UN SIGLO DE MUJER, UNA MUJER DEL SIGLO: NATHALIE SARRAUTE Y/O TACHOK

ADELA CORTIJO TALAVERA
Universitat de València *

El martes, 19 de octubre de 1999, falleció la célebre escritora Nathalie Sarraute en París, a los 99 (97[1]) años. Una mujer que había nacido con el siglo y que prácticamente murió con él, cuya longevidad le había permitido conocer los cambios y evoluciones de un extenso período de tiempo y cuya literatura contribuyó a revolucionar la escritura del siglo XX. Afirmación que puede parecer desmesurada, pero que no lo es tanto si tenemos en cuenta las reflexiones que expondré a continuación.

A fin de aproximarnos a la aventura de la escritura de Nathalie Sarraute, he desechado centrarme en sus ensayos y artículos, —como: *Paul Valéry et l'enfant d'éléphant* o *Flaubert le précurseur* (ambos de 1986)—, en su teatro[2] o en sus novelas más conocidas[3], y he elegido como objeto de estudio, para esta comunicación, su novela autobiográfica

* Este estudio es el resultado de una investigación financiada por la Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, siendo beneficiaria de una beca predoctoral de FPI.

1. Algunas veces aparece 1902 como la fecha de nacimiento de la novelista, pero en las numerosas noticias que se han dado a raíz de su muerte se coincide con la fecha 1900. Yo me he basado, para considerar que su fecha de nacimiento coincide con la del siglo, no en estas noticias recientes sino en los cálculos que permite la lectura atenta de su novela autobiográfica, *Enfance*.

2. 1967: *Le Silence et le mensonge*; 1970: *Isma*; 1973: *C'est beau*; 1978: *Elle est là* junto con otras obras de teatro en *Théâtre*; 1982: *Pour un oui pour un non*.

3. 1939: *Tropismes* (dieciocho textos escritos entre 1932 y 1937). 1948: *Portrait d'un inconnu*, con un prefacio de Sartre. 1953: *Martereau*. 1956: *L'Ère du soupçon*. 1959: *Planétarium*. 1963: *Les Fruits d'or* Premio Internacional de Literatura.1968: *Entre la vie et la mort*.1972: *Vous les entendez?*. 1976: *Disent les imbéciles*. 1980: *L'Usage de la parole*. 1989: *Tu ne t'aimes pas*.

Enfance. Que nos permite dar un gran salto atrás en el tiempo y volver a los albores del siglo, de su vida y de su literatura, pues en ella Sarraute recordó y nos dio a conocer su infancia, cuando ya contaba con 83 años de edad. Y de ese modo, además de mostrarnos la escisión de su mundo infantil, nos reveló el origen de su vocación de escritora. Gracias a esa novela conocemos mejor a Nathalie Sarraute, estrella integrante de la Pléiade desde 1996, que fue pionera y única dama del Nouveau Roman[4], y a Natacha Tcherniak o Tachok, como la llamaba cariñosamente su padre, cuando sólo era una niña rusa, de padres divorciados, que vivía a caballo entre Rusia y Francia.

Enfance se divide en dos partes que desgarran, casi literalmente, a la niña, la primera corresponde al universo maternal y la segunda a su exclusión y a la irrupción en el mundo paterno. Además, como hemos dicho, Tachok, es escindida por dos espacios, dos lenguas y dos culturas: la rusa y la francesa, y asistimos también a su primera ruptura con la idea o concepción de literatura tradicional, —aquella que pretende traducir la realidad sin conseguirlo nunca y que en la novela es representada por su madre, escritora de cuentos infantiles—. No sólo Tachok se siente desarraigada, rota, sino que también Nathalie Sarraute adulta se resquebraja cuando se cuestiona la necesidad de remover los recuerdos de su niñez y la génesis de su escritura. Pues las palabras, sobre todo las escritas, le dan miedo porque fijan, paralizan la vida, lo que se mueve, lo íntimo...y darlo a conocer a los demás, a través de una escritura autobiográfica, es una tarea impúdica, difícil de cumplir.

La justificación de esta tarea o proyecto autobiográfico[5] nos es dada en el *incipit* (Sarraute, 1983: 7-13), que constituye una especie de resumen analéptico de las cuestiones tratadas y anticipa el propósito de la novela. Curiosamente a semejanza del *incipit* del primer volumen de *La Recherche*[6] de Proust, de *Du côté de chez Swann* (1913), centrado en la infancia de Marcel. La obertura o preludio de la *Recherche* es un momento fundador, "un récit de naissance", pero no del autor-narrador-personaje sino de la obra, del texto, que se inicia también —como en el caso de Sarraute— con un recuerdo de infancia revelador. De hecho, Nathalie Sarraute será muy proustiana en este ejercicio autobiográfico, donde hará uso de la memoria afectiva, emotiva, mediante dispositivos sensoriales y, como hizo Proust, jugará con las voces narrativas. Pues si aceptamos que en la *Recherche* hay un yo intratextual dividido en: Marcel héroe y Marcel narrador y un yo extratextual dividido a su vez en: Marcel Proust hombre y Marcel Proust autor (Chauffer, 1971)... También Sarraute practica la ablación de su ego en *Enfance*, ya que la narradora autodiegética se divide en: Tachok heroína y narradora-Tachok, y la narradora adulta Nathalie Sarraute, se desdobla a su vez en una voz interior con la que dialoga, y que emplea un tono recriminatorio que entorpece esa tarea de recuperación de un tiempo pasado y al mismo tiempo, —y por esa misma razón—, la impele a hacerlo en un acto de rebeldía.

4. Desde que en 1939 publicara *Tropismes*, y sobre todo con *L'Ère du soupçon*, una recopilación de artículos, considerada como el primer "manifiesto", —sin ánimo de serlo— del Nouveau Roman.

5. Término acuñado por Ph. Lejeune en *Le pacte autobiographique*. Paris. Le Seuil. 1975.

6. Que puede considerarse también como una novela autobiográfica, a falta de pacto gracias al espacio autobiográfico, esto es al conocimiento de obras anteriores como *Jean Santeuil*, *Violante et la mondanité*, la correspondencia privada de Proust o la obra póstuma *Contre Saint-Beuve*.

Así nos encontramos con una focalización interna de conocimiento parcial y subjetivo, la mirada de Tachok, y una focalización externa desdoblada en Nathalie Sarraute y la voz, con un conocimiento que ha aumentado por la distancia del tiempo y unas observaciones dialogadas más objetivas[7]. De esta forma esquizoide, Sarraute se dispone a evocar sus recuerdos creándose a sí misma una fuerza directriz que la guiará o le impedirá escribir cualquier cosa, perderse en el difícil contacto, en la fluctuante frontera entre la realidad y la ficción, entre la vida y la escritura. Esa voz íntima con la que la narradora adulta dialoga de forma espontánea y atractiva, la persuade de no convertir sus recuerdos de infancia en la fantasía que a ella le hubiera gustado vivir, en la infancia dichosa, plagada de estereotipos, que toda memoria tiende a engendrar.

Sarraute va hacer algo diferente, como dice su voz, su *alter ego*: "quitter ton élément" (Sarraute, 1983: 8) para expresar lo inefable, la oscuridad de la psique, sin ocultar su miedo a representarlo, a escribir las sensaciones, los sentimientos, las imágenes guardadas en la memoria —mil veces rehechas y maquilladas—. La solución que nos avanza desde el principio, desde el *incipit*, es la ruptura de esa oscuridad, el acto destructor y creador de la violencia fundadora[8]. La construcción de un discurso a través de una deconstrucción. Desgarrar los velos misteriosos de la mente, del mismo modo que en el primer recuerdo con el que se abre la novela, Tachok raja, —pese a la prohibición tajante de su niñera alemana—, el respaldo de seda de un canapé con unas tijeras, —metáfora hiriente de la pluma— y deja salir la espuma de relleno, como si fuera la materia gris del cerebro.

> "Non tu ne feras pas ça"... les paroles m'entourent, m'enserrent, me ligotent, je me débats... "Si, je le ferai"...Voilà, je me libère, l'excitation, l'exaltation tend mon bras, j'enfonce la pointe des ciseaux de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas et je regarde ce qui en sort... quelque chose de mou, de grisâtre s'échappe par la fente... (Sarraute, 1983:12-13)

La decisión que ha tomado Nathalie Sarraute de contar su infancia, se inicia necesariamente con una acción violenta, con una transgresión de lo prohibido[9], para resucitar un mundo en tinieblas, ya muerto en el tiempo pero vivo en la imaginación.

7. A. Sirvent lo explica así "Il y a donc une scission de la voix narratrice qui parle à la première personne. Le récit de Natacha est toujours accompagné d'un double qui commente et qui, parfois, semble mieux comprendre les réactions de certains comportements. Il se produit ainsi une structure dialogique, une confusion des voix —souvent on ne sait pas à laquelle des deux appartient chaque discours— et donc un évanouissement de l'auteur-narrateur". (Sirvent, 1999: 216) "[...] à ces deux voix on ajoute d'une façon évidente la voix de Nathalie Sarraute adulte, à partir de laquelle l'auteur focalise aussi le récit, on voit apparaître une même réalité focalisée de trois points différents". (Sirvent, 1999: 217).

8. La escritura, con el Nouveau Roman, ya no pretenderá una transposición mimética de la realidad, sino una creación de realidad.

9. La orden de la niñera alemana: "Nein, das tust du nicht" o "Non, tu ne le feras pas", es o se asemeja a la prohibición de la voz en off que interpele a la narradora. Y en contrapartida, la respuesta tajante de la pequeña Tachok: "Ich werde es zerreissen" o "Je vais le déchirer", es la firme resolución de la narradora de *Enfance*, de rasgarse para mostrarnos su interior, y efectivamente es lo que hace. Este episodio, (1983: 10-13) del canapé desgarrado por una niña desobediente, que enlaza con el diálogo inicial en el que la narradora anuncia su decisión de evocar y escribir su infancia, es una metáfora que ilustra la necesidad de una cierta rebeldía, de tomar la decisión de transgredir lo prohibido mediante una acción violenta. La violencia fundadora de la creación.

Y para ello, Sarraute consigue que el objeto de la novela se confunda con el proyecto de escribir, pues como asegura en *L'Ère du soupçon*: "Il se passe quelque chose, et je ne sais pas si c'est de l'amour, de la haine: cela m'est complètement indifférent. C'est uniquement ce mouvement et son influence sur les mots, sans quoi le langage se figerait et m'ennuierait à mourir". "dans et par le texte" es decir, con las palabras, contra ellas, suscitándolas, empujándolas, apartándolas, "produire au jour [...] cette parcelle, si infime fût-elle d'innommé" que sin ellas sería materia muerta.

De ahí la importancia, el peso, casi material, de las palabras, su existencia real, puesto que ellas participan de la realidad, la construyen, la cambian, la modelan, la embellecen o la trivializan[10]. Las palabras son retazos de vida, con identidad propia, con un origen y un pasado. Las palabras en ruso y en francés, —o en alemán e inglés—, son diferentes, tienen una sonoridad, una belleza distinta, y en *Enfance* se reflexiona sobre ello, sobre la corporeidad de las palabras, sobre la escritura como dibujo y sobre el libro como objeto.

En uno de sus numerosos viajes en tren de Rusia a Francia Tachok dice:

> [...] je m'amuse à scander sur le bruit des roues toujours les mêmes deux mots...venus sans doute des plaines ensoleillées que je voyais par la fenêtre...le mot français *soleil* et le même mot russe *solntze* où le *l* se prononce à peine, tantôt je dis sol-ntze, en ramassant et en avançant les lèvres, le bout de ma langue incurvée s'appuyant contre les dents de devant, tantôt so-leil en étirant les lèvres, la langue effleurant à peine les dents. Et de nouveau sol-ntze. Et de nouveau so-leil. (Sarraute, 1983:107).

En San Petersburgo, dentro del universo literario maternal, —pues tanto su madre, como Kolia, su nuevo marido, escribían y eran publicados—, la pequeña Tachok, quizá por mimetismo, escribe también una novela con garabatos de tinta roja, en la que convive junto a un héroe romántico y tísico, una princesa georgiana, una bruja y otros personajes tipificados de los cuentos[11], con los que ella no se siente a gusto, ni se identifica. Y es que N. Sarraute no deja de aprovechar la oportunidad que le brinda su novela autobiográfica para tratar uno de los motivos más recurrentes de la autobiografía: la intuición o vocación de escritor.

Especialmente presente en el fragmento 19[12], (Sarraute, 1983: 83-88), en el que la madre pide la opinión de un colega, Korolenko, sobre la novela que está escribiendo su hija, no tanto para enorgullecerse de ella, como para obtener un juicio de valor que pueda considerar pertinente. Ese es el momento escogido por Nathalie Sarraute para narrar su primera decepción, pues este Korolenko le hace una apreciación tan superficial e injusta como lapidaria: "Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe" (Sarraute, 1983: 85). Sentencia más que suficiente para desanimarla y quitarle las ganas de continuar escribiendo su primera novela / pseudo-cuento de hadas.

10. Las palabras participan de la eternidad de un trayecto: "Nous marchons dans une morne rue longue comme son nom, Ver-cin-gé-to-rix, pour arriver enfin à la clinique". (Sarraute, 1983: 118). O bien, las que son pronunciadas por su madre son comparadas a un cuerpo sólido, a un paquete que hay que abrir y observar en la intimidad.

11. V. Propp (1928) *Morfología del cuento*.

12. La numeración de los fragmentos es nuestra.

Ese recuerdo "traumatique" de la infancia, le servirá durante muchos años como excusa o explicación al hecho de haber empezado a escribir tan tarde[13]. Pues aunque a Tachok aquellas palabras no le parecieron tan duras en su momento, Sarraute —se reconoce a sí misma— que le provocaron, de forma abrupta, una sensación de inseguridad. En cambio para Tachok, que se sentía aprisionada en su novela, incómoda entre esas actancias de cuento, de alguna manera, las palabras de Korolenko le sirvieron como antídoto, como palabras mágicas que la liberaron del encantamiento.

Y es que a lo largo de la novela, se observa cómo la gran diferencia, la barrera entre el mundo del niño y el de los adultos, es precisamente que éstos son como los magos o los prestidigitadores, que, a través de sus palabras sagradas, incuestionables, cambian el mundo a su antojo. "[...]exerçant une douce et ferme et insistente et inexorable pression, celle que j'ai perçue plus tard dans les paroles, le ton des hypnotiseurs, des dresseurs..." (Sarraute, 1983:12).

Ese era el caso de la madre de Tachok, pues la niña estaba literalmente encantada o amaestrada por ella. En su pequeña cabeza no cesaban de martillear órdenes del tipo: "[...] tu dois mâcher les aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe" (Sarraute, 1983: 15), o bien "Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs" (Sarraute, 1983: 27).

La madre ejercía su poder, incluso en el universo paternal, a través de esas sentencias que la hija tomaba como las de una oración o una fórmula sagrada.

Por otro lado, Korolenko no le recriminaba el estilo o una intriga insulsa o mal narrada, sino la imperfección de la forma, la ortografía. "Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe". Y como las órdenes de la madre, ésta quedó grabada en su mente, y aunque aparentemente fútil, fue premonitoria pues para Nathalie Sarraute no será posible olvidar nunca la importancia formal de la escritura, la forma evocadora, connotativa de las palabras, cosificadas o personificadas.

> Les mots de chez moi, des mots solides que je connais bien, que j'ai disposés, ici et là, parmi ces étrangers, ont un air gauche, emprunté, un peu ridicule...on dirait des gens transportés dans un pays inconnu, dans une société dont ils n'ont pas appris les usages, ils ne savent pas comment se comporter, ils ne savent plus très bien qui ils sont. (Sarraute, 1983: 86-87)

Ya en su novela inmediatamente anterior, *L'Usage de la parole* (1980), Sarraute ilustraba el papel esencial de las palabras en la problemática de manifestar lo indecible. Y en *Enfance*, en el fragmento14 (1983: 66-67), Tachok se encuentra en París, junto a su padre y Véra, su joven madrastra, los tres sentados en el Luxembourg, en primavera y Natacha, que se siente feliz, no sabe cómo expresar ese momento de felicidad. ¿Cómo es posible retener, escribir la vida en estado puro, "[...] sans mots qui puissent parvenir à capter, à retenir ne serait-ce qu'encore quelques instants ce qui m'est arrivé..."?(1983:

13. Pues su primera novela *Tropismes* la publicó a los treinta y nueve años. Y es que como le sucediera a Proust o a Stendhal, Sarraute tenía serias dudas sobre la calidad literaria de su obra, pues su escritura se alejaba de los cánones impuestos en su época. Así como Proust era acusado de un estilo incorrecto, con frases interminables, malas construcciones y repeticiones obsesivas, o Stendhal estaba convencido de ser un mal novelista porque evitaba las largas descripciones decimonónicas y porque renunciaba a la omniscencia.

66) O bien cómo reproducir las imágenes grabadas, fijas, inalterables, de la casa natal en Ivanovo[14]. Esas imágenes nevadas de la vieja Rusia que permanecen imperturbables, como las fotos guardadas en un álbum familiar, ¿Cómo mostrarlas, cómo dibujarlas con palabras?. Para ello, la escritura debería colocarse "quelque part sur cette limite fluctuante qui sépare la conversation de la sous-conversation" (Sarraute, 1956). Pero, cuáles escoger "Comment le dire?, Où trouver?, Quels mots?" (Sarraute, 1976). Siempre en el centro oscuro donde se genera la obra, contra el lenguaje, pero al mismo tiempo con él. Pues como preguntara Robbe-Grillet a Nathalie Sarraute en el Colloque de Cerisy[15] "[...] le monde existe-t-il totalement avant le langage, ou est-ce que vous allez, par votre langage, le faire exister?" ella respondió: "Ça n'existe pas sans le langage, mais le langage sans ça ne peut pas exister".

La producción Sarrautiana se inscribe así en una dialéctica de lo no-nombrado, que opone a las palabras una resistencia y que por tanto las llama, pues no puede existir sin ellas. Su discurso está hecho también de silencios, de elipsis, pero la ausencia de expresión cobra presencia y significación, pues en toda autobiografía importa tanto lo que se cuenta como lo que se oculta, y *Enfance* no se aleja de este principio, pues salta de un episodio a otro, reproduciendo el mecanismo caprichoso de la memoria, de cuya oscuridad, la narradora sólo fija aquellos momentos o escenas que se iluminan.

Aquello que está oculto sale a la luz gracias a la escritura, y ésta será una constante en la novela, en la que Tachok parece obsesionada o angustiada por la sensación de traición de las superficies falaces. La niña siente terror por aquello que se disimula, por lo que se esconde bajo una buena apariencia, como en el episodio de la confitura de fresas, que esconde entre la gelatina rosada una medicina de desagradable sabor[16]. De forma que cada vez que Sarraute toma confitura de fresas no puede dejar de pensar en el fraude y en el hecho de que las apariencias no se corresponden con la realidad. La confitura, —como la famosa "madeleine dodue" de Proust—, desencadena el recuerdo y el malestar del engaño que es contrarrestado por todas las imágenes simbólicas, reiterativas, que aparecen a lo largo de la novela, de lo transparente, del hielo, de la nieve, de "la maison de glace", de la colección de frascos brillantes de cristal, de la luz de Ivanovo...

A la luz queda la presencia fonética de las palabras de su infancia, que recuerda tal y como fueron pronunciadas, con su antigua entonación, grabadas en su cabeza como una música. Las maestras de escuela, que en los dictados pronuncian con claridad cada sílaba. Su madrastra Véra, que parece querer economizar el lenguaje, con su forma cortante de hablar, omitiendo las vocales, llamándola N't'che[17]... Y aquellas cuyo sonido

14. Natacha Tcherniak nació en Ivanovo-Voznessensk en 1900. Adoptó el nombre de Nathalie Sarraute al casarse con Raymond Sarraute, un condiscípulo de derecho.

15. En el verano de 1971 se organizó un Colloque en Cerisy-la-Salle, sobre el Nouveau Roman, las actas se titularon *Nouveau Roman, hier et aujourd'hui*. En los años 70, a este grupo formado por Butor, Ollier, Pinget, Ricardou, Robbe-Grillet, Simon y Sarraute —todos ellos participantes en el coloquio— les llegó su subversiva pero no menos estruendosa celebridad.

16. En oposición al fragmento de la confitura de fresas, en el que al final el padre admite el engaño, está el episodio (fragmento 4 (1983: 25-26)) de su operación de garganta, que es camuflada por la mentira de la llegada de su abuela, para que Tachok no vaya ese día al paseo cotidiano. En ese caso su madre sí la traiciona. Y nosotros nos sentimos tan traicionados como ella porque seguimos la focalización parcial de la narradora-personaje, es Tachok quien focaliza la escena, en una técnica de proximidad hacia el lector.

no abarca la extensión de lo que nombran. Pues una vez que paseaba con su padre, Tachok le preguntó a bocajarro "Est-ce que tu m'aimes?" (Sarraute, 1983: 57). Ella sabía que esa pregunta iba a violentarlo, pues no le gustaban ese tipo de palabras "ridicules et indécents", y para disimular esa embestida acabó desviando el tema, pidiéndole un globo, para tranquilizarlo. No quería ser cruel con su padre, demasiada sinceridad le desnudaba, le hacía daño "Je savais que ces mots "tu m'aimes", "je t'aime" étaient de ceux qui lui feraient se rétracter, feraient reculer, se terrer encore plus loin au fond de lui ce qui était enfoui..." (Sarraute, 1983: 58) y así acaba el recuerdo, el episodio, con una Tachok que sujeta la ternura de su padre con un hilo atado a su muñeca, como el globo azul. Otro ejemplo del poder sobrenatural de las palabras pronunciadas es cuando una vez nacida su hermanastra Lili, Tachok es relegada a un segundo plano y la criada la compadece, por su "malheur". "Quel malheur, quand même, de ne pas avoir de mère" (Sarraute, 1983: 121). Esa palabra, que ella nunca hubiera imaginado que alguien pudiera atribuírsela, existe, y es pronunciada en su presencia, dirigida a ella. "Desgracia", una palabra que le da miedo y a partir de la cual, —como su padre— hará que deteste para siempre las palabras grandilocuentes como "malheur" o "bonheur".

Por otro lado, si para Tachok y Nathalie existen palabras grandilocuentes también existen pensamientos e ideas desmesurados, difíciles de actualizar o materializar. De hecho, *Enfance* no sólo destaca el tema de la escritura sino también el de la problemática aparición de las ideas propias en la mente de una niña. Y sobre todo, la obsesión que esto le crea por la dificultad que tiene de expresarlas. Como se aprecia en el fragmento 21 (1983: 91-103) donde la narradora nos cuenta cómo la idea de belleza que hasta entonces siempre había estado ligada a la madre, se asocia de pronto con la cabeza de un maniquí expuesta en una vitrina.

Tachok considera, por primera vez, que su madre no es tan bella y como ese pensamiento le duele casi físicamente siente la necesidad de decírselo, de exteriorizarlo, para que su madre la libere de esa carga, para que la convenza que se trata de una tontería sin importancia. Sin embargo, la reacción de su madre es la de acusarla de no ser como los otros niños que siempre piensan que su madre es la más guapa del mundo. "Un enfant qui aime sa mère la trouve toujours la plus belle", y por lógica, como Tachok piensa que su madre no es la más bella cree que ya no la quiere, y eso la margina. Sus ideas la convierten en un ser diferente, aberrante. Y es que a medida que Tachok tiene sus propias ideas la imagen materna se degrada paulatinamente: "Maman a la peau d'un singe" y después "Maman est mesquine". La primera reacción de la niña será la de intentar luchar contra esos pensamientos, que son concebidos por ella como una enfermedad, que surgen como un grano intempestivo. Uno de los fantasmas que la acosan será su enfrentamiento con el mundo de las ideas que le obliga a reconocer su propia identidad, pues si en un principio Tachok constata que es como los otros niños, (1983: 24), más tarde, con la llegada de las ideas, pensará o descubrirá que es una especie de monstruo diferente al resto de la humanidad. Deja de ser como los demás, cuando descubre aterrorizada que a

17. "Véra parlait très peu. Les mots qu'elle proférait étaient toujours brefs, les voyelles comme écrasées entre les consonnes, comme pour que chaque mot prenne moins de place. Même mon nom, elle le prononçait en supprimant presque les a. Ce qui devenait un son —ou plutôt un bruit un peu étrange— N't'che..." (Sarraute, 1983: 114-115).

pesar de ella, las ideas la inundan y no puede controlarlas. Pues —al igual que las palabras— las ideas toman forma, adquieren un cuerpo físico, hacen daño.

Como vemos, la temática de esta novela autobiográfica se aleja en cierta forma de la tradicional historia de una vida, y nos proporciona datos sobre el nacimiento y el crecimiento de un tipo de escritura moderna, decimos nacimiento y crecimiento, que no muerte porque nada permite hoy cesar o dejar por concluida la búsqueda o la hipótesis de trabajo que supuso la literatura del Nouveau Roman. Pues si en un primer momento, la crítica recibió *Enfance* como un producto atípico de la escritora de L'Ère du soupçon, como un receso de su empresa o tarea, hemos descubierto que, en realidad, Sarraute no llegó nunca del todo a "quitter son élément". Pues como comenta Angeles Sirvent, en el artículo "Fonctionnement de la voix narrative dans *Enfance* de Nathalie Sarraute": "La pluralidad de voces en *Enfance* permite a Sarraute presentar un texto autobiográfico fragmentario y autocrítico no tan alejado, como los críticos pensaban, de su trayectoria literaria anterior, en absoluto contradictorio con los postulados del "nouveau roman"" (Sirvent, 1999: 213) No sólo por la polifonía, tan atípica en la autobiografía, que consigue relativizar toda omnisciencia y permite una cierta fiabilidad, pues, como señala Yvette Went-Daoust, es— "[...]sa propre mise à distance que l'auteur s'efforce, sur tous les fronts d'opérer" (1987: 340); sino también por la técnica de montaje, —de unión rápida de instantes que recuerdan otros instantes—, o por la invitación, —ya desde el título, *Enfance* y no *Mon enfance*—, a una complicidad con el lector, a una construcción común de la novela a través de la escritura y la lectura. Una novela cíclica, —como el recuerdo del tiovivo, de los veraneos...o como los días de la semana que su padre le hacía aprender—, con descripciones repetitivas, —de su oso Michka, de su madre, de Véra—... con una intertextualidad, —claramente manifiesta en las lecturas de Tachok—, y que se observa por las constantes inclusiones de obras en la obra, que se instalan en una estructura especular.

Por todos estos motivos, —y por otros que no tenemos tiempo de señalar—, esta novela no parece desmentir o contradecir el presupuesto de despersonalización que caracteriza la obra de Sarraute, que siempre estuvo en contra de toda crítica biográfica. Y aunque parezca contradictorio el hecho de que a los 83 años, en una edad casi finisecular, Nathalie se decidiera a contarnos su infancia, —durante un periodo muy concreto, desde los cinco o seis años hasta su entrada en el instituto[18]—, podría entenderse como una necesidad de volver a los inicios de un siglo, que ella vivió casi en su totalidad, aproximándose curiosamente, y sin lugar a dudas, a otra escritura autobiográfica, contemporánea a esos años revividos en *Enfance*, la de Proust. Y de ese modo rememorando los orígenes de una escritura moderna, propia del siglo XX, que ella intuyó desde niña y elaboró siendo adulta, siendo una mujer del siglo.

18. Como en el primer libro de memorias de Simone de Beauvoir: *Mémoires d'une jeune fille rangée* (1958).

BIBLIOGRAFÍA

CHAUFFER, L.M. (1971) "Proust et le double "je" de quatre personnes" in *Les critiques de notre temps et Proust*, Paris, Éd Garnier.

GENETTE, G. (1972) *Figures III*, Paris, coll. Poétique, Seuil.

LEJEUNE, PH. (1975) *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil.

LEJEUNE, PH. (1980) *Je est un autre*, Paris, Seuil.

PROUST, M. (1913) *Du côté de chez Swann*, Paris, Folio.

SARRAUTE, N. (1983) *Enfance*, Paris, Gallimard.

— (1956) *L'Ère du soupçon.* in Nathalie Sarraute. Obras completas en La Pléiade de Gallimard. 1996.

— (1976) *Disent les imbéciles*. Idem

SIRVENT, A. (1999) "Fonctionnement de la voix narrative dans *Enfance* de Nathalie Sarraute" in *Estudios de Lengua y literatura francesas*, nº 12. Universidad de Cádiz.

WENDT-DAOUST, Y. (1987) "*Enfance* de Nathalie Sarraute", *Les Lettres romanes*, tome XLI, nº 4, noviembre.