

# Las infancias de Nathalie Sarraute, II

## (A propósito de *Enfance*):

### El texto diverso

MARÍA LUISA GUERRERO ALONSO,  
U.C.M.

El artículo que ahora ofrecemos configura la segunda parte del díptico constituido por nuestras reflexiones acerca de la obra de Nathalie Sarraute *Enfance* (1983), y cuya primera entrega se encuentra en el número 4 de esta *Revista de Filología Francesa*.

Si en el primer artículo nos centrábamos en los caracteres que dotaban a *Enfance* de una curiosa originalidad en el conjunto de los relatos autobiográficos, en esta segunda entrega dirigiremos nuestra atención al proceso de variadas germinaciones que tienen como espacio las páginas de esta obra de 1983 y que nos han llevado a calificarla de *terreno de lo diverso*.

Recordemos que, en el artículo *Las infancias de Nathalie Sarraute (a propósito de Enfance: Pacto autotextual vs pacto autobiográfico)*, nos referíamos a la diversidad de nombres que llegaba a adoptar la protagonista de nuestro texto; a la duplicidad compuesta por la vertiente rusa [Natacha-Tachok-Tachochek] y la vertiente mixta [Nathalie Tchernenko] se añadía en última instancia y gracias a estas pistas intertextuales y metadiscursivas la vertiente francesa [Nathalie Sarraute], lo que nos permitía hablar de *Enfance* como texto autobiográfico (Guerrero, 1993: 92-93). Pues bien, esta dinámica de germinación –no se es nombrado de un solo modo sino de varios– va a extenderse a otros territorios del texto. Así, por ejemplo, cree-

mos que el lector, a poco atentamente que realice su lectura, percibirá que el modo de evocar el pasado infantil está lejos de ser homogéneo. El discurso que rememora se hace variado y dicha variación convive incluso a la hora de rescatar un mismo episodio. Estos distintos modos de evocar y sus consiguientes distintos discursos de la evocación pretenden, en todo momento, y como exponen las dos voces del prólogo, entresacar esa parte del pasado infantil aún en estado magmático y vacilante, parte que debe conservar, sobre todo, sus palpitaciones al ser sacada a la luz por el lenguaje literario.

Rassure-toi pour ce qui est d'être donné... C'est encore tout vacillant, aucun mot écrit, aucune parole ne l'ont encore touché, il me semble que ça palpite faiblement... hors des mots... comme toujours... des petits bouts de quelque chose d'encore vivant... je voudrais, avant qu'ils disparaissent... laisse-moi (Sarraute, 1983: 9).

Para realizar tal proyecto, la primera estrategia es huir del fósil que determinado tipo de memoria –volveremos sobre esto luego– y un discurso de transcurso lógico y racional nos han dejado de la vivencia pasada. En este sentido, el narrador de *Enfance* va a emprender una labor ardua para romper la primera capa que recubre el recuerdo inmediato. El vocabulario del esfuerzo y de la posibilidad aparece una y otra vez en la conversación de esas voces que van desgranando el relato (*mais maintenant, quand je m'efforce de reconstituer comme je peux ces instants (...), j'essaie seulement de retrouver à travers ce que je percevais en lui ce qui se passait en moi*). Se intenta en el esfuerzo no tanto ordenar hechos cronológicamente, no tanto dotar de sentido a una existencia a través de la explicación racional de causas y efectos, como volver a ver bajo otra luz escenas del pasado y recuperar sensaciones aisladas que quedaron dormidas. Dicho empeño seguirá el ritmo compulsivo que nos va a imponer otro tipo de memoria. Para todo ello, el narrador de *Enfance* se sirve de dos modos de rescatar la vivencia: por un lado, el que podríamos denominar *discurso característico del relato de infancia*, tal y como Philippe Lejeune lo denomina y describe en su artículo *Le récit d'enfance ironique: Vallès* (Lejeune, 1980), estudiando en él las distintas versiones noveladas que de su infancia realiza el escritor de fines del XIX Jules Vallès, de las que la más conocida es la obra de 1879 *L'enfant*. Junto a este modo de recuperar la infancia, *Enfance* pone en pie además un arma discursiva de rememoración que nosotros vamos a denominar *el discurso tropístico del relato de infancia* o *el discurso del sub-recuerdo*:

Pour *Enfance*, il s'agira de montrer le bonheur de Nathalie Sarraute à marier l'ancien et le nouveau: ni invention absolue ni totale apostasie, mais une fusion harmonieuse extrêmement subtile des traits et des fonctions du récit d'enfance traditionnel avec la poétique de la voix et de la sous-conversation qu'elle avait élaborée dans ses fictions (Lejeune, 1991: 54).

Ambos modos de recordar ocupan la mayor parte del discurso evocador, dejando de lado lo que sería una evocación *clásica* del pasado, que seguiría los rasgos propios del sistema evocador de la narración histórica del pasado, esto es, aquella en la que el narrador, situándose en el momento de la evocación, en este caso, de la escritura, concibe el pasado como un todo ya vivido, pasado, distanciado por tanto del momento presente y, por eso mismo, bajo control. El procedimiento de evocación histórica ejerce sobre la materia evocada *la fonction de régie*, según los términos de Philippe Lejeune. Para lograr los efectos anteriores, el sistema clásico de narración de la experiencia pasada recurre discursivamente al uso del *passé simple*, del imperfecto y del pluscuamperfecto, dentro del juego de las personas implicadas, a la perfecta distancia y distinción entre la voz del Narrador y la del Personaje protagonista. Rara vez en esta dinámica clásica de evocación se recurre al presente histórico, el cual, las pocas veces que actúa, tiene como misión acercar más lo narrado al lector, produciéndose así un efecto de intensidad en la experiencia, que se hace de este modo más inmediata al receptor.

Pues bien, el procedimiento de evocación seguido en *Enfance* rompe con el entramado discursivo de la evocación [clásica-histórica], tanto en tiempos verbales como en las voces y perspectivas que caracterizan a ésta. No hay una sola evocación que acoja el *passé simple* y sí, en cambio, la mayor parte de los recuerdos se enuncian desde lo que sería una perspectiva del discurso. En ella el pasado vivido se filtra por el entramado verbal que forman el *passé composé* y el imperfecto y a través de un uso casi ininterrumpido del presente histórico, cuyo primer efecto es fundir las voces de la niña y del narrador adulto, las cuales se sintetizan en una perspectiva mixta de focalización del relato.

Los recursos que Philippe Lejeune estudia en *L'enfant* de Vallès para lograr ese efecto de confusión de voces y de planos temporales que supone, en definitiva, una impresión de incertidumbre acerca de quien vive, ve y cuenta la historia, puede aplicarse al texto firmado por la autora francesa. Como la obra de Vallès, también *Enfance* recurre al estilo indirecto libre, procedimiento en el que se expresa la voz del personaje en el interior de la voz del narrador, desembocando el relato en un trepidante vaivén entre ins-

tancias enunciativas que crea, finalmente, la impresión de vértigo en el lector. Igualmente, *Enfance* incluye, como la obra de 1879, lo que Philippe Lejeune en su estudio denomina *la narración en segundo grado*. En ella, el personaje niño asume la función de presentar una narración que le es inmediatamente retrospectiva, en la que, de nuevo y de manera inevitable, aparecen signos de ese narrador primero adulto que dotará a esta narración de coherencia con el resto de la materia y le proporcionará su último sentido. *Enfance* recoge así, casi un siglo después, el modo revolucionario de relatar primeras etapas de una vida que puso en circulación *L'enfant* de Jules Vallès. No se detiene aquí el paralelismo entre ambos textos, pues Jacques Vingtras, el protagonista del libro de 1879, vuelve a acoger de nuevo en su nombre el juego de identificación-no identificación entre los tres componentes del tríptico autobiográfico [Narrador-Protagonista-Autor] a través de la ambivalencia de las siglas J. V. (recordemos cómo en el texto de Nathalie Sarraute el juego se centraba en el nombre propio ruso Natacha, sus diminutivos y el homólogo francés Nathalie).

*Enfance* surge, pues, como eco literario de *L'enfant*, al gusto de un procedimiento querido a nuestra autora: el que su literatura responda e integre la literatura ya hecha por otros, ya sea para corregirla, esto es para concebirla desde otro punto de vista —así se explica su reescritura de *Eugénie Grandet* en *Portrait d'un inconnu* o de una escena de *Une vie* de Maupassant en ... *disent les imbéciles*—, ya para confirmarla e, incluso, ir más allá, como pensamos ocurre con *L'enfant*. De ahí la voluntad expresada por las dos voces en el prólogo de desmarcarse del modo clásico de recordar desde la distancia y la separación de voces y tiempos para, por contra, *revivir el pasado con la mayor fuerza posible*. Para ello se rescata lo perdido a partir de instrumentos enunciativos que funden el tiempo y la identidad y que, a la vez, dan a conocer la complejidad de reconstruir y configurar el pasado. Nathalie Sarraute homenajea con su obra a Vallès, a la intención y al trabajo literario de un autor quizás, a veces, injustamente olvidado.

Ahora bien, esa labor de reconocimiento pensamos que no se limitará a recuperar esos procedimientos vallesianos para hacer aflorar y comunicar *el auténtico recuerdo*. *Enfance*, como antes decíamos, va más allá y acoge otro modo de captar y enunciar el pasado que adquiere caracteres genuinamente sarrautianos, fácilmente reconocibles para el lector asiduo de la escritora. En esa prolongada reflexión sobre cómo recordar y cómo contar el recuerdo, mantenida por las dos voces a lo largo de todo el relato, hay momentos puntuales en los que se impone la distinción de dos materias susceptibles de con-

vertirse en material, por así decirlo, evocado: por un lado, la materia del recuerdo y, por otro, la materia de la sensación:

Je n'ai d'ailleurs gardé aucun souvenir de cette opération que j'ai pourtant dû accomplir... seul me restait le malaise, la légère douleur qui l'a accompagné et sa phase ultime, son aboutissement quand j'ai vu... comment ne pas le voir?... c'est évident, c'est certain, c'est ainsi: elle est plus belle que maman (Sarraute, 1983: 94).

Adentrémonos en esta distinción. El recuerdo (le souvenir) se refiere a una vivencia que tuvo lugar en un determinado espacio, en un tiempo concreto y con unos determinados protagonistas. Constituye, pues, un *argumento*, en el sentido de materia narrativa, que *ya* ocurrió, que *ya* se realizó. El recuerdo ha quedado grabado bajo la forma de *escena*, en el sentido cinematográfico del término. Posteriormente se convertirá en la materia de un discurso que lo rescatará con mayor o menor intensidad, en el caso de nuestro texto, con la mayor cercanía e intensidad posibles, valiéndose de los procedimientos de fusión personales y temporales a los que antes aludíamos. *Enfance* hace aflorar el recuerdo *viéndolo*; las formas verbales que pertenecen al campo semántico de la visión son recurrentes en la voz narradora (*mais quand je la revois maintenant, (...) tandis que je regarde Véra, qui étale sur la table...*). Al evocar el recuerdo, el Narrador realiza un movimiento de aproximación a un hipotético cristal que separaría la escena del recuerdo de su propio ojo, el cual, a semejanza de la lente de una cámara cinematográfica, acaba traspasando esa frontera cristalina y sumergiéndose en la misma escena; de ello resulta un inevitable efecto de fusión temporal y de entidades, como demuestra esta brusca transición desde el tiempo de la evocación a la materia evocada:

– Bon, essayons simplement d'isoler d'abord un de ces instants... en lui seul... permets-moi de le dire... en lui tant de plaisirs se bousculent...

Un peu engoncée dans mon épais tablier noir à longues manches fermé dans le dos, pas commode à boutonner, je me penche sur mon pupitre avec toutes les autres filles de ma classe, à peu près de la même taille et du même âge que moi... (Sarraute, 1983: 166).

Frente a la descripción anterior, aplicada al recuerdo, diremos que el rescate discursivo de la sensación, configurada gracias a la aplicación del *discurso del recuerdo*, no va a seguir los mismos pasos. En primer lugar, la sensación no ha sido registrada como *escena* que se va a contemplar, como ocurría en el recuerdo. La sensación es eso, sensación: un pellizco sensitivo que subyace la mayoría de las veces oculto bajo una *escena* grabada, esto es,

un recuerdo. Adquiere, y aquí nos permitimos adoptar un juego de términos engendrado por la autora, [conversación - sub-conversación], el carácter del sub-recuerdo –movimientos tropísticos que no afloran a la superficie de la conciencia, que no llegan a escenificarse en recuerdo.

Este sub-recuerdo no va a desenterrarse aplicando simplemente sobre él la operación de [visión-fusión]. Revivir el sub-recuerdo exigirá un trabajo, esencialmente, de tipo analógico sobre el lenguaje, cuyas consecuencias veremos dentro de unos instantes. Sin embargo, antes de pasar a considerar más de cerca los caracteres del discurso del sub-recuerdo, un pequeño alto evocador. Quizás, el pensamiento de alguno de los presentes, a la hora de hablar de los dos tipos de materia evocada que incluye *Enfance*, haya volado hacia la experiencia del recuerdo en Marcel Proust y hacia su consiguiente teoría de la memoria. De entrada, diremos que existen muchos puntos de contacto entre Proust y Nathalie Sarraute. Sin que el espacio de esta exposición nos permita entretenernos en una relación que, a nuestro juicio, es de gran interés y que se demostraría, a la postre, muy productiva, diremos que el hecho de distinguir en el texto de *Enfance* dos materiales de evocación, el recuerdo y el sub-recuerdo, implica poner en juego, como ya lo había hecho Marcel Proust, dos tipos de espacio memorístico y, unido a ellos, dos tipos de pasado: la memoria voluntaria y la memoria involuntaria. En la primera, el pasado, para el autor de principios de siglo, resulta tan aburrido *comme une exposition de photographies*, tal como indica en *Le Temps Retrouvé*; esta memoria es fundamentalmente memoria de la inteligencia y de los ojos –recordemos aquí la presencia continua en *Enfance* de los sememas de la visión a la hora de rescatar el recuerdo–. La segunda emerge sin proponérselo, con independencia de nuestro deseo<sup>1</sup>. En resumidas cuentas, la sombra de Proust es alargada, y lo es tanto que da cobijo al hasta ahora penúltimo libro de Nathalie Sarraute. Se diría que la autora ha vertebrado su libro sobre la reflexión proustiana acerca de la memoria voluntaria y de la memoria involuntaria (para nosotros, espacios del recuerdo y del sub-recuerdo), y que, a partir de ella, habría reconstruido en divergencia su pasado infantil.

Volviendo a la evocación del sub-recuerdo, diremos que los episodios que lo contienen están muy localizados (se trata concretamente de cuatro) y se

---

<sup>1</sup> Recordamos aquí, para quien esté interesado en profundizar en la dialéctica proustiana de las dos memorias, no sólo los textos del autor donde explícitamente presenta esta meditación (*Contre Sainte-Beuve*, *Du côté de chez Swann* y *Le Temps Retrouvé*), sino también clarificadores estudios de especialistas como JOYCE, N. MEGAY en su *Bergson et Proust*, y JAVIER DEL PRADO en *Para leer a Marcel Proust*.

concentran en la misma época: los años anteriores al establecimiento definitivo en París, esto es, antes de que la protagonista cumpla ocho años y medio.

Los cuatro tienen como desencadenante una frase pronunciada ya por la niña, ya por su madre o su niñera, hecho a partir del cual se produce un conflicto de convivencia. Revivir la ruptura de la entente entre la niña y el otro, mantenida hasta la aparición de una idea obsesiva que lleva a la niña a pronunciar una frase *sacrílega*, recoge el proyecto al que aludía N. S. en el fragmento de la entrevista para *Le Magazine Littéraire* con que abrimos el artículo *Pacto autotextual vs pacto autobiográfico*:

J'ai voulu découvrir, j'ai voulu reconstituer comment s'installe la souffrance de l'obsession. Retrouver le mouvement par lequel les idées fixes commencent à arriver (...) J'ai voulu décrire comment naît la souffrance qui accompagne le sentiment du sacrilège (Forrester, 1983: 19-20).

Revivir el momento sacrílego define, pues, la sustancia del sub-recuerdo. La constatación de lo anterior nos lleva a formular la hipótesis de que *Enfance*, como proyecto de revivir el pasado, se alberga fundamentalmente en el rescate de estos momentos de ruptura, realizada mediante la acción y el pensamiento individual, de la superficie de lo establecido, entendido como *lo que hay que hacer*, de lo esperable en una actuación infantil. Nathalie Sarraute demuestra un especial interés en llevar nuestra atención y lectura a esos momentos del sub-recuerdo, que quedan así marcados y, por qué no decirlo, privilegiados dentro de toda la masa de evocaciones de la infancia que nos presenta. Hemos creído necesario reproducir la casi totalidad del episodio para que el lector perciba, guiado por nuestras indicaciones, los caracteres y el efecto consiguiente del discurso del sub-recuerdo. Para ello, hemos elegido el momento en que la pequeña, de paseo con su madre, contempla embelesada una muñeca en el escaparate de una peluquería y concibe la idea *sacrílega*: *elle est plus belle que maman*, y así se lo hace saber a ésta sin más miramientos:

En tout cas, il m'apparaît maintenant clairement que je ne m'étais jamais demandé si maman était belle. Et je ne sais toujours pas ce qui m'a poussée ce jour-là à m'emparer de ce «Elle est belle» qui adhérait si parfaitement à cette poupée de coiffeur, qui semblait être fait pour elle, et à le transporter, à essayer de le faire tenir aussi sur la tête de maman. Je n'ai d'ailleurs gardé aucun souvenir de cette opération que j'ai pourtant dû accomplir... seul m'est resté le malaise, la légère douleur qui l'a accompagnée et sa phase ultime, son aboutissement quand j'ai vu... com-

ment ne pas le voir?... c'est évident, c'est certain, c'est ainsi: Elle est plus belle que maman.

#### SUB-RECUERDO

Maintenant que c'est en moi, il n'est pas question que je le lui cache, je ne peux pas à ce point m'écarter d'elle, me fermer, m'enfermer seule avec ça, je ne peux pas le porter à moi seule, c'est à elle, c'est à nous deux que ça appartient... si je le garde, comprimé en moi, ça deviendra plus gros, plus lourd, ça appuiera de plus en plus fort, je dois absolument m'ouvrir à elle, je vais le lui montrer... comme je lui montre une écorchure, une écharde, une bosse... Regarde, maman, ce que j'ai là, ce que je me suis fait... «Je trouve qu'elle est plus belle que toi»... et elle va se pencher, souffler dessus, tapoter, ce n'est rien du tout, voyons, comme elle extrait délicatement une épine, comme elle sort de son sac et presse contre la bosse pour l'empêcher de grossir une pièce de monnaie... «Mais oui, grosse bête, bien sûr qu'elle est plus belle que moi»... et ça ne me fera plus mal, ça disparaîtra, nous repartirons tranquillement la main dans la main...

Mais maman lâche ma main, ou elle la tient moins fort, elle me regarde de son air mécontent et elle me dit: «Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle.»

Je ne me rappelle pas comment nous sommes revenues à la maison... peut-être nous taisions-nous ou peut-être même avons-nous continué à parler comme si de rien n'était. J'emportais en moi ce qu'elle y avait déposé... un paquet bien enveloppé... Ce n'est qu'une fois rentrée, quand je serai seule, que je l'ouvrirai pour voir ce qu'il contient...

– C'est cette habitude de ne jamais ouvrir aussitôt ce genre de paquets et d'attendre pour examiner à loisir ce qu'ils renferment qui peut expliquer ton manque de repartie, ton «esprit de l'escalier».

– C'est sûr. Mais dans ce cas aucune repartie, même si j'en avais eu le don, n'aurait été possible...

– Il est probable qu'elle s'était mal exprimée. Ce qu'elle avait sans doute voulu dire était: Un enfant qui aime sa mère ne la compare jamais à personne.

– C'est ça, un enfant qui aime sa mère ne l'observe pas, il ne songe pas à la juger...

– Et aussi ce qui avait dû l'agacer, c'est que tu l'avais tirée d'où elle se tenait... au-dehors, au-delà, et que tu l'avais poussée parmi les autres, où l'on compare, situe, assigne des places... elle ne se mesurait à personne, elle ne voulait avoir sa place nulle part.

– Mais cela, je n'étais pas capable de le discerner, les mots qu'elle avait employés le masquaient. Elle avait dit: «Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle.» Et ce sont ces mots qui ressortaient, ce sont eux qui m'occupaient... [SUB-RECUERDO] Un enfant. Un. Un. Oui, un enfant parmi tous les autres, un enfant comme tous les autres enfants. Un vrai enfant rempli des sentiments qu'ont tous les vrais enfants, un enfant qui aime sa mère... Quel enfant ne l'aime pas? Où a-t-on jamais vu ça? Nulle part. Ce ne serait pas un enfant, ce serait un monstre. ou alors elle ne serait pas une vraie mère, ce serait une marâtre. Donc un enfant comme sont, comme doivent être les enfants, aime sa maman. Et alors il la trouve plus belle que qui que ce soit au monde. C'est cet amour qu'il a pour elle qui la lui fait trouver si belle... la plus belle... Et moi, c'est évident, je ne l'aime pas, puisque je trouve la poupée de coiffeur plus belle.



Mais comment est-ce possible? Mais est-ce certain? Mais peut-être, après tout, que je ne le trouve pas... Est-il bien sûr qu'elle est plus belle? L'est-elle vraiment? Il faut encore l'examiner... Je fais réapparaître devant moi son visage rose, lumineux... je revois chacun de ses traits... il n'y a rien à faire, je n'y peux rien, il n'y a rien en elle qui ne soit beau, c'est cela être belle... et maman... je vois bien son visage fin, sa peau soyeuse, dorée... ce que son regard dégage... mais voilà, il n'y a pas moyen de ne pas le voir, ses oreilles ne sont pas assez petites, leurs lobes sont trop longs, la ligne de ses lèvres est trop droite, ses yeux ne sont pas grands, ses cils sont assez courts, ses cheveux sont plats... sur maman «belle» n'adhère pas partout, pas bien, ça se décolle ici et encore là, j'ai beau m'efforcer, il n'y a rien à faire, ça crève les yeux: maman n'est pas aussi belle.

Al concebir la idea *sacrílega* y, posteriormente, al comunicarla, se derivará una sensación determinada (*le malaise, la légère douleur qui l'a accompagnée (...)* *c'est évident, c'est certain, c'est ainsi, elle est plus belle que maman*) que va a revivirse en un discurso que, sucintamente, reúne los siguientes caracteres:

– Transición brusca entre una evocación *clásica* y el sorpresivo *maintenant que c'est en moi...*, transición preparada a través de un presente que puede ser histórico, *c'est évident, c'est certain, c'est ainsi: elle est plus belle que maman* (Sarraute, 1983: 94).

– Esa irrupción *maintenant que c'est en moi* desarrolla una escena, un *possible narrativo* en el que la madre cura una herida, expresado a través de un proceso metafórico en el que la idea se metaforiza en herida y la posible reacción positiva de la madre se imagina como acción de cura de esa herida:

Regarde, maman, ce que j'ai là, ce que je me suis fait... «Je trouve qu'elle est plus belle que toi»... et elle va se pencher, souffler dessus, tapoter, ce n'est rien du tout, voyons, comme elle extrait délicatement une épine, comme elle sort de son sac et presse contre la bosse pour l'empêcher de grossir une pièce de monnaie... «Mais oui, grosse bête, bien sûr qu'elle est plus belle que moi»... et ça ne me fera plus mal, ça disparaîtra, nous repartirons tranquillement, la main dans la main (Sarraute, 1983: 95) .

Ahora bien, ¿dicha escena ocurrió en el pasado real? ¿Es un recuerdo? No, pues el texto recuperará inmediatamente lo que ocurrió en realidad en registro de discurso –presente histórico– con la auténtica contestación de la madre, que quedó lejos de cerrar el conflicto: *un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle*.

Ante este fragmento, que separa la evocación clásica y la evocación discursiva del recuerdo, fragmento que desarrolla un posible existencial diferente de lo que en verdad tuvo lugar, la inquietud del lector surge: ¿cómo entenderlo?, ¿dónde situarlo?, ¿quién es ese *moi*?, ¿cuándo ese *maintenant*? Ese fragmento *dislocado* revive la sensación que quedó del hecho y pone en escena el sub-recuerdo y el tiempo que lo sustenta: un presente que surge en el mismo acto de escribir sobre el sub-recuerdo, y el *moi* es esa voz que lo enuncia y que pertenece a una entidad que no nace de fundirse el narrador con el personaje, como ocurría en la evocación discursiva del recuerdo (véase primer texto aportado), sino de la fusión entre el narrador y la misma sensación, que quedó agazapada hasta el momento de empezar a enunciar sobre ella. En esta evocación del sub-recuerdo, el personaje del recuerdo se deja de lado; la aparición del sub-recuerdo es posible porque existe una voz que crea un discurso metafórico y que lleva a cabo esta empresa en el momento mismo de la escritura:

Tu n'as pas besoin de me répéter que je n'étais pas capable d'évoquer ces images. Ce qui est certain c'est qu'elles rendent exactement la sensation que me donnait mon pitoyable état (Sarraute, 1983: 98).

Ese yo mixto del sub-recuerdo se caracteriza, pues, por expresarse sirviéndose de una continua dinámica analógica, de traslación. Gracias a ella el sub-recuerdo se representa en escenas que parten de procesos metafóricos y se convierten así en posibles narrativos que conviven al lado de la escena *vista*, la realmente ocurrida.

Las escenas del sub-recuerdo también toman origen en la adopción por parte de la voz del sub-recuerdo de diversos registros discursivos que se apartan del discurso esperado. En ellos la voz llega a mimar ya sea la jerga militar, la política, la oratoria. Este chorro verbal y mutante hace estallar o, cuando menos, relegar a un segundo plano la narración de lo auténticamente ocurrido. El yo del sub-recuerdo se hace un auténtico *moulin à discours*, a *possibles narratifs* que contrasta con la inmovilidad de la frase efectivamente dicha, la recordada. Esta frase recordada se repite varias veces y su reiteración entra en contraste con las múltiples variaciones analógicas que afirman estrepitosamente la presencia aquí y ahora de esa voz del sub-recuerdo. El sub-recuerdo establece, por tanto, una dialéctica entre el mundo sutil, móvil, que revela el rescate de la sensación subyacente en lo vivido, y la inmovilidad de lo que la memoria voluntaria ha conservado, en este caso en la frase recordada.

Las distintas calas hechas hasta ahora en el texto de Nathalie Sarraute pensamos que pueden converger en una perspectiva interpretativa: *Enfance* se ofrece a la lectura como un texto de pluralidad. Pluralidad en su especial condición de texto autobiográfico, por darse en él, en primera instancia, un *pacto autotextual*, condición *sine qua non*, a nuestro juicio, para hacer posible un ulterior pacto autobiográfico. Plural porque da cobijo a una voz narradora que transita por distintas identidades nominativas. Identidades que configuran otras tantas ubicaciones espaciales y afectivas donde irán tomando consistencia las vivencias de la protagonista:

– El espacio ruso en la primera infancia bajo el signo de una ambivalente relación con la madre, que transitará desde la pasión al desencanto.

– El espacio francés, el cual, además, se duplica, según se comparta esporádicamente con la madre o, definitivamente, con el padre y su nueva esposa, Véra, la madrastra, la otra madre.

El péndulo vivencial oscila así de la dicha al malestar entre un espacio y otro, con unos y con otros. Se moverá éste del lado del dominio de lo materno –Rusia, la *matria*– al espacio de acogida –Francia, la *patria*– donde la pequeña entrará en relación privilegiada con la lengua de adopción. Serán ésta y su espacio, la escuela, los adyuvantes privilegiados con los que acabará creando su propio espacio, el de la infancia literaria, que se ejercerá tanto en el plano de apasionada lectora como de aprendiz de escritora.

Pluralidad, como ya quedó visto, a la hora de evocar el tiempo pasado de la infancia, pues la materia sobre la que trabaja este proceso de evocación se duplica y los modos para hacerlo se hacen divergentes. Pero es que, además, estas materias y modos del recuerdo se enlazan con esos espacios geográficos y afectivos a los que antes nos referíamos. La evocación de lo sentido o, lo que es lo mismo, la evocación del sub-recuerdo, se concentra en la primera parte del libro que acoge fundamentalmente la vida con la madre en el espacio ruso y, ocasionalmente, en otros espacios. Aquí apenas hay referencias cronológicas precisas y, cuando éstas aparecen, están lejos de adoptar una presentación ordenada. El discurso avanza y retrocede en el tiempo, los episodios surgen a impulsos de las sensaciones que se quieren rescatar y que acaban siendo recreadas en el momento mismo de la escritura del sub-recuerdo. Según avanza el texto, la evocación del sub-recuerdo cede sitio a una evocación de tipo discursivo, *à la Vallès*, que canaliza casi en su integridad la vida en París con el padre y la madrastra. Rara vez se recurrirá en esta

parte al discurso analógico, ya en su forma de proceso metafórico, ya como discursos ajenos al momento que se cuenta, y ello porque rara vez se rescatan puras sensaciones. En esta parte francesa se evocan recuerdos con las características que dábamos a esta materia evocada. El texto adopta un aspecto más sosegado, menos sorprendente y rompedor, literariamente hablando. Junto a esto, el orden cronológico va imponiéndose paulatinamente. Referencias precisas conducen la narración, facilitando, sin lugar a dudas, una lectura inmediata del texto (*j'avais onze ans, presque douze ans, (...) trois ans après, en juillet 1914*). No hay que olvidar que *Enfance* ha sido, con mucho, el texto más leído de la autora. Quizás..., ¿por ser durante la mayor parte de sus páginas el menos sarrautiano? Es curioso que la misma escritora, en respuesta a esa caracterización autobiográfica de su texto, caracterización que se va modelando esencialmente en el relato de su vida en el espacio francés, desplace nuestra atención a esos cuatro episodios de *sacrilegio* menos accesibles a la lectura fácil y que, en cambio, son los que sí conectan directamente con el trabajo textual genuinamente sarrautiano realizado hasta la publicación de *Enfance*.

*Enfance* como texto discurre, pues, al igual que su protagonista, en oscilación entre lo uno y lo diverso. *Enfance*, infancia, ¿la infancia de quién? A primera vista, la de Nathalie Sarraute, y así nos lo quiere hacer entender una interpretación editorial que encamina la lectura de la obra hacia un terreno superficialmente autobiográfico. El hecho de que Nathalie Sarraute no haya optado por un título inequívoco, del tipo *Mon enfance*, tiene que dar que pensar. A poco que el lector se adentre en la materia textual, ésta se hace escurridiza y en ella empiezan a germinar facetas y posibilidades. *Enfance* como título, dicho y oído –tan importante es la percepción auditiva en la autora–, nos remite al doble juego entre lo singular y lo plural. Infancia, ¿qué infancia? En todo caso, una realidad sobre la que no se establece ninguna determinación, lo que ocurriría si el título fuera *L'enfance*, *Mon enfance* e incluso *Une enfance*. La ausencia de determinante nos proyecta hacia el espacio sustantivo, del ser en plenitud, nos adentra en una masa de realidad en huida, inaprehensible, sobre la que no se puede echar el corsé que implicaría la relación sugerida por el determinante. *Enfance* supone una realidad, en todo caso, que existe tozudamente y se sitúa más allá de las apariencias.

*Enfances*. Infancias. ¿Cuántas? ¿Cuáles? Y sí, el libro va adoptando un relieve complejo al entreverarse en él infancias, ya sean nominales, espaciales, afectivas y, sobre todo, evocadas en la doble capa que forman los subrecuerdos y los recuerdos.

*Enfance* hace, por tanto, de la diversidad la marca genuina de esta insólita cita de Nathalie Sarraute con su pasado o, quizás, después de todo lo dicho, ¿no será mejor rectificar y hablar de la insólita cita de Nathalie Sarraute con sus pasados?

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- \* FORRESTER, V. (1983): «Portrait de Nathalie», *Le Magazine Littéraire*, febrero, pp. 18-21.
- \* GUERRERO, M. L. (1993), «Las infancias de Nathalie Sarraute, I (A propósito de *Enfance*): Pacto autotextual vs pacto autobiográfico», *Revista de Filología Francesa*, n.º 4, pp. 89-99.
- \* LEJEUNE, Ph. (1980): «Le récit d'enfance ironique: Vallès», *Je est un autre*. París: Seuil.
- \* LEJEUNE, Ph. (1991): «Nouveau Roman et autobiographie», *L'auteur et le manuscrit*. París: P.U.F., pp. 51-70.
- \* MEGAY, JOYCE N. (1976): *Bergson et Proust. Essai de mise au point de la question de l'influence de Bergson sur Proust*. París: J. Vrin.
- \* PRADO, J. DEL (1990): *Para leer a Marcel Proust*. Madrid, Palas Atenea.
- \* PROUST, M. (1955-1956): *A la recherche du temps perdu*. (Texto fijado por P. CLARAC y A. FERRE). París: Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard (vols. I y III).
- \* PROUST, M. (1971): *Contre Sainte-Beuve et Pastiches et Mélanges*. (Texto fijado por P. CLARAC e YVES SANDRE). París: Bibliothèque de La Pléiade, Gallimard.
- \* SARRAUTE, N. (1983): *Enfance*. París: Gallimard.