

Juegos de especularidad pictórica en la narrativa de Annie Ernaux: de Dorothea Tanning a Jean-Marc Reiser

Lourdes Carriedo López
Universidad Complutense de Madrid ✉ 

<https://dx.doi.org/10.5209/thel.95347>

Recibido: 01 de abril de 2024 • Aceptado: 05 de noviembre de 2024

Resumen: El presente trabajo analiza la función especular que desempeñan las imágenes de la pintora surrealista Dorothea Tanning y del ilustrador humorístico Jean-Marc Reiser en la obra de Annie Ernaux. Respecto a Tanning, la propia Ernaux reconoce su admiración por determinados cuadros que, o bien se mencionan al hilo de su escritura, o bien la sustentan de manera implícita, oculta incluso. La presencia “hiperartística” de la obra de Tanning en la narrativa de Annie Ernaux ayuda a comprender no solo cierta peculiaridad temática del imaginario de la Premio Nobel de Literatura 2022 sino también la figuración composicional de su escritura. Lo mismo ocurre con las viñetas de Jean-Marc Reiser, cuyo *Puente de los niños perdidos* ilustra, a modo de puesta en abismo, el angustioso imaginario personal de *L'autre fille*.

Palabras clave: Especularidad pictórica; diálogo interartístico; imágenes en abismo; Ernaux, Tanning, Reiser.

[FR] Jeux de specularité picturale dans le roman d'Annie Ernaux

Résumé: Cet article analyse la fonction spéculaire des images surréalistes de l'artiste-peintre Dorothea Tanning et du dessinateur humoristique Jean-Marc Reiser. Par rapport à Tanning, Ernaux reconnaît elle-même son admiration pour certains tableaux qui, tantôt sont mentionnés au fil de l'écriture, tantôt la soutiennent de façon implicite et même occulte. La présence hyperartistique de l'oeuvre de Tanning nous aide à comprendre non seulement une certaine particularité thématique de l'imaginaire ernausien mais aussi la figuration compositionnelle de son écriture. Il en est de même avec les illustrations de Jean-Marc Reiser, dont *Le pont des enfants perdus* illustre, en mise en abyme, l'imaginaire personnel et angoissant de *L'Autre fille*.

Mots clé : Spécularité picturale ; dialogue interartistique; images en abyme ; Ernaux, Tanning ; Reiser.

[EN] Games of pictorial specularity in the work of Annie Ernaux

Abstract: This paper examines the reflective role of surrealist painter Dorothea Tanning's imagery and humorist illustrator Jean-Marc Reiser's work in the writings of Annie Ernaux. Ernaux acknowledges her admiration for certain Tanning paintings, which are sometimes explicitly referenced in her work, subtly support her writing, or even remain hidden. The “hyper-artistic” presence of Tanning's art in Ernaux's narratives illuminates not only the thematic uniqueness of Ernaux's imaginative world as the 2022 Nobel Prize in Literature laureate but also the structural composition of her writing. Similarly, the cartoons of Jean-Marc Reiser—particularly *Bridge of the Lost Children*—provide a mise en abyme of the anguished personal imagination in *L'Autre Fille*.

Keywords: pictorial specularity; interartistic dialogue; images in abyss; Ernaux; Tanning; Reiser.

Sumario: 1. Abriendo puertas: entre pintura y escritura. 2. *Birthday* (1942), de Dorothea Tanning. Un cuadro programático. 3. Tensiones a ambos lados de la puerta y a lo largo del camino: *De Door 84* de D. Tanning a *Le pont des enfants perdus* de J.M. Reiser. 4. A modo de conclusión.

Cómo citar: Carriedo López, Lourdes (2024). "Juegos de especularidad pictórica en la narrativa de Annie Ernaux: de Dorothea Tanning a Jean-Marc Reiser". *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*. Vol. 39 (2): 213-221. <https://dx.doi.org/10.5209/thel.95347>

1. Abriendo puertas: entre pintura y escritura

Si cabe decir que la obra de Annie Ernaux se construye sobre la base de un nutrido álbum fotográfico personal, no podría hablarse, en cambio, de una extensa pinacoteca íntima¹ como principal fuente de inspiración literaria. Las imágenes que rezuma la memoria de la escritora resultan sobre todo de vivencias personales, recreadas en vivas descripciones de efecto-cuadro y concretadas gracias a la materialidad del soporte fotográfico recuperado. Todas ellas son huellas testimoniales de una existencia pasada, pero solo en contadas ocasiones esas imágenes reenvían explícitamente a obras de arte reconocibles. Y quizás por ello, cuando sucede, mayor es el efecto.

Así ocurre con algunos cuadros que aparecen nombrados en los textos de Annie Ernaux de manera explícita y recurrente. Tal es el caso de la obra de la pintora, diseñadora y escultora surrealista Dorothea Tanning (Illinois, 1910-2012), con la que Annie Ernaux entabla un apasionante diálogo interartístico sustentado en un imaginario ciertamente próximo. El de Dorothea Tanning se había activado entusiasta y tempranamente al descubrir en 1936 las enormes posibilidades creativas del dadaísmo y del surrealismo que ofrecían los artistas de la gran exposición del MoMA, en Nueva York². Por otra parte, no es extraño que la enorme carga de enigma y misterio, propia de los cuadros de Tanning, sedujera a una escritora de profunda vida interior como Annie Ernaux, deseosa de dar respuesta a múltiples interrogantes sobre la vida, tanto propia como ajena.

El presente artículo indaga en las afinidades existentes entre ambas creadoras a partir de varios cuadros representativos de la obra de Tanning que enriquecen el imaginario íntimo y artístico de Ernaux. Primero, de manera explícita (tal es el caso de *Birthday*, 1942) y, muchos años después, de manera íntima, tangencial e implícita. Esto último ocurre con las pinturas que representan a dos niñas ya en enfrentamiento ya en amigable convivencia (como en *Children's games*, 1942, o en *Door 84*, 1984), temática que, en la escritora, cabe identificar con la vivencia problemática de su experiencia sororal fallida o, quizás también, con la constatación de una identidad desdoblada por efecto del paso del tiempo. Partimos del hecho de que esta intermediación artística de la pintora americana, culturalmente muy vinculada a Francia, actúa como detonante de reflexión y composición en la obra de Annie Ernaux, tanto de manera explícita y reconocida por la propia escritora, como de manera oculta y silenciosa, pero no menos significativa.

El primer cuadro mencionado, *Birthday*, al que dedicaremos nuestro segundo epígrafe, resulta ser una visión impactante y ciertamente reveladora para la escritora quien, a lo largo de los años, va matizando su valor simbólico sin llegar a facilitar en sus textos una descripción detallada, ecrástica³, del mismo. A lo largo de su producción literaria Annie Ernaux proporciona apuntes impresionistas sobre la extraña pintura, muy útiles para desentrañar los distintos *puncti*⁴ que atrapan su mirada y que, con el tiempo, determinan numerosos leit *motive* de su obra. Así se refleja en las notas fragmentarias de ese valioso diario metarreflexivo que constituye *L'Atelier noir*, editado en su primera versión en 2011 y reeditado con añadidos en 2022. En él se demuestra que la pintura de Tanning obsesionaba ya a la escritora en el momento en que acababa de redactar *La place* (1983) y seguía haciéndolo en 1989, una vez publicada *Une femme* (1987), generando unas lúcidas preguntas metatextuales, a la sazón retóricas: "Le problème, c'est le choix entre la *représentation* et la *recherche*, la quête: le tableau des années 40-90/ la quête d'une femme. La conciliation entre le document réel, le *je authentique* de l'auteur, et le *tableau* est-elle possible?" (2022a:50).

La segunda serie de cuadros, a los que nos hemos referido anteriormente y dedicaremos el tercer epígrafe del trabajo, abre la puerta a la figuración escritural de aquella hermana que Annie Ernaux nunca llega a conocer y de cuya breve existencia se entera siendo preadolescente. La conversación de la madre con una vecina, escuchada por casualidad por una niña tan solitaria como sensible, le revela la existencia de una hermana mayor, hasta ese momento ignorada. Se trata de Ginette, fallecida de difteria el 14 de abril de 1938⁵,

¹ Por lo general, Annie Ernaux esquivaba los desarrollos ecrásticos sobre obras artísticas, pues las suele nombrar de pasada sin detenerse en largas descripciones. De hecho, puede leerse en una anotación del *Journal du dehors*, fechada en 1991: "Il y a au musée de Bâle un tableau de ... (À la place de Bâle, ce peut être Amsterdam, Florence, etc.) Début de phrase impersonnel, anodin, souvent entendu, lu, qui pourtant signifie instantanément l'appartenance à un certain monde. Celui où l'on est familier de la peinture, certes, mais aussi celui où l'existence est ouverte, voyageuse avec discernement, assez légère pour qu'un tableau soit une chose d'importance dans la vie et la mémoire" (2011a: 543-544). El *Journal du dehors* se publica inicialmente en 1993, aunque aquí citamos la edición de 2011 (Cuarto, Gallimard) que, bajo el título de *Écrire la vie*, integra una selección de textos realizada por la propia autora (publicados entre 1974 y 2008), precedidos de un álbum-diario fotográfico cuyas imágenes ilustran la emergencia de su escritura.

² La exposición *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organizada por Alfred Barr en 1936 albergaba telas de los más reconocidos representantes del surrealismo pictórico: Dalí, Miró, Magritte, Giorgio de Chirico, Max Ernst, entre otros. Aquellas obras tan atrevidas y originales mostraron a la joven Dorothea las inmensas posibilidades de plasmar sin cortapisas referenciales o culturales el producto de su imaginación en libertad. En sus propias palabras, aquellos cuadros "constituían postes tan indicadores, tan apremiantes, tan cargados de significado y, sí, tan perversos" (Mahon, 2018:19).

³ Como decíamos en una nota anterior, no se puede hablar de "écrasis literaria" (Riffaterre, 2000:162) en relación con las obras pictóricas mencionadas, o sugeridas, en la obra de Ernaux. Sí podría hacerse, sin embargo, en el caso de las imágenes fotográficas que tanto abundan y que, de alguna manera, contribuyen a dar consistencia material al andamiaje visual de su escritura retrospectiva. Cabe hablar, pues, de "dispositivo fotoliterario" (Roussel-Gillet, 2014: 422-441) pero, en escasas ocasiones, de "dispositivo pictórico".

⁴ *Puncti* en el sentido barthesiano del término. Esto es, como elementos que, en una imagen artística, atraen ineludiblemente la mirada del observador, activando su sensibilidad, emoción e imaginación.

⁵ En 1938 hubo una grave epidemia de difteria en Francia. Poco después, el gobierno aprobó la obligatoriedad de la vacuna.

a los seis años. Annie Ernaux nunca llegó a convivir con Ginette, pues nace en 1940, dos años después del fallecimiento de esa hermana cuya ausencia física cobra progresiva presencia en sus textos, devorándolos internamente –“comme une flamme muette et sans chaleur” (2022b:15)–, hasta su plasmación epistolar y autoficcional en *L'autre fille*.

Y si todos estos cuadros de Dorothea Tanning proporcionan oblicuamente la imagen de esa tensión sororal que rezuman los textos de Ernaux, no es menos cierto que uno de los dibujos del ilustrador Jean-Marc Reiser (1941-1983), titulado *Le pont des enfants perdus*, ofrece la imagen especular de una doble obsesión. Por un lado, la generada por la pérdida de la hermana; por otro, la angustia de su propia desaparición. No en vano el dibujo de Reiser aparece descrito con inusual detenimiento en *L'autre fille* (2022b: 36-37), acompañado de comentarios metatextuales sin desperdicio. Empleando términos de Liliane Louvel en *Le tiers pictural* (2010), *Le pont des enfants perdus* constituye un ejemplo perfecto de *punctum temporis*, pues “l'image permet de condenser en un moment son avant et son après, ce que certains récits font lorsqu'ils constituent l'expansion d'une histoire à partir d'un moment-clé” (2010: 109). Sobre esta imagen en *abismo* de Reiser que ilustra una de las obsesiones más lacerantes de *L'Autre fille*, reflexionaremos en nuestro último epígrafe.

A nuestro entender, las imágenes artísticas de Tanning y Reiser, que sustentan en gran medida la intertextualidad plástica de la obra de Annie Ernaux, no solo marcan su evolución temática, sino también explican la dinámica de su propio quehacer escritural en esa su indagación minuciosa por los vericuetos de un yo repleto de enigmas por desvelar. Tantos, como esas misteriosas puertas entreabiertas que, en el cuadro de Dorothea Tanning, atrapan la mirada de la escritora, incitándola a reflexionar sobre la aventura de la vida y su escritura. Sin duda, el cuadro activa también el pensamiento, no solo la mirada. Así lo defienden tanto Daniel Bergez en *Littérature et peinture* (2004:163), como Liliane Louvel en *Le tiers pictural* (2010: 53), por citar solo dos de los estudios teóricos que sostendrán los cimientos profundos de nuestro trabajo. A todos ellos nos iremos refiriendo puntualmente al hilo de nuestras reflexiones.

2. *Birthday* (1942) de Dorothea Tanning. Un cuadro programático

La alusión explícita al *Birthday* (1942) de Dorothea Tanning aparece varias veces a lo largo de la obra de Annie Ernaux, a modo de referente interartístico clave. Se trata de un cuadro de potente irradiación simbólica cuya creadora, Dorothea Tanning, es una de las figuras más interesantes del panorama artístico⁶ del siglo XX. Autora de una importante obra tardíamente reconocida, resultó sin duda eclipsada por la figura de su marido Max Ernst (1891-1976), uno de los grandes popes del surrealismo. Es precisamente éste quien sugiere a Dorothea el título del cuadro que se mostró en la gran exposición de 1943, *Birthday*, y que la dio a conocer internacionalmente.

El título de este enigmático cuadro, actualmente expuesto en el Philadelphia Museum of Art, no es referencialmente indicativo de su contenido. No cumple función descriptiva o identificativa alguna, sino meramente alusiva, quizás, a alguna connivencia secreta entre la pareja Tanning-Ernst. El término inglés, literalmente “día del nacimiento”, puede aludir no solo al origen de una gran artista, sino también al inicio de una relación amorosa que duraría hasta la muerte de Ernst. Sin embargo, en su traducción al francés (“anniversaire”), que es como lo cita siempre Annie Ernaux, el término puede referirse al día del cumpleaños de la artista, teniendo en cuenta que Dorothea había pintado el cuadro para celebrar su trigésimo segundo cumpleaños.

La imagen en cuestión representa a una joven, de inequívoco parecido con la propia Tanning, que dirige una mirada sesgada hacia el espectador mientras coge con la mano izquierda el pomo de la primera puerta de una serie de otras muchas. Entreabiertas, las puertas construyen una perspectiva en fuga hacia espacios ignotos que se pierden por el fondo del cuadro. A los pies de la joven, una quimera, extraño animal mitológico de grandes alas desplegadas, cuya apertura en forma de amplia uve invita a la mirada del espectador a perderse por las profundidades del interior doméstico.

La misteriosa joven viste una elegante chaqueta de anacrónico corte shakespeariano que, totalmente desabrochada, deja sus senos al descubierto. Completa el atuendo una falda verde de marcados pliegues que derivan en su parte trasera en un entramado de ramas colgantes, en llamativo anamorfismo con desnudos cuerpos femeninos. No es extraño que la figura de la joven resultara sumamente inspiradora para los pintores de los círculos surrealistas del momento. Todos focalizaron su atención en el erotismo que desprendía la misteriosa figura semidesnuda. Curiosamente, menos atención prestaron a aquellas puertas en fuga hacia un horizonte recóndito que, con el tiempo, se convertirían en uno de los motivos talismán de la iconografía de Tanning (Mahon, A., 2018, Del Amor, 2022). Y decimos curiosamente, porque solo Marcel Duchamp ya había mostrado interés por la gran fuerza de posibilidad imaginaria de este motivo en un cuadro de 1927, muy aplaudido por el grupo surrealista: *Porte: 11, Rue Larre*, cuadro sin duda conocido por Tanning tal y como se desprende de su propia versión hiperpictórica, titulada *Home light 1952*.

Al igual que las ventanas, las puertas ejercen un efecto hipnótico en Annie Ernaux y, de alguna manera, marcan el rumbo de su quehacer literario. Podría decirse que la imagen pictórica le inspira una posible solución compositiva, convirtiéndose en emblema especular del trabajo heurístico de su escritura, tal y como

⁶ Y no digo del panorama artístico *femenino*, pues es sabido que Dorothea Tanning nunca estuvo de acuerdo con las distinciones de género en lo referente al proceso creativo. Expresó claramente sus reticencias en participar en la exposición que la americana Peggy Guggenheim, gran mecenas de arte y entonces esposa de Max Ernst, organizaba en 1943 sobre “31 mujeres artistas”. La capacidad de convencimiento y también de seducción de Max Ernst, la llevaron a ser la artista número 31 de la exposición (junto a Leonora Carrington, Frida Khalo y otros nombres clave de la vanguardia) y, poco después, en su cuarta y última esposa.

expresa Daniel Bergez a propósito del procedimiento efrástico en *Littérature et peinture*: “Au plan esthétique, elle est une figure de mise en abyme: la création de l'écrivain se projette dans le miroir d'un autre art, par une représentation à la fois transitive (elle donne à voir l'objet décrit) et spéculaire (elle emblématise le travail esthétique de l'écrivain)” (2004: 183).

En la continua reflexión metatextual que empapa el texto de Ernaux, la joven del cuadro de Tanning se ofrece como doble enigmático de la narradora-protagonista, confundida ante las múltiples pistas de búsqueda identitaria que se le ofrecen, cual puertas por abrir o caminos por explorar. Es algo de lo que la escritora fue desde muy pronto plenamente consciente, pues, como se recoge en ese revelador diario íntimo de escritura que es *L'Atelier noir*, el sábado 29 de octubre de 1983 ya se decía a sí misma, a raíz de la evocación de las figuras femeninas de Tanning: “Ces doubles successifs peuvent être objet de ma recherche. Je pense qu'il y a là une piste importante, quelque chose qui me prouve mon identité (à travers toutes les péripéties et qui peut donc être une histoire)” (2022a: 35).

Si la pintura, en este caso el cuadro de Tanning, es susceptible de ofrecer pistas de trabajo a una autora en busca de su propia voz, cabe señalar la importante influencia literaria que, a su vez, se desprende de los cuadros de Dorothea Tanning. No hay que olvidar, y permítasenos esta breve digresión, hasta qué punto las lecturas de esta pintora inciden en un imaginario intertextualmente riquísimo, nutrido por autores europeos decimonónicos, entre los que destaca Lewis Carroll y su *Alicia en el país de las maravillas*⁷ (1865). Así ocurre, por ejemplo, con el cuadro titulado *Lettre d'amour* (1948) en el que, en su lado izquierdo, una figura femenina de aspecto ígneo penetra en un libro cuya cubierta representa una puerta de madera. A la derecha, otro libro entreabierto figura una página con cerraduras de contornos análogos a cabelleras y, en otra página, una cama, un reloj y una frondosa melena femenina con una dedicatoria parcialmente legible en la que se distingue el nombre de Max Ernst. Resulta, así pues, innegable tanto la fuerza inspiradora del texto narrativo decimonónico en la pintura de Dorothea Tanning como la raíz visual y epifánica del cuadro de Tanning en la escritura de Annie Ernaux. En una u otra dirección, esta constante “transoperalidad” (Vouilloux, 2020: 14) de sistemas semióticos diversos propicia un riquísimo diálogo creador e interesantes y novedosos hallazgos.

Pero no es *Lettre d'amour* el cuadro de Tanning que obsesiona a Annie Ernaux, sino *Birthday*. A él alude en numerosas ocasiones, a veces con admirable exactitud; otras veces, incurriendo en una llamativa desviación referencial, esto es, hablando no de puertas, sino de ventanas. Estos casos son interesantes, pues la recuperación del cuadro de Tanning se produce mediante imágenes en sobreimpresión donde el motivo principal no es solo la puerta. La relación que Annie Ernaux establece entre las puertas del cuadro de Tanning y la ventana por la que dejaba vagar su inquieta mirada infantil, y así escapar mentalmente de la reclusión doméstica, no es para nada indiferente.

En primer lugar, porque ambos motivos, puerta o ventana, abiertas o entornadas, activan un fuerte imaginario de libertad, multiplicando su potencial de posibilidades de aventura y conocimiento. Como apunta Andrea Del Lungo, estos elementos arquitectónicos pueden cumplir la función de auténtico “hipersigno literario”, en tanto que intensificador indicial y simbólico de espacios de transición. En efecto, puertas y ventanas constituyen a menudo un auténtico núcleo de representación “qui articule autour de lui le système de signes instauré par l'œuvre ; par sa centralité, il donne un sens à d'autres signes et permet de fonder des paradigmes de connaissance, ainsi que les modèles herméneutiques de son déchiffrement” (Del Lungo, 2014 :20).

En segundo lugar, porque la visión del mundo a través de la ventana suscita una ensoñación de apertura, obedece a una pulsión de descubrimiento tanto del mundo como de sí que, en ocasiones, se autocontempla como “otra”, esto es, como producto de un yo desdoblado. Así se expresa en *L'Atelier noir*:

Samedi 29 octobre 1983 [...]

Seul le temps permet de faire une œuvre profonde, vaste. Ainsi le rapprochement, je le fais aujourd'hui entre le tableau *Anniversaire* de Dorothee Tanning et ce demi-rêve d'une femme à la fenêtre, quand j'étais enfant, “moi”, un autre “moi”, celui de l'enfance. Ce tableau de Dorothee Tanning m'a toujours inspirée et fait penser aussi à la cuisine avenue de Loverchy (je suis assise à la table). Cela peut être le début d'un roman objectif.

Ces “doubles” successifs peuvent être objet de ma recherche. Je pense qu'il y a là une piste importante, quelque chose qui me prouve mon identité (à travers toutes les péripéties et qui peut donc être une *histoire*). (Ernaux, 2022a: 35)

Qué duda cabe que la búsqueda del yo profundo y sus múltiples hipóstasis ficcionales constituye uno de los ejes principales de *L'Atelier noir*, auténtico “diario de escritura”, auto y metarreflexivo, en el que se ponen de manifiesto las obsesiones vitales y escriturales de la autora. La preocupación por la exactitud y la pertinencia de la expresión se adueñan progresivamente del espacio textual, de modo que del diario íntimo y de la indagación del yo se produce un interesante deslizamiento hacia el metadiscurso reflexivo centrado

⁷ Dorothea Tanning llegó a confesar su admiración por la obra de Lewis Carroll, concretamente por *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* (1865). En uno de los episodios del libro, la protagonista pierde de vista a su guía en sueños, el Conejo blanco, y se encuentra en un vestíbulo rodeada de puertas, todas cerradas: “cuando Alicia hubo dado la vuelta, bajando por un lado y subiendo por el otro, probando puerta a puerta, se dirigió tristemente al centro de la habitación, y se preguntó cómo se las arreglaría para salir de allí” (Carroll, 2003: 10). La sensación de claustrofobia que experimenta Alicia hasta encontrar la llave que encaja en la cerradura de una de esas puertas no parece desprenderse del cuadro de Tanning donde la perspectiva en fuga diagonal de su disposición parece invitar a ir cruzándolas una tras otra, bien asumiendo el riesgo y la aventura, bien constatando su propio extravío.

en la composición estructural del texto. El diario íntimo fluye hacia un “diario de preescritura, de indagación y exploración” (2022a: 14), de experimentación y búsqueda, revelador de las dudas y tanteos obsesivos para plasmar en palabras tanto las imágenes personales como aquellas imágenes de imágenes, percibidas y atentamente observadas, que brotan al hilo de la escritura. Y, entre ellas, en regular y perfecta sobreimpresión, las artísticas.

En una anotación del 8 de junio de 1989, se explicita, primero de manera discreta, el alcance de la relación intermedial: “Le problème, c’est le choix entre la *représentation* et la *recherche*, la quête: le tableau des années 40-90 / la quête d’une femme. La conciliation entre le document réel, le *je* authentique de l’auteur, et le *tableau* est-elle possible ?” (Ernaux, 2011b: 50). Unos cuantos días más tarde (16 de junio de 1989), Annie Ernaux formula la pregunta clave de manera mucho más concreta y explícita: “Question que je me suis déjà posée, qu’est-ce qui correspond comme structure au tableau de D. Tanning, *Anniversaire* ? Sinon l’abyme ? Qui est le contraire du récit qui avance. Il faut l’avancée, le Temps et l’Histoire. L’abyme, c’est ce qui est unité” (Ernaux, 2022a: 51-52).

Ese abismo, con y griega en francés, resulta claramente indicativo de la función del cuadro como imagen especular o “puesta en abismo” de esa constante tentativa de indagar en un destino de mujer nunca expresado, de explorar los agujeros negros de su existencia. Así se transcribe en *Je ne suis pas sortie de ma nuit*, diario de la enfermedad de Alzheimer de la madre, donde resurge, fechada con precisión (sábado 24 de noviembre de 1983), la insistente imagen de una joven ante la ventana abierta, espontáneamente asociada al cuadro de Tanning:

Image persistante : une grande fenêtre ouverte, une femme –moi dédoublée– regarde le paysage. Un paysage ensoleillé d’avril, qui est l’enfance. Elle est devant une fenêtre ouverte sur l’enfance. Cette vision me fait toujours penser à un tableau de Dorothea Tanning, *Anniversaire*. On voit une femme aux seins nus et derrière elle des portes ouvertes à l’infini. (Ernaux, 2011a : 626-627)

Imagen recurrente la de la ventana abierta de par en par en la que el yo desdoblado de la escritora, por aquel entonces al cuidado de su madre enferma, lanza una mirada no solo retrospectiva, sino también prospectiva, atraída por todos los posibles del mundo, en evidente analogía con la sucesión de las puertas del cuadro de Tanning. Ventanas y puertas como símbolos tanto de separación como de tránsito entre dos realidades, o entre lo conocido y lo desconocido, o entre pasado y futuro. En cualquier caso, resonancia de elementos de la arquitectura doméstica que han de abrirse para tener acceso a esas nuevas “visiones” de profundidad inexpugnable que tanto inspiraron a los artistas del surrealismo.

No es descartable la superposición mental en la narrativa de Annie Ernaux de algunas imágenes representativas de esos pintores sobre los que había trabajado tan intensamente para su memoria de licenciatura. Defendido en 1964, el trabajo sobre *La femme et l’amour dans le surréalisme* permite a la futura escritora profundizar en el conocimiento de los postulados de André Breton y la obra de pintores surrealistas como Salvador Dalí, Giorgio de Chirico, Leonora Carrington y Dorothea Tanning. Los cuadros de todos ellos se sobreimprimen, se confunden en su memoria estereoscópica, generando una curiosa identificación con la figura femenina representada. Así se explicita en *Les années*, obra publicada en 2008, en la que Ernaux transita con fluidez por sus propios espacios liminares entre pasado y futuro bajo el velo de la enunciación encubridora en tercera persona:

Dans un tableau de Dorothea Tanning qu’elle a vu il y a trois ans dans un exposition à Paris, on voyait une femme à la poitrine nue et, derrière elle, une enfilade de portes entrebâillées. Le titre était *Anniversaire*. Elle pense que ce tableau représente sa vie et qu’elle est dedans comme elle a été jadis dans *Autant en emporte le vent*, dans *Jane Eyre*, plus tard *La Nausée*. (Ernaux, 2011a: 988)

En *Les années* la identificación con la figura del cuadro no se limita tan solo a una recuperación memorística de una imagen pictórica, sino que se amplía a las imágenes nacidas de su fiebre lectora. El intertexto literario explícito resulta muy amplio en esta obra cumbre de Ernaux, empeñada por traducir en palabras las imágenes de una memoria hiperactiva, en constante ebullición, ya que “la mémoire ne s’arrête jamais. Elle apparie les morts aux vivants, les êtres réels aux imaginaires, le rêve à l’histoire” (Ernaux, 2011a: 930). Auténtica *summa* narrativa personal, *Les années* remontan el tiempo vivido, atravesando esas múltiples etapas, análogas a las estancias a las que se accede por puertas regresivas conducentes al umbral del nacimiento. Ernaux lo indica en *L’Usage de la photo* : “une série de chambres en abyme jusqu’à celle, définitivement opaque, neigeuse tel un film mal enregistré sur magnétophone, de la naissance” (Ernaux, 2005: 168). *Chambres en abyme* constituye pues una expresión clave en la obra de Ernaux, en clara analogía con la imagen germinal del cuadro de Tanning: *Birthday*...

Es sin duda llamativo que la escritora no haga mención alguna del extraño atuendo de la joven, ni del animal fabuloso que yace a sus pies, ni del erotismo que dimana su figura, tan subrayado por los colegas surrealistas de la pintora. Annie Ernaux se centra de manera recurrente en el enigma de unas puertas de simbolismo difuso, conducentes, en perspectiva diagonal de huida, a un punto ciego de detrás de la tela, oculto a una mirada permanentemente retada⁸. Figuración perfecta, “en abismo”, de esa arqueología temporal realizada desde un presente convertido en generador infatigable de nuevas incógnitas:

⁸ La propia Tanning se refería a lo saludable que resultaba la provocación en pintura. De hecho, le encantaba retar al espectador a mirar más allá de lo obvio y lo vulgar, de lo evidente y consciente.

C'est une sensation qui l'aspire par degrés loin des mots et de tout langage vers les premières années sans souvenirs, la tiédeur du berceau, par une série d'abysses –ceux d'*Anniversaire*, le tableau de Dorothea Tanning–, qui abolit ses actes et les événements, toute ce qu'elle a appris, pensé, désiré, et l'a conduite au travers des années, à être ici, dans ce lit avec cet homme jeune, c'est une sensation qui supprime son histoire (Ernaux, 2011a: 1059).

La serie de puertas que la joven del cuadro se dispone a abrir –o a cerrar– no corresponden solamente a las diferentes etapas de una vida pasada, o a los diferentes estadios del inconsciente, o del conocimiento, o a los “secretos de la vida adulta” (Roussel-Gillet, 2014: 428). Indican también una vida por venir y la asunción de sus consiguientes riesgos⁹. Ese nuevo sesgo temporal, no ya en retroceso sino en avance o en progresión hacia un futuro incierto, determina un importante cambio de perspectiva en la obra de Ernaux. Así lo expresa la propia autora en el debate que sigue a la lúcida intervención de Isabelle Roussel-Gillet en el Coloquio de Cerisy-la Salle, celebrado en julio de 2012 y transcrito en la publicación colectiva que de él se deriva, *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*: “À quarante-cinq ans environ, je me suis aperçue que j'avais toujours regardé le tableau dans une fausse perspective, par un trouble étrange de la perception: les portes qui sont derrière la femme n'étaient pas pour moi les années passées mais les années à venir!” (2014: 440).

Este cambio de perspectiva se produce justo en el momento en que Annie Ernaux emprende la redacción de *Les années*, cuyo mayor empeño será preservar del olvido las imágenes no solo de una vida sino de toda una generación. En este sentido, la perfecta correspondencia entre *incipit* y *excipit* obedece al deseo más íntimo de su escritura, esto es, representar el espesor del tiempo vivido para evitar su total disolución: “Toutes les images disparaîtront. [...] Sauver quelque chose du temps où l'on ne sera plus jamais” (Ernaux, 2011a: 927, 1085). No estamos muy lejos de la voluntad representativa, y preservativa, del espesor temporal con el que soñara Marcel Proust.

Sin duda, este cambio de perspectiva resulta también clave para entender la pulsión tensional, hacia adelante, de la escritura ernausiana, centrada en la indagación constante no solo del pasado (hacia ese otro “yo” de la infancia) sino también en la intuición del futuro incierto que representa la incógnita espacial y vital de las puertas de Tanning. De hecho, la pintora había expresado de manera diáfana en sus *Memorias* el deseo de conducir al público por terrenos ignotos donde vislumbrar, donde alumbrar (en el doble sentido de la palabra), materializar y desvelar imágenes aún desconocidas, nunca observadas.

Es este, en verdad, el sueño de todo creador y, más precisamente, el de los pintores surrealistas, ávidos por establecer nuevas y sorprendentes analogías entre los objetos percibidos del mundo real y su representación en el depósito de imágenes aleatoriamente proyectadas en su pantalla onírica. En su deseo de aprehender la vasta y sorprendente “analogía universal”, tan explorada desde Baudelaire. Resulta de ello la configuración de un nuevo orden de realidad, o de surrealidad, que se abre no solo a una nueva relación objeto-sujeto sino también a una toma de conciencia de las propias obsesiones (in)confesadas, de las zonas en penumbra del yo creador. Una de ellas es, para Annie Ernaux, la inquietante presencia, en su constante ausencia física, de aquella hermana muerta a la que se dirige en la carta-sepulcro de *L'autre fille* (2022b). No es casual que varios cuadros de Dorothea Tanning representen a dos niñas ya compartiendo una domesticidad claustrofóbica¹⁰, ya aparentemente enfrentadas en pulsión tensional. Ninguna imagen plástica sobre este último aspecto como *Door 84*, figuración perfecta, a modo de écfrasis oculta, de la tensión que destila *L'autre fille* (2022b).

3. Tensiones a ambos lados de la puerta y a lo largo del camino: De *Door 84* (1984) de Dorothea Tanning a *Le pont des enfants perdus* (...) de Jean-Marc Reiser

Door 84 (1984) representa dos figuras femeninas, muy jóvenes, casi niñas, separadas por una delgada puerta cuyo perfil divide el cuadro en dos paneles de factura estética muy similar, aunque no de cromatismo dominante. Tampoco la actitud de las niñas se asemeja. Si la que ocupa el panel izquierdo rezuma tensión en una postura forzada de valor equívoco, quizás empujando con fuerza la puerta para abrirla, la niña del lado derecho, en actitud relajada y como ausente, y en tonalidades mucho más oscuras, permanece alejada de la puerta. Mantiene, sin embargo, la pierna derecha muy estirada, apoyada en la puerta divisoria, con indiferencia o desgana, en perfecto eje simétrico con la pierna izquierda de la otra niña, cuya tensión y energía se adivinan por el volumen del abultado gemelo. El esfuerzo de la figura izquierda por abrir la puerta que configura el eje central del doble panel se ve contrarrestado por la posición de la figura derecha cuya pierna estirada impide la apertura de la puerta. Así pues, es en la puerta donde parecen confluir fuerzas antagónicas de difuso simbolismo: energía versus abandono; realidad-irrealidad; luminosidad-oscuridad; movimiento-inmovilidad; pasado-futuro; vida-muerte. En definitiva, todos aquellos ejes temáticos que rigen la escritura de *L'Autre fille*.

La imagen concuerda a la perfección con esa puerta que Annie Ernaux decide franquear tras muchos años de mutismo sobre una de sus obsesiones más íntimas: la constante presencia ausente de una hermana precozmente desaparecida. El azar propicia la redacción del texto bajo forma epistolar cuando se solicita a la escritora, ya famosa, la elaboración de aquella carta que nunca había redactado. La idea de dirigir una “misiva a la hermana desaparecida” brota espontáneamente, como un viejo deber nunca cumplido desde

⁹ Puertas que se abren a distintas etapas vitales, dando paso a experiencias insoslayables. De lo que se deriva el *excipit* de *Se perdre*: “Ce besoin que j'ai d'écrire quelque chose de dangereux pour moi, comme une porte de cave qui s'ouvre, où il faut entrer coûte que coûte” (Ernaux, 2011a: 875).

¹⁰ Domesticidad claustrofóbica representada magistralmente por Tanning en *Children's games* (1942), donde dos niñas arrancan el papel pintado de una habitación abierta al exterior por una minúscula puerta al fondo. Tras el papel rasgado, se adivinan fragmentos de anatomía humana con los que conecta la larguísima cabellera de la niña en primer plano.

que una indiscreta confidencia materna le informara por casualidad de la existencia de una hermana mayor fallecida antes de su propio nacimiento. La propuesta de la editorial ofrece la ocasión de liberarse, por la escritura, de viejas historias rumiadas hasta la saciedad, además de romper con la “ley familiar del silencio”. En *L'Autre fille* Annie Ernaux abre una de sus grandes puertas interiores, y así lo expresa en el postfacio de *L'Écriture comme un couteau*:

Une porte restée fermée jusqu'alors s'ouvrait d'un seul coup devant moi et je ne pouvais faire autrement que la franchir. Cette lettre, *L'autre fille*, est une tentative de penser celle qui était l'impensée, l'enfant du ciel, la “sainte” dont il m'était interdit de parler. De mettre au jour le lien entre sa mort et ma croyance – à l'œuvre dans l'écriture- d'être une survivante (Ernaux, 2011b: 147-148).

Esa puerta interior había permanecido cerrada durante mucho tiempo: desde que, siendo aún niña, la indiscreción materna le revelara de la existencia pretérita de una hermana mayor. A partir de entonces, Ginette cobra presencia espectral y anula en Annie el falso espejismo de hija única, cultivado por unos padres tan traumatizados por su primera y dolorosa experiencia como hiperprotectores con su segunda hija.

En varios momentos de su obra, Ernaux describe la escena reveladora sin apenas variaciones, a modo de *leit motif*¹¹. Una, el 14 de abril de 1990, en lo que después se publicaría como su diario fotográfico bajo el título de *Écrire la vie*, espléndida introducción a la edición de sus obras en Quarto Gallimard: “Je sais –depuis quelques années– que ma soeur est morte le 14 avril 1938. Toujours autant de colère, de révolte, devant l'attitude, le récit de ma mère tel que je l'ai entendu, à 9 ou dix ans” (Ernaux, 2011a: 17). Otra, en *L'autre fille*, en un fallido intento por restituir con exactitud la dolorosa confidencia de su madre a una cliente de confianza. La transcripción de la conversación se hace en discurso indirecto, dirigido a la narrataria ausente cuyo papel desempeña la figura espectral de la hermana muerta¹².

Elle raconte qu'ils ont eu une autre fille que moi et qu'elle est morte de la diphtérie à six ans, avant la guerre, à Lillebonne. Elle décrit les peaux dans la gorge, l'étouffement. Elle dit : *elle est morte comme une petite sainte*

elle rapporte les paroles que tu lui a dites avant de mourir: *je vais aller voir la Sainte Vierge et le bon Jésus [...]*

elle dit de moi *elle ne sait rien, on n'a pas voulu l'attrister*

À la fin, elle dit de toi *elle était plus gentille que celle-là*

Celle-là, c'est moi. (2022b: 16)

Las implicaciones afectivas y emocionales de determinadas frases escuchadas a la madre, subrayadas en cursiva por la propia autora, resuenan en el presente de una memoria herida por diversos motivos. En primer lugar, por la toma de conciencia del trágico secreto¹³ guardado celosamente por los padres. Enterada del mismo siendo aún muy niña, la protagonista queda despojada de su condición de “hija única” para ocupar otro lugar en la familia y tener que asumir un nuevo papel, esta vez secundario: el de la “otra hija”, precisamente aquel que da título al relato epistolar destinado a la figura fantasmal de la hermana. El cambio de referente resulta brutal desde el momento en que Annie Ernaux descubre que, en el imaginario afectivo de los padres¹⁴, la “otra hija” no es ya la hermana desaparecida, sino ella misma –“L'autre fille, c'est moi, celle qui s'est enfuie loin d'eux, ailleurs” (Ernaux, 2022b: 73)– y que, además, no es sino la sustituta o reemplazante: “Je suis venue au monde parce que tu es morte et je t'ai remplacée” (Ernaux, 2022b: 57).

En segundo lugar, por la tonalidad afectiva empleada por la madre para describir a esa hija malograda, y con el tiempo mitificada. El discurso materno compara abiertamente las cualidades de sus dos hijas, la difunta y la viva, provocando un efecto devastador en la segunda, testigo casual de la confidencia. Bondadosa, piadosa, cariñosa y amable la primera, rebelde, impía y arisca la segunda, la comparación¹⁵ implícita de la madre resulta en exceso parcial y subjetiva. No es extraño, pues, que la pérdida de autoestima y de confianza generadas en la pequeña espectadora del relato desemboque en un tremendo complejo de superviviente, en un lacerante complejo de culpa y, al tiempo, en un terrible rencor. Sentimiento contradictorio que se percibe a lo largo de toda la misiva, y que explica la tensión emocional que se desprende de un “tu” de doble valor enunciativo, pues situado en el entredós de la connivencia sororal, por un lado, y del reproche o de la acusación, por otro. Así lo reconoce la propia autora, consciente de la función equívoca de esa segunda persona: “Le *tu* est un piège. Il a quelque chose d'étouffant et il instaure de moi à toi une intimité imaginaire avec des relents de grief, il rapproche pour reprocher” (Ernaux, 2022b: 58).

¹¹ El episodio trágico aparece narrado tangencialmente en varias ocasiones a lo largo de la obra de Annie Ernaux: en *La Place* (1983); en *Une femme* (1987); en *Les années* (2008); en el foto-diario de *Écrire la vie* (2011a) hasta llegar a *L'autre fille* (2022b).

¹² La carta está escrita en segunda persona, a modo tanto de confidencia como de interpelación. Se dirige tanto a la hermana muerta, haciéndola resurgir de la nada, como al lector, implicándole directamente. De ahí su doble valor performativo. Véanse, al respecto, los interesantes trabajos de Bárbara Havercroft (2014, 2016).

¹³ Los secretos guardados por los padres, pero descubiertos por los hijos, dejan en estos una marca imborrable, y más si se trata del fallecimiento de un familiar próximo. En tal caso, la persona fallecida se convierte en una especie de “muerto sin sepultura”.

¹⁴ No solo en el de los padres, sino también en el suyo propio. Annie Ernaux subraya la consecuencia de ese duelo interior silenciado y nunca resuelto de sus progenitores, haciendo hincapié en el efecto nocivo sobre la hija viva: “Je ne leur reproche rien. Les parents d'un enfant mort ne savent pas ce que leur douleur fait à celui qui est vivant” (Ernaux, 2011c: 47).

¹⁵ El discurso parcial de la madre instituye una serie de oposiciones binarias –pasado-presente; bien-mal; luz-oscuridad; vida-muerte– que determinan la toma de conciencia de sí de la narradora en relación con la narrataria espectral de su misiva.

En tercer lugar, por la inquietud que la posibilidad de su propia desaparición genera en la mente infantil. Pierre-Louis Fort lo señala en sus finos análisis sobre la expresión del duelo en la narrativa contemporánea: “La mort à la deuxième personne ne fait certes pas prendre conscience de la possibilité de la mort de soi, mais elle intensifie cette réalité” (2003: 124). De ahí las pesadillas que, si bien en la obra de Annie Ernaux rara vez se relatan con detalle, cobran doble valor cuando aparecen. Así ocurre con la imagen plástica que viene a resumir especularmente el temor a la propia desaparición. Un temor abiertamente confesado, primero: “Deux filles, l’une morte et l’autre qui a failli l’être. Tant qu’elle a vécu, elle qui était la vie dans toute son exubérance m’a semblé porteuse de mort. Attirée par elle et l’attirant. Jusqu’à quatorze ou quinze ans, je croyais confusément qu’elle me laisserait mourir comme toi” (Ernaux, 2022b: 35-36). Luego, figurado en una de las écfasis¹⁶ más desarrolladas de toda la obra de Ernaux:

Dans un dessin de Reiser, on voit, de dos, un homme qui conduit un enfant par la main sur un long pont étroit, sans garde-fou, au-dessus d’un abîme. Derrière eux, à droite, le pont est entaillé, ouvert sur le vide. Devant eux, à gauche, du côté de l’enfant, une faille identique. Observant les empreintes des pas –celles de l’adulte, encadrées par celles des deux enfants– on comprend que le père a déjà lâché un premier enfant dans l’abîme et qu’il s’apprête à faire de même pour le second un peu plus loin, tandis que lui-même poursuivra tranquillement sa traversée jusqu’au bout. Reiser a intitulé son dessin *Le pont des enfants perdus* (Ernaux, 2022b: 36-37).

Imagen nuclear de *L’autre fille*, el dibujo del historietista Jean-Marc Reiser (1941-1983), representa a la perfección la ansiedad generada en la pequeña Annie al enterarse de la muerte precoz de su hermana mayor y el temor a su propia desaparición, incrementado por el recuerdo de una grave dolencia infantil. Dos relatos de enfermedad, una mortal (la difteria de Ginette), otra no (el tétanos de Annie), dan cuenta del destino divergente de las dos niñas que configuran el “personal” del relato ernausiano, a imagen de esos dos niños que cruzan el puente dibujado por Reiser. Pero, a diferencia de éstos, aparentemente destinados ambos a caer al vacío, la segunda niña del relato –“la otra”, la propia Annie–, burla a la muerte para cumplir su destino de escritora. De alguna manera, la reflexión de la superviviente cobra todo su sentido: “Je n’écris pas parce que tu es morte. Tu es morte pour que j’écrive, ça fait une différence” (Ernaux, 2011c: 33). El quiasmo resulta indicativo de la importancia que adquiere la sombra de la hermana muerta en la asunción de su propio yo como escritora; la redacción de la carta constituye un modo de presentificar temporalmente la figura de la difunta para devolverla, restituida por la escritura, a las sombras de un pasado asumido en el duelo.

Para esa figuración de la ausente no solo contribuyen las fotografías del álbum familiar, sino también las imágenes artísticas asociadas al enigma de la figura de ultratumba, a modo de sugerentes “écfasis ocultas”. Las imágenes de Dorothea Tanning permiten reforzar el frágil andamiaje mental de la (im)posible reconstrucción de la figura espectral, de esa “otra” a la que paradójicamente se dirige el texto de Ernaux¹⁷ para, a su vez, sentirse en contraposición plenamente viva. La analogía entre el procedimiento heurístico de la escritura, visualizado *in progress* gracias a los cuadros de Tanning, y la progresiva modelación imaginaria de la figura sororal, resulta tan, o incluso más operativa que la indagación psicoanalítica, respecto de la cual Annie Ernaux expresó siempre sus reservas. De ahí la profunda zozobra que se desprende de la pregunta retórica formulada en *L’autre fille*: “Est-ce que c’est d’écrire que tu es re-née, de cette descende, à chaque livre, dans ce que je ne connais pas d’avance, comme ici, où j’ai l’impression d’écarter des voilages qui se multiplient sans arrêt dans un corridor sans fin?” (Ernaux, 2022b: 57).

4. A modo de conclusión

En cada libro, Annie Ernaux descubre los visillos, abre con su fina escritura las puertas y ventanas de su propio espacio temporal, anterior e interior, metafóricamente figurado en los cuadros de Dorothea Tanning. Las imágenes de esta original artista plástica actúan en su obra como un claro multiplicador de sentido, símbolo no solo de apertura visual e imaginaria al mundo sino también de indagación por la oscuridad interior del yo. En la obra de Ernaux, los cuadros de Tanning no llegan a describirse ni a leerse con detalle, pues no existe voluntad por parte de la escritora de producir un texto de valor pictórico a partir de imágenes artísticas (recordemos su aversión por el denominado “estilo artista”); solo se aluden a modo de hitos analógicamente asociados a situaciones, emociones y sentimientos recordados por una memoria activa de matices cambiantes. También como presentimientos y temores que requieren desarrollos discursivos inéditos. En definitiva, como importantes dispositivos esencialmente temáticos, por cuanto matrices de diversas interacciones subjetivas en el marco de una narración siempre en progreso. Las puertas se abren a medida que ésta avanza, permitiéndole una exploración doble y simultánea: por un lado, la de las zonas en penumbra de su existencia, silenciadas aún a pesar suyo, por otro, la de la mejor fórmula para expresarlas. Así ocurre con *L’autre fille*. Esa carta nunca escrita le muestra una nueva puerta con la posibilidad de vivir una doble aventura, personal y escritural: “Une porte restée fermée jusqu’alors s’ouvrirait d’un seul coup devant moi et je ne pouvais faire autrement que la franchir. Cette lettre, *L’autre fille*, est une tentative de penser celle qui était l’impensée, l’enfant du ciel, la ‘sainte’ dont il m’était interdit de parler” (Ernaux, 2022: 147).

¹⁶ El recurso retórico de la écfasis puede no solo mirar “hacia atrás”, reflejándose en una obra artística preexistente, sino también adquirir valor prospectivo, e incluir en el motivo de la obra plástica una anticipación del futuro. En este caso, la imagen de Reiser prefigura simbólicamente un drama futuro que no se llega a cumplir.

¹⁷ El desafío de Ernaux es considerable, pues, como señala Bárbara Havercroft, se ve obligada a responder a la pregunta formulada en su propio texto: “comment rédiger un texte à l’autre, sur l’autre, à partir d’un vide?” (Havercroft, 2014: 335).

Ese afán de pensar lo impensable, de sugerir lo indecible, resulta común a escritora y pintora. Dorothea Tanning confesaba también un deseo de “conducir al observador hasta un espacio donde todo se oculta, se revela, se transforma súbita y simultáneamente [...] donde se pueda contemplar una imagen nunca vista hasta ahora que parezca haberse materializado sin mi ayuda” (Tanning, 2001: 214). Por su parte, Annie Ernaux aplica una mirada reflexiva a los cuadros de Tanning, identificándose con las figuras de sus mujeres protagonistas e intentando descifrar su misterio. En términos de Liliane Louvel, Annie Ernaux practica una especie de “voyure” (2010: 47, 225) reflexiva, atenta a posibles revelaciones de la imagen pictórica que, de hecho, van cambiando de significado al hilo de su remembranza. Así se explican las variaciones que, a lo largo de su obra, se producen en la recuperación mental de *Birthday*. El valor simbólico de las puertas entreabiertas oscila de la posibilidad de acceso a las etapas vitales transcurridas al de aquellas por transitar. Pero en el texto de Annie Ernaux, la joven del cuadro no solo posa ante puertas entreabiertas, sino que también se asoma a ventanas imaginarias, abiertas de par en par al mundo, en las que se superponen a modo de palimpsesto visual, por un lado, grandes cuadros emblemáticos sobre este motivo (de Friedrich a Hopper, pasando por Kirchner y Dalí) y, por otro, espacios domésticos en los que transcurrió su infancia. La imagen plástica se presenta entonces como un detonante narrativo de naturaleza temporal con doble valor heurístico: contribuye a desencadenar mecanismos tanto rememoradores como anticipativos. Así lo reconoce la propia escritora en el Coloquio de Cerisy-la-Salle, celebrado en 2012, al comentar las imágenes de Tanning y, a su manera, hacerse eco de las palabras de G. Didi-Huberman: “Toujours, devant l’image, nous sommes devant du temps [...] devant une image, le présent ne cesse jamais de se configurer” (Didi-Huberman, 2000: 9). En efecto, el presente de la escritura, en el que se ancla la voz narradora, integra en su espesor tanto el volumen de lo vivido como la incógnita del porvenir.

Lo mismo ocurre con la viñeta de Jean-Marc Reiser, *Le pont des enfants perdus*, cuya intensidad narrativa sintetiza a la perfección un pasado metafóricamente cumplido y un hipotético futuro repleto de incertidumbres y amenazas. La escritura sirve entonces para reconfigurar el primero, así como para conjurar el temor a lo desconocido, para desoír la llamada del vacío que, como en el caso de la imagen, acecha a ese personaje infantil que aún transita por el puente y con el que la escritora se identifica. Afortunadamente, tanto en la vida como en la ficción, la inquietante figura adulta de la imagen de Reiser pierde su terrible función –“les faits démentent le mythe” (2022b: 37)– para quedar asociada a la figura materna, tan hiperprotectora como exigente. Gracias a la ayuda de ésta, la pequeña Annie puede orillar el abismo para abrir de par en par las puertas de su existencia y entregarse en cuerpo y alma a expresar no solo lo hasta entonces silenciado, sino también a decir(se) lo indecible.

Referencias bibliográficas

- Bergez, Daniel, (2004) *Littérature et peinture*. París, Armand Colin.
- Best, Francine, Blanckeman, Bruno & Francine Dugast-Portes (dir.), (2014) *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*. París, Stock.
- Carroll, Lewis, (2003) *Alicia en el País de las Maravillas*. Ed. Del Sur.
- Del Amor, Carlos, (2022) *Retratarte. Cuando cada mirada es una historia*. Barcelona, Planeta.
- Del Lungo, Andrea, (2014) *La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*. París, Seuil.
- Didi-Huberman, Georges, (2000) *Devant le temps*. París, Éditions de Minuit.
- Ernaux, Annie, (2005) *L’Usage de la photo*. París, Quarto Gallimard.
- Ernaux, Annie, (2011a) *Écrire la vie*. París, Quarto Gallimard.
- Ernaux, Annie, (2011b [2003]) *L’écriture comme un couteau*. París, Gallimard.
- Ernaux, Annie, (2022a [2011]) *L’Atelier noir*. París, Éditions des Busclats.
- Ernaux, Annie, (2022b [2011]) *L’Autre fille*. París, NiL Éditions.
- Fort, Pierre-Louis, (2023) *Les Deuils sans nom. Écritures contemporaines de la perte*. París, Classiques Garnier.
- Havercroft, Barbara, (2014) “Le tombeau de la soeur: récit et réconciliation dans *L’Autre fille*” in Best, Francine, Blanckeman, Bruno & Francine Dugast-Portes (dir.), *Annie Ernaux: le Temps et la Mémoire*. París, Stock, pp. 334-347.
- Havercroft, Barbara, (2016) “Écriture et sépulture dans *L’Autre fille* d’Annie Ernaux”, *French Forum*. N°41, University of Pennsylvania Press, pp. 5-15.
- Louvel, Liliane, (2010) *Le tiers pictural. Pour une critique intermédiaire*. Rennes, PUR.
- Mahon, Alyce, (2018) “Dorothea Tanning. Detrás de la puerta, invisible, otra puerta”, *Dorothea Tanning*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Mitchell, William John Thomas, (2009) *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid, Ediciones Akal, S.A.
- Riffaterre, Michael, (1994) “L’illusion d’ekphrasis” in Mathieu-Castellani, Giselle (Ed.), *La pensée de l’image. Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*. Vincennes, PUV, pp. 211-229.
- Roussel-Gillet, Isabelle, (2014) “De *Birthday* au photojournal, l’expérience des images pour remonter la mémoire” in Best, Francine, Blanckeman, Bruno & Francine Dugast-Portes (dir.), *Annie Ernaux : le Temps et la Mémoire*. París, Stock, pp. 422-441.
- Tanning, Dorothea, (2001) *Between lives: an Artist and her World*. New York, Norton.
- Vouilloux, Bernard, (2001) *Le tableau vivant*. París, Flammarion.
- Vouilloux, Bernard, (2020) “De la critique à l’esthétique, passant par la poétique” in *Nouvelle revue d’esthétique*. París, Presses Universitaires de France. N° 26, pp. 11-19.