satélites de esa crónica, estaba la foto sobre la chimenea, y más tarde la foto sobre el televisor, o en una de las baldas de la librería de rigor, lugares privilegiados que ocupaban fotografías especialmente relevantes, como la foto de la prima muerte en *L’autre fille*, y sobre la que lamenta no haber hecho preguntas y mucho menos haber querido salvar el silencio del enfado entre los padres para recuperar esa relación: “je me souviens d’une photo de toi, que j’ai vue longtemps sur la cheminée sans emploi de la chambre des parents, à côté de deux statues de la Vierge” (Ernaux, 2011: 52), función que Bertrand Mary estudia ampliamente en su imprescindible *La Photo sur la cheminée* (1993).

Es la inmediata postguerra, las cartillas de racionamiento, el frío y el hambre, la “débâcle”, Pétain, la Ocupación, nada que ver con la imagen que apenas unos años más tarde los fotógrafos propondrán de una Francia en plena recuperación económica y moral construyendo una imagen de prosperidad y amor, con la imagen icónica de los dos actores besándose enamorados y dispuestos a fundar una familia en la capital de amor con la silueta del ayuntamiento de París al fondo. Los fotógrafos humanistas, Robert Doisneau, Edouard Boubat, Willy Ronis..., se encargaron de retratar esa Francia que caminaba hacia el optimismo de mayo del 68. Seguidamente se nombran otras dos fotos, de tamaño más pequeño. Las dimensiones de la imagen también desempeñan un papel relevante en la relación del “yo” con su identidad visual. El primer retrato tiene un tamaño relativamente importante destinado a cumplir la función de obra única, al igual que el segundo, de presentación menos ambiciosa. Ambas imágenes, como dije, no están pensadas para formar parte del álbum familiar, sino que existen de forma individual, al margen de la novela visual que es el álbum. Estas dos que las siguen, sí. Sin más pequeñas, pues las fotos del álbum no tienen todas las mismas dimensiones, poniendo en escena en las páginas del álbum la irregularidad en la importancia de los acontecimientos y de la relevancia de sus protagonistas.

Por ello, junto a la descripción escueta de la niña desde la distancia y la suposición, el personaje aparece acompañado por una figura femenina y masculina respectivamente que carecen de identidad. No tienen nombre. No son. Están a modo de figurantes, sin protagonismo alguno, reducidos a una mano o un brazo que sostiene a la pequeña. Pertenecen a esa categoría estricta y siempre presente en cada álbum del desconocido. Todos los álbumes lo tienen. Esa figura sin nombre sobre la que nadie sabe dar cuenta. Están en el álbum como intrusos en una historia a la que no han sido invitados. Personajes fascinantes que alimentan otras historias, otras vidas, acalladas para siempre en las páginas de una narración que, habiéndoles dado la entrada, les arrebató la palabra. Son los no-personajes. Apenas una figura. Sombras. Nada.

Una nueva foto en blanco y negro sirve de introducción para el relato de la postguerra: Vincent Auriol, primer presidente de la IV república tras la liberación, la guerre d’Indochine, Marcel Cerdan. Apenas recuerdos, salvo los prestados. La narradora cuenta en tercera persona, con una voluntad férrea de distanciamiento. Sólo desde esa distancia es capaz de contar y de contarse. En mitad de la descripción escueta, clínica, de la fotografía, se cuelan un

retrato psicológico de la niña: “tout révèle le désir de poser comme les stars dans *Cinémonde* ou la publicité d’Ambre Solaire, d’échapper à son corps humiliant et sans importance de petite fille” (Ernaux, 2008: 35).

Al dorso de la foto hay escrito: “août 1949, Sotteville-sur-Mer”, porque la leyenda de las imágenes estaba a la espalda, como una puesta en escena del lugar que ya estaba ocupando ese acontecimiento en las vidas de sus protagonistas. Con la fotografía las cosas suceden necesariamente atrás, en un momento temporal que ya no pertenece al presente de la enunciación, sino al ahora del pasado. Y la narradora, saltándose abiertamente los convencionalismos del diario, habla desde la distancia que le permite su posición privilegiada de voz todopoderosa y omnisciente, lo que ocurre en el interior de esa niña que sueña ya con dejar de serlo: “Il n’y a de sûr que son désir d’être grande. Et l’absence de souvenir”, para añadir en un alarde de paradoja: “celui de la première fois où on lui a dit, devant la photo d’un bébé assis en chemise sur un coussin, parmi d’autres identiques, ovales et de couleur bistre, “ c’est toi ”, obligée de regarder comme elle-même cette autre de chair potelée ayant vécu dans un temps disparu une existence mystérieuse” (Ernaux, 2008: 38). *Les Années* está narrada desde el registro de un diario y una vida que le hubiera sucedido a otra, como un modo de supervivencia a la propia vida y a la memoria del que dice. “La intimidad –apunta en este sentido Moisés Mori– está en el afuera, el alma del artista es corpórea y la fotografía del otro representa en buena medida nuestro propio retrato” (Mori, 2011: 331).

También la fotografía sirve a la narradora para contar el tiempo que la precede. La hermana muerta justo antes del nacimiento de la narradora sitúa el tiempo en el continuum de la no existencia con memoria. La fotografía permite disponer de una existencia de tiempo del que todavía no formábamos parte, y que también es nuestro tiempo. La narradora todavía no está, pero sí que pertenece a esa historia que la precede, al igual que forma parte del tiempo que será cuando ya no esté. Su voz no es más que un paréntesis, un momento en la línea de un tiempo que dispone de una existencia propia, más allá de la anécdota de una vida:

La photo floue et abîmée d’une petite fille debout devant une barrière, sur un pont. Elle a des cheveux courts, des cuisses menues et des genoux proéminants. À cause du soleil, elle a mis sa main au-dessus des yeux. Elle rit. Au dos, il y a écrit *Ginette* 1937. Sur sa tombe : *décédée à l’âge de six ans le jeudi saint 1938*. C’est la sœur aînée de la fillette sur la plage de Sotteville-sur-Mer (Ernaux, 2008: 42).

De la imagen a la tumba. En este caso, la fotografía funciona como memento funerario equiparándose en igualdad de condiciones, sin transición narrativa, en yuxtaposición, identificando las dos leyendas, la del dorso de la foto y la que figura sobre la lápida. Ambas leyendas, todas las leyendas de todas las fotografías, cumplen la misma función, informar de lo que ya no es. No de lo que fue. Las fotografías nunca informan de lo que fue, sino de lo que ya no es, pues “les photos nourrissent non seulement le deuil mais aussi et surtout l’écriture du deuil” (Fort, 2007 : 149).

A cada memoria visual y subjetiva sigue una crónica social de ese tiempo, personajes, anuncios publicitarios, expresiones, palabras, nombres, eventos, que ponen banda sonora a las otras imágenes, las de la narradora y su desvanecimiento en el tiempo. “La complexité de la présentation de cette ethnologie de soi et de la société moderne est un aspect significatif des interventions de l’auteur dans le texte” (Thomas : 1999 : 155), y al mismo tiempo implica “connaissances de la part du lectorat” y en este sentido se pregunta Huguney-Léger, “si c’est une manière d’inclure le lectorat lettré, ce n’est pas un moyen d’exclure le lectorat qui ne sera pas familier avec ces références?” (Huguney-Léger, 2009: 110). Sigue narrando en tercera persona, pero ya no se trata de una tercera persona cómplice, que en realidad habla desde una tercera persona que representa el “yo” en primera de la voz que explica su identidad, sino una tercera persona que adopta el papel de cronista y certifica la vida menuda y grande, la calderilla y los billetes, de la existencia que acompaña a esas instantáneas: “Les restrictions étaient finies /.../ Il y en avait pour tout le monde, le stylo Bic, le shampoing en berlingot, le Bulgomme et le Gerflex, le Tampax et les crèmes pour duvets superflus, le plastique Gilac, le Tergal, les tubes de néon, le chocolat au lait noisettes, le Vélosolex et le dentifrice à la chlorophylle” (Ernaux, 2008: 43).

Una nueva foto, 1957. Todo ha cambiado. El corte de pelo ya no es con flequillo a lo Audrey Hepburn. Esos dos años han servido para que la narradora se suelte el pelo dejándolo caer sobre los hombros como Marina Vlady en *La Sorcière* y conseguir un trabajo como maestra y alcanzar la emancipación encarnada en un Dos Caballos.

El paso del tiempo, el abismo que separa el presente del pasado la narradora lo mide en términos fotográficos:

La distance qui sépare le passé du présent se mesure peut-être à la lumière répandue sur le sol entre les ombres, glissant sur les visages, dessinant les plis d’une robe, à la clarté crépusculaire, quelque soit l’heure de la pose, d’une photo en noir et blanc (Ernaux, 2008: 67).

Hay ocasiones en las que el tiempo también nos engaña, y el que mira en ese tiempo tiene la sensación de que la luz sucedió ajena a la existencia de los hombres y de sus cosas, como en el célebre daguerrotipo del boulevard du Temple, donde observamos cómo las sombras de los árboles sobre el paseo dan fe del paso de la luz y del paso del tiempo. Entonces la técnica primitiva de la máquina de Daguerre necesita mucho tiempo para dejar que los hombres y sus cosas se queden convertidos en imagen. Y por esa razón técnica, los hombres todavía no tienen permiso para quedarse y estar en el tiempo de la imagen.

El tiempo de la fotografía es cruel, extremadamente cruel. Hay que abandonarse para que la imagen nos ceda el paso y nos permita tener visibilidad y ver. De lo contrario la fotografía nos echa fuera del tiempo. No nos permite

tener imagen. Eso sucede en la célebre imagen de Daguerre. No hay hombres porque no cedieron al tiempo del daguerrotipo, salvo ese personaje y medio que en la esquina del paseo permanecieron lo suficiente para tener imagen. Un limpiabotas y su cliente. La ocupación más humilde salvó al limpiabotas y el señor que decidió suspender por un momento sus pasos para quedarse. Dejarse fotografiar es eso, voluntad de quedarse. Ilusión de estar en cuerpo e imagen.

Los sesenta son años de prosperidad, las cosas irrumpen en los hogares, en las casas y en las vidas de sus protagonistas. Lo cuenta la narradora y lo contó también Georges Pérec en *Les Choses* (1965):

les gens faisaient fond de plus belle, sur une existence meilleure grâce aux choses. Selon leur moyens, ils changeaient la cuisinière à charbon pour une gazinière, la table en bois couverte d'une toile cirée pour une en Formica, la 4CV pour une Dauphine, remplaçait le rasoir mécanique et le fer à repasser en fonte par leurs équivalents électriques, les ustensiles en métal par les mêmes en plastique (Ernaux, 2008: 72).

El tiempo sigue empujando. Ahora es la mujer madura la que mira una foto en blanco y negro de unas niñas aliñadas en tres filas en el patio de una escuela, de las que ya no recuerda casi nada, una memoria “presque sans images” (Ernaux, 2008: 80). En la vida con minúscula ocurren cosas, la muerte de Gérard Philippe y de Camus, en la otra vida, la importante, la que ocurre allá fuera y lejos e importa poco pues la que tiene de protagonista a la narradora es la otra, la minúscula, Léo Ferré, Barbara, “la pinède sur le sable de la Costa Brava” (Ernaux, 2008: 85) y sin embargo da cuenta en notaria del tiempo de lo sucedido entonces, las bombas de la OAS, la République, De Gaulle. Y siguen pasando los años y las fotos hasta “la première année du monde”, 1968.

Cuatro años más tarde la hasta ahora regular fotografía en blanco y negro deja paso, por primera y última vez, a una película doméstica en color, “l'étiquette sur la bobine du film a pour titre *Vie familiale 72-73. C'est toujours lui qui filme*” (Ernaux, 2008: 124). La narradora displicente describe una madre y sus hijos volviendo de las compras. Una mujer que carga con las dos cajas llenas de cosas, sin maquillar, y sus hijos:

selon les critères des journaux féminins, extérieurement elle fait partie de la catégorie en expansion des femmes de trente six ans actives, conciliant travail et maternité, soucieuses de rester féminines et à la mode. Enumérer les lieux qu'elle fréquente dans une journée (collège, Carrefour, boucherie, pressing...) ses trajets dans une Mini Austin entre le pédiatre, le judo de l'ainé et la poterie du cadet, la Poste, calculer le temps révolu à chaque occupation, courses et corrections... (Ernaux, 2008: 124-25).

Por primera vez se hace alusión al personaje siempre ausente en todas las fotos de todos los álbumes, aquel que está detrás de la cámara. Aquí es él. Siempre era él, quien asumía esa responsabilidad, una misión masculina. Hay asuntos que sólo los hombres podían hacer, como hacerse cargo de la crónica familiar al otro lado de la cámara. Contar esa novela era cosa de hombres. La mujer, que ahora narra, es un personaje como en las novelas de Flaubert y *Madame Bovary*, Sándor Marai y *La Mujer justa* o Stefan Zweig y *Mistress C*. Para llegar a la conclusión: “dans les souvenirs des années qui viennent de s'écouler, rien qu'elle considère comme des images de bonheur” (Ernaux, 2008: 126). Le goulag, Giscard d'Estaing, los JO de Munich, la muerte de Pompidou. La otra historia.

Por segunda vez, unos años más tarde, irrumpe de nuevo la imagen en movimiento. Está en forma de cassette video. Estas dos ocasiones serán las únicas a lo largo de los sesenta y cinco años que dura *Les Années*, desde la memoria prestada con la primera fotografía tras el nacimiento de la narradora hasta la fecha de su jubilación. Se trata de una grabación hecha en el trabajo, en la escuela, donde responde a las preguntas de una voz fuera de campo sobre cómo se imaginaba ella, la narradora, con dieciséis años, que sería su vida de mujer madura. Dice ponerse nerviosa. Luego da cuenta de su divorcio. De la venta de la casa, de los hijos. Los pequeños detalles de nuevo de la vida minúscula y de la otra, la grande de la elección presidencial y de las muertes célebres. Foucault, Genet, Simone de Beauvoir. La guerra del Líbano. La espuma de los días.

Años 80. Un año antes. Primera foto en color. Descripción sucinta. La narradora y dos personajes en segundo plano. Un hombre que filma de espaldas un edificio y un muchacho que observa sujetando el estuche de la cámara. Al dorso, *España 1981*. Vacaciones, de la que la narradora hace la lista de visitas turísticas. En la sucesiva crónica social y política, irrumpen diminutos icebergs tecnológicos que dan cuenta del paso del tiempo, de lo que fue y ya no es, de la foto en papel y la foto en la pantalla del ordenador y más tarde el teléfono móvil, de la cassette video, del walkman, con el que “la musique pénétrait pour la première fois le corps, on pouvait vivre en elle, muré au monde” (Ernaux, 2008: 156), y después el MP3 y el ADSL (230) y el iPod y el GPS y el año 2000 (Ernaux, 2008: 232). *Les Années* es la narración de la vida ocurriendo por primera vez. Porque así tienen lugar las vidas. Las cosas suceden por primera vez, con esa sorpresa que luego se evapora en la memoria hasta desaparecer o venir de vuelta y sorprendernos. Vivimos siempre por primera vez.

Y por primera vez la narradora señala otro de los personajes fascinantes que aparecen en todos los álbumes de familia: el desconocido. Junto con el autor de las fotos, es el otro gran protagonista sin nombre de la novela visual de nuestras vidas que se ha desarrollado en los álbumes hasta su desaparición. En todos ellos se cuele ese o esos personajes anónimos en la foto de la memoria de unas vacaciones o aquella celebración. No deberían estar ahí, pero está. Su vida, a pesar suyo, forma parte, sin nombre ni protagonismo, de otra historia. Es un intruso con derecho propio. Y ya no es posible echarlo fuera. Incluso sin nombre, forma parte ya de la historia de la vida de la narradora. El otro

personaje desconocido es el que aparece en las celebraciones familiares y del que resulta imposible poner nombre a su identidad. Nadie es capaz de dar cuenta de quién es ni por qué aparece en la foto de rondón. Y sin embargo está claro que alguna razón, por muy oscura que ahora pudiera parecernos, justifica su presencia en la foto de grupo. Aunque nadie sea capaz de dar cuenta de su nombre, de su tiempo que en ese momento se cruzó y fue parte también del nuestro. Un personaje sin nombre, que surge de silencio y vuelve al silencio.

Salto al año 92. De vuelta a la fotografía. No especifica si en blanco y negro o en color. No es necesario. La fotografía sólo puede ser ya en color. Vive sola. Los hijos han dejado ya el hogar de la madre divorciada. La foto, esa foto que cuenta en la distancia, casi condescendiente, la toma un hombre. De nuevo es un hombre el que está tras la cámara y también tras la memoria:

À ce moment où elle regarde avec douceur l'objectif –un homme, sans doute, prend la photo– elle se pense comme une femme qui a vécu il y a trois ans une passion violente pour un Russe. Son état de désir et de douleur a disparu, elle en sent toujours la forme, mais la figure de cet homme devient de plus en plus lointaine et navrée. Elle voudrait se rappeler comment elle se souvenait de lui quand il a quitté la France, quel flot d'images la submergeait et rendait sa présence enclose en elle comme un tabernacle (Ernaux, 2008: 184).

Y a renglón seguido otros recuerdos que no vienen a cuento. O sí. La narradora no explica la razón. El lector hace suposiciones. “De sa mère, elle se rappelle les yeux, les mains, la silhouette, pas la voix, ou sinon de façon abstraite, sans grain” (Ernaux, 2008: 185). “À son mari elle ne pense presque jamais –sentencia la narradora–, cependant elle porte en elle l’empreinte de leur vie commune et des goûts qu’il lui a donnés, Bach et la musique sacrée, le jus d’orange matinal, etc.”. De nada sirve resistirse o renegar. Por muchas duchas de agua fría que nos empeñemos, el pasado lo llevamos pegado a la piel. “Lorsque des images de cette vie la traversent /.../ elle se demande ‘est-ce que je voudrais y être encore?’ –se pregunta, y sigue–, “elle a envie de dire non, mais elle sait que la question n’a pas de sens, qu’aucune question n’a de sens s’appliquant aux choses du passé” (Ernaux, 2008: 185), porque la memoria tiene razones que la razón no conoce. Pues “une biographie se fait un devoir d’éviter hagiographie ou la diatribe furibonde ; bien au contraire –explica Marie France Savéan– un écrivain se livrant à une autobiographie recherche en priorité les émotions et sentiments véhiculés par les souvenirs” (Savéan, 1994 : 75). La memoria sin embargo es un lugar inseguro. Y hasta peligroso.

La tecnología, los diferentes soportes, imponen su manera de ver y de interpretar: “sur les photos et les films classés par date qu’on faisait défiler sur l’écran, par-delà la diversité des scènes et des paysages, des gens, se répandait la lumière d’un temps unique. Une autre forme de passé s’inscrivait, fluide, à faible teneur de souvenirs réels. Il y avait trop d’images pour s’arrêter sur chacune et ranimer les circonstances de la prise. Nous vivions en elles une existence légère et transfigurée. La multiplication de nos traces abolissait la sensation du temps qui passe” (Ernaux, 2008: 234-35). Pero no es una cuestión de cantidad, sino de soporte. Lo que está en el origen de esa “transfiguración” no es el número de imágenes que la narradora es capaz de producir y almacenar, sino la relación física con el objeto fotográfico. Al sustituir el papel por la pantalla del ordenador se suprime el vínculo y el contacto con la imagen, que en su existencia en papel cumple una función fetichista. La imagen en papel puede ser destruida mediante el rito físico de la destrucción. La imagen digital carece de ritual en el gesto de tirarla a la papelera virtual del ordenador o pulsar en ese mismo icono en la pantalla del móvil. La pérdida de memoria en este sentido, además de su dimensión fetichista, es proporcional a la cantidad de imágenes que la sociedad es capaz de producir. Tiene lugar, por un lado, un desbordamiento en la capacidad para gestionar el número de imágenes, que se pierden como “lágrimas en la lluvia”, y al suprimir la presencia material del papel, la imagen se vuelve inmaterial, y con esa inmaterialidad la memoria que la acompaña pierde su consistencia corporal. La memoria digital se vuelve también inmaterial.

En este sentido, ha sido un error creer que la facilidad en el manejo y la producción de imágenes facilitarían la transmisión de esa memoria: “Il était étrange de penser qu’avec les DVD et les autres support les générations suivantes connaîtraient tout de notre vie quotidienne la plus intime, nos gestes, la façon de manger, de parler et de faire l’amour, les meubles et les sous-vêtements. L’obscurité des siècles précédents, peu à peu repoussée par l’appareil sur trépied chez le photographe à la caméra numérique dans la chambre à coucher, allait disparaître pour toujours. Nous étions à l’avance ressuscités” (Ernaux, 2008: 235). Nada más lejos de la realidad.

La imagen digital ha traído consigo una incapacidad intrínseca para gestionar y conservar esas imágenes de la memoria, tanto por la cantidad como por el soporte virtual desde el que se producen. Como indicaba más arriba, la historia del álbum familiar empieza en 1888 con el lanzamiento de las primeras cámaras compactas Kodak y termina con la incorporación de las primeras cámaras fotográficas en los teléfonos móviles en 2002 por Sanyo, ambas en los USA. Es evidente que desde la fecha de lanzamiento hasta su generalización en el mercado mundial pasa al menos una década. El modelo narrativo del álbum de familia deja paso a otro modelo que todavía está por definirse y manifestarse en las futuras generaciones de escritores que contarán su memoria desde una nueva perspectiva. Y ya inmersa en la era digital, cuando la narradora recurre de nuevo a una fotografía, no lo hace en las carpetas de su ordenador, sino que busca en un sobre de Photo-service con imágenes impresas: “sur cette photo, prélevée parmi des centaines contenues dans des pochettes Photo-service ou stockées dans un fichier informatique” (Ernaux, 2008: 243). Ni siquiera la fórmula del álbum estructurado como un libro permanece.

Lo que parece evidente, en cualquier caso, es que la manejabilidad del álbum, que responde al modelo vigente desde la imprenta en el siglo XVI que es la del libro, desaparece con la producción digital, y es posible afirmar que la

memoria de varias generaciones de productores y consumidores de tecnología digital está condenada a no permanecer, al menos tal y como hasta el final del álbum lo hemos conocido, y consecuentemente a perderse para siempre en el limbo de las imágenes que nunca han llegado a ser salvo en el deseo visual de los usuarios. Las imágenes digitales tienen un carácter bulímico, y se destruyen con la misma rapidez que se producen. No hay huella ni memoria, o tal vez aparezca una nueva forma de memoria que ya no dispondrá del soporte físico del papel fotográfico, y por lo tanto inaugurará del mismo modo con las imágenes virtuales una memoria igualmente virtual.

Y la cuestión del soporte y del vínculo fetichista, hay que añadir el quebradero de cabeza de la conservación y lectura de documentos y soportes tecnológicamente en desuso, como la cassette video o el DVD. Sin una actualización sistemática de los archivos digitales la accesibilidad y la lectura de los mismos está condenada a la pérdida, asunto que preocupa y conocen bien los conservadores de museos y bibliotecas. Nada más frágil e inestable que el soporte digital. Por eso la memoria visual tal y como la hemos conocido hasta ahora se ha esfumado y el pasado que está teniendo lugar ahora está llamado a ser un lugar vacío, un solar. Lo que augura la imagen digital, contrariamente al vaticinio de la narradora, es una vuelta a la oscuridad. Las generaciones futuras van a carecer de esas imágenes, al menos en el ámbito de lo privado, pues efectivamente “le processus de mémoire et d’oubli était pris par les médias” (Ernaux, 2008: 235) y lejos de creernos eternos resucitados, la imagen digital nos condena a vagar sin descanso en forma de espíritus inmateriales. La gran diferencia entre las redes sociales como herederas al álbum de familia en tanto que depósito de la pequeña memoria de los días sin días, es que tanto las redes sociales, como el soporte digital que las sustenta, resulta extraordinariamente inestable y frágil. Los conservadores de museos se enfrentan a un verdadero rompecabezas a la hora de mantener al día los archivos con el objeto de no perderlos y sea accesibles. Uno de los soportes más duraderos es el papel. Para destruir la copia de una foto papel hace falta empeño y voluntad. Podemos decir que atesoramos un valioso depósito de memoria doméstica desde los orígenes mismos de la fotografía, y sin embargo la memoria de varias generaciones está condenada a perderse en el tiempo como lágrimas en la lluvia, como se lamenta el replicante Nexus 6 en la película de Ridley Scott *Blade Runner* (1982) y que parece una interpretación del poema de Cesare Pavese reescribió en su escalofriante poema *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi* (1951), fragilidad de la que es consciente Annie Ernaux y se empeña en salvaguardar a través de acontecimientos fotográficos livianos como pavesas.

El libro termina del mismo modo que comienza, con una enumeración de fotografías, algunas célebres como “la femme de la photo du massacre de Hocine, Algérie, qui ressemblait ‘a une pietà’” (Ernaux, 2008: 254). *Les Années* es un libro de fotos sin fotos que tiene como objetivo “sauver quelque chose du temps ou l’on ne sera plus jamais” (Ernaux, 2008: 254), pues al igual que la escritura, cuando nos dejamos fotografiar estamos escenificando ya en ese preciso instante nuestra ausencia, y miramos directo al ojo de la cámara para escenificar lo que ya no somos.

Referencias bibliográficas

- Ansón, A., (2012) “Le retour impossible. *Quelli di Bagheria* de Ferdinando Scianna”, in Baetens, J. & A. Streitberger (eds), *De l’autoportrait à l’autobiographie*. Caen, Editions Minard, pp. 39-55
- (2018) “Literatura y fotografía. Manual de instrucciones” in *Insula*. N° 864 (monográfico Literatura y fotografía), pp. 4-8.
- Best, F., Blanckeman, B. & F. Dugast-Portes, (2014) *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*. Paris, Stock.
- Ernaux, A., (2005) *L’Usage de la photo*. Paris, Gallimard. Traducción al español: *El uso de la foto* (traducción de Lydia Vázquez), Cabaret Voltaire, 2018.
- (2008) *Les Années*. Paris, Gallimard. Traducción al español: *Los años* (traducción de Lydia Vázquez), Cabaret Voltaire, 2019.
- (2011) *L’Autre fille* (2011). Paris, NiL. Traducción al español: *La otra hija* (Traducción e introducción de Francisca Romeral Rosel), KRK Ediciones, 2014.
- (2014) *Le Vrai lieu. Entretiens avec Michelle Porte*. Paris, Gallimard.
- Fort, P-L., (2007) *L’Écriture du deuil au féminin chez Yourcenar, Beauvoir et Ernaux*. Paris, Auzas.
- Hugueny-Léger, E., (2009) *Annie Ernaux, une poétique de la transgression*. Bern, Peter Lang.
- Mori, M., (2011) *Escenas de la vida de Annie Ernaux (Diario de lecturas, 2005-2008)*. Oviedo, KRK.
- Savéan, M.-F., (1994) *La Place et Une femme d’Annie Ernaux*. Paris, Gallimard.
- Saigal, M., (2000) *L’Écriture : lien de mère à fille chez Jeanne Hyvard, Chantale Chawaf et Annie Ernaux*. Amsterdam, Rodopi.
- Schwerdtner, K., (2017) *Le (beau) risque d’écrire. Entretiens littéraires*. Québec, Nota Bene.
- Thomas, L., (2005) *Annie Ernaux, à la première personne*. Paris, Stock.
- Tumerel, F., (2004) *Annie Ernaux: une œuvre de l’entre-deux*. Paris, Artois Presses Université.

Bibliografía sobre literatura y fotografía

- Ansón, A., (1994) *El Istmo de la Luces. Poesía e imagen de la vanguardia*. Madrid, Cátedra, Col. Signo e Imagen, n° 38.
- (2000) *Novelas como álbumes. Fotografía y literatura*. Murcia, Mestizo.
- (2020) *Hijos del agobio*. Madrid, EXIT.
- (ed.) (2002) “foto & poesía”, *Riff Raff*, n° 19.
- (ed.) (2003) *Los mil relatos de la imagen y uno más*. Huesca, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Diputación de Huesca.
- (ed.) (2006) *Cómo leer un poema. Estudios interdisciplinarios*. Zaragoza, P.U.Z.

- Ansón, A. & F. Scianna (eds.), (2009) *Las palabras y las fotos. Literatura y fotografía. Words and Photographs. Literature and Photography*. (Encuentros PhotoEspaña), Madrid, Ministerio de Cultura.
- Arrouye, J. (dir.), (2005) *La photographie au pied de la lettre*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence.
- Baetens, J. & A. Streitberger (eds.), (2012) *De l'autoportrait à l'autobiographie*. Caen, Editions Minard.
- Bann, S. & E. Hermange (eds.), (2000) "Photography and Literature : an Anglo-French symposium" in *Journal of European Studies*, Alpha Academic, vol. 30, part. I, n° 117.
- Brassai, (1997) *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Préface de Roger Grenier). Paris, Gallimard.
- Brunet, F., (2009) *Photography and Literature*. London, Reaction Books.
- Bryant, M. (ed.), (1996) *Photo-Textualities: Reading Photographs and Literature*. Newark, University of Delaware.
- Buisine, A. & E. Watteau (eds.), (1995) *Photographie-littérature*. Mannheim, Medusa-Médias, 2, Universidad de Mannheim.
- Cadava, E., (1997) *Words of Light. Theses on the Photography of History*. New Jersey, Princeton University Press.
- Les Cahiers de la photographie*, (1981) N° 2 ("Littérature/Photographie").
- Les Cahiers Naturalistes*, (1992) N° 66, Actes du Colloque de la Bibliothèque Nationale, Paris/Médan: 4-7 octobre 1990 (Tercera parte: «Naturalisme et photographie»).
- Caraión, M., (2003) *Pour fixer la trace. Photographie, littérature et voyage au milieu du XIXe siècle*. Genève, Droz.
- Carriedo López, L., Picazo, M^a D. & M^a Luisa Guerrero Alonso (eds.), (2013) *Entre escritura e imagen: lecturas de narrativas contemporáneas*. Bruselas, Peter Lang.
- Carriedo López, L. & A.-M. Reboul (eds.), (2018) *Entre escritura e imagen II. Imágenes fijas, imágenes cinéticas*. Bruselas, Peter Lang.
- Chevrier, J.-F., (1982) *Proust et la photographie*. Paris, Editions de l'Etoile, (reedición aumentada en L'Arachnéen, Paris, 2009).
- Coulange, A., (1998) *Avec quoi une photographie peut-elle avoir à faire dès lors qu'on la voit? Note sur deux photographies de Denis Roche*. Paris, Filigranes.
- Cunningham, D., Fischer, A. & S. Mays (eds.), (2005) *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Cambridge Scholars Press.
- De Naeyer, C., (1995) *Paul Nougé et la photographie*. Bruselas, Didier Devillez Editeur.
- De Romanis, R. (ed.), (1996) "fotografía e letteratura" in *L'Asino d'oro*, n° 9.
- Edwards, P., (2006) *Je hais les photographes!. Textes clés d'une polémique de l'image*. Paris, Anabet.
- (2008) *Soleil noir. Photographie et littérature*. Presses Universitaires de Rennes.
- ExtraCAMARA*, (1997) "Fotografía & Literatura". N°9, Caracas-Venezuela, Consejo Nacional de la Cultura.
- Garnier, M.-D. (ed.), (1997) *Jardins d'hiver; littérature et photographie*. Paris, Presses de l'École normale supérieure.
- Gidley, M. (ed.), (2010) *Writing With Light: Words and Photographs in American Texts*. Nueva York, Peter Lang.
- Hamon, Ph., (2001) *Imageries. Littérature e image au XIXème siècle*. Paris, José Corti.
- Hapkemeyer, A. & P. Weiermair (eds.), (1996) *Photo text text photo: the synthesis of photography and text in contemporary art*. Zurich, Edition Stemmler.
- Hunter, J., (1987) *Images and Word: The Interaction of Twentieth-Century Photographs and Texts*. Cambridge, Harvard University Press.
- Hirsch, M., (1997) *Family Frames. Photography, narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Infantino, S. C., (1992) *Photographic Vision in Proust*. Nueva York, Peter Lang.
- Insula* (2018) "Literatura y fotografía". N° 864, Madrid.
- Jaguer, E., (1982) *Les Mystères de la chambre noire. Le surréalisme et la photographie*. Paris, Flammarion.
- Koppen, E., (1987) *Literatur und Photographie; Über Geschichte und Thematik Einer Medienentdeckung*. Stuttgart, J.B. Metzler.
- Lambrechets, E. & L. Salu, (1992) *Photography and Literature. An International Bibliography of Monographs*. Londres, Mansell.
- Litoral* (2011) "Escribir la luz. Fotografía & literatura". N°250, Málaga.
- López Mondejar, P., (2014) *El Rostro de las letras. Escritores y fotógrafos en España desde el Romanticismo hasta la generación de 1914*. Madrid, Ediciones del Azar.
- Méaux, D., (2009) *Voyages de photographes*. Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- (ed.) (2006) *Etudes romanesques 10: "Photographie et romanesque"*. Caen, Lettres Modernes Minard.
- Montier, J.-P., Louvel, L., Méaux, D. & Ph. Ortel (dirs), (2008) *Littérature et photographie*. Presses Universitaires de Rennes (coll. Interférences).
- Mormorio, D. (ed.), (1988) *Gli Scrittori e la fotografia*, pref. de Leonardo Sciascia. Roma, Editori Riuniti/Albatros (XXVIII).
- Morris, W., (1989) *Time Pieces. Photographs, Writing, and Memory*. Nueva York, Aperture.
- Mougin, P., (1997) *L'Effet d'image. Essai sur Claude Simon*. Paris, L'Harmattan.
- Ortel, Ph., (2002) *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*. Nîmes, Editions Jacqueline Chambon (Coll. Rayon Photo).
- Prieto Aguaza, A., (2009) *Imagen fotográfica y textualidad. La obra de Wright Morris, Duane Michals y Sophie Calle*. Tesis Doctoral, Universidad Pompeu Fabra.
- Rabb, J. M. (ed.), (1995) *Literature and Photography. Interactions, 1840-1990. A Critical Anthology*. Albuquerque, University of New Mexico Press.
- Roche, R.-Y., (200) *Photofictions. Perec, Modiano, Duras, Goldschmidt, Barthes*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, (col. Objet).
- Shloss, C., (1987) *In Visible Light. Photography and the American Writer 1840-1940*. Nueva York, Oxford University Press.
- Sougez, M.-L., (1985) "Una nueva visión en el arte y en la literatura" in *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra.
- Thelot, J., (2003) *Les Inventions littéraires de la photographie*. Paris, PUF.
- York, L. M., (1988) *Photography in the Works of Alice Munro, Timothy Findlay, Michael Ondaatje, and Margeret Laurence*. Toronto, ECW Press.