

#01

AUTOBIOGRAFÍA Y FICCIÓN.

EL CASO DE *ENFANCE*

DE

NATHALIE SARRAUTE

Hamza Boulaghzalate

**Máster Oficial en Literatura Comparada: Estudios Literarios y
Culturales**

Universidad Autónoma de Barcelona

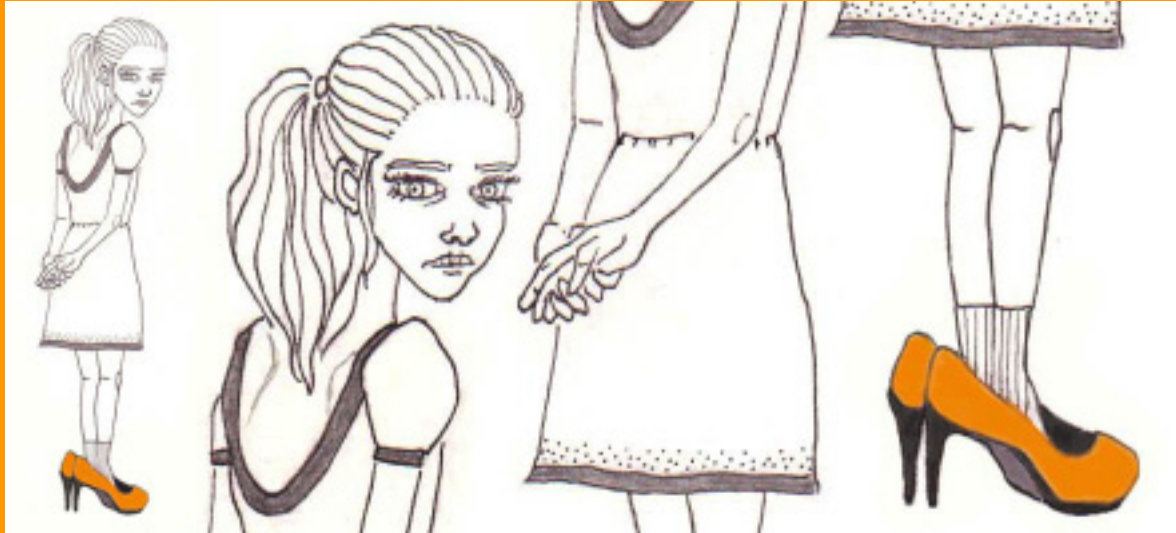
Cita recomendada || BOULAGHZALATE, Hamza (2009): "Autobiografía y ficción. El caso de *Enfance* de Nathalie Sarraute" [artículo en línea], 452°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 1, 133-148, [Fecha de consulta: dd/mm/aa], < <http://www.452f.com/issue1/autobiographie-et-fiction-le-cas-d'enfance-de-nathalie-sarraute/> >.

Ilustración || Elena Macías

Traducción || Helena Castells

Artículo || Recibido: 03/04/2009 | Apto Comité científico: 29/05/2009 | Publicado: 01/07/2009

Licencia || Licencia Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 de Creative Commons.



Resumen || *Enfance* de Nathalie Sarraute es la obra que traduce cómo un autor puede atravesar las líneas del sueño y de la ficción en un relato que pretende ser autobiográfico. El lector se encuentra pues ante un juego bien compuesto donde la ficción sarrautiana, la autobiografía clásica y el uso singular de las voces narrativas se funden y confunden armoniosamente a un punto que nos lleva a interrogarnos sobre la naturaleza y la identidad misma de los géneros literarios.

Palabras clave || Sarraute | *Enfance* | Autobiografía (género) | Ficción | Autoficción | Diégesis | Modos y voces narrativas | Cronología.

Abstract || *Enfance* is Nathalie Sarraute work that depicts how an author can cross the hues of dream and fiction in a story that purports to be autobiographical. The reader is thus encountered with a highly composed game where sarrautian fiction, lassical autobiography and the singular use of narrative voices are interwoven harmoniously to a point that leads us to question the nature and identity of even literary genres.

Keywords || Sarraute | *Enfance* | Autobiography (genre) | Fiction | Autofiction | Diegesis | Mode and narration voices | Chronology.

Alors, tu vas vraiment faire ça? “Evoquer tes souvenirs d’enfance”¹.

¿Quién habla? ¿Es la voz de Nathalie Sarraute o la de su doble que, a partir de sus advertencias, sus escrúpulos, sus interrogaciones, la ayuda a hacer surgir “quelques moments, quelques mouvements encore intacts, assez forts pour se dégager de cette couche protectrice qui les conserve, des ces épaisseurs (...) ouatés qui se défont et disparaissent avec l’enfance”? Este íncipit singular pone el acento sobre un elemento, ver una técnica literaria poco frecuente en el relato autobiográfico, a saber, la del dialogismo. Ahora bien, ¿se trata realmente y ante todo de una autobiografía si se tiene en cuenta la existencia de una ideología antiautobiográfica (como es el caso de Paul Valéry, Julien Green, Gertrude de Stein, etc.)? Todos sabemos que Nathalie Sarraute dejó muy claro en dos entrevistas que... no es una autobiografía. Afirmó que tenía horror a las autobiografías y sugería implícitamente que de ninguna manera pretendía cometer una con *Enfance*: “Je n’aime pas l’autobiographie, parce que je n’ai aucune confiance dans les autobiographies, parce qu’on s’y décrit toujours sous un jour..., on veut se montrer sous un certain jour. Et puis c’est toujours très partial, enfin, moi, je n’y crois jamais. Ce qui m’intéresse toujours quand je lis les vraies autobiographies, c’est de voir “ah bon c’est comme ça qu’il voulait qu’on le voit”². Sarraute introduce asimismo una objeción más inquietante que la formulada en el preámbulo abandonado de *Confessions*, una crítica que pone de manifiesto su punto de vista de lector. “Si le lecteur ne croit pas à l’autobiographie, celle-ci se décompose littéralement, faute d’un crédit que personne d’autre ne peut lui donner”³. Pero resulta que Sarraute se acuerda de alguien en quien confiara: Rousseau en sus *Confessions*, y he aquí que se vuelca de nuevo sobre el debate: “Ecoutez, je crois qu’un des textes que j’admire le plus de tous les textes littéraires, ce sont *Les Confessions* de Rousseau. Alors, ça suffirait déjà pour que je ne puisse pas dire du mal d’une autobiographie. Je trouve surtout le premier volume admirable d’un bout à l’autre, quelque chose qui n’a jamais été dépassée, ni même atteinte”⁴.

Nathalie Sarraute se niega a considerarlo. *Enfance* en tanto que autobiografía no se refiere a la concepción poética formulada por Philippe Lejeune que, a partir de 1972, la define como: “un récit rétrospectif en prose qu’une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu’elle met l’accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l’histoire de sa personnalité”⁵. “Cela implique –como lo subraya Monique Gosselin– *un pacte*⁶ suivant lequel le nom du signataire – Nathalie Sarraute– est identique à celui de la narratrice et à celui de l’héroïne –Natacha o Tachok– dont la vie est racontée”⁷.

NOTAS

1 | SARRAUTE, Nathalie (1983): *Enfance*, Ed. Gallimard, col. “Folio”, 7.

2 | Emisión de 5 abril de 1984 de Jean Montalbetti, en France-Culture: Entrevista a Natacha Sarraute. La transcripción es realizada por Philippe Lejeune, citado por LECARME, Jacques, et LECARME-Tabone, Eliane, *L’autobiographie*, A. Colin, 1997.

3 | Ibid.

4 | LECARME, Jacques, et LECARME-Tabone, Eliane, op.cit, 10.

5 | LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, coll. “Poétique”, 1975, 13-14.

6 | Concepto utilizado por Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*), qui distingue différents “pactes”. que distingue diferentes “pactos”. Kerbart lo define como “la promesse implicite que fait a ses lecteurs l’auteur d’un livre, en suscitant chez eux, d’emblée, une certaine attente” (*Leçon littéraire sur l’écriture de soi*, Presses Universitaires de France, 1996, p.40).

7 | GOSSELIN, Monique, *Enfance* de Nathalie Sarraute, Ed. Gallimard, 1996, p.23.

Desde este punto de vista, *Enfance* sería sin ninguna duda una autobiografía aunque Sarraute no insistiera en este problema de identidad. “À l’évidence, une autobiographie”⁸, como ratifica claramente Jean Lévi Valens en *Esprit*.

Antes de volver con el principio del relato sarrautiano, nos parece indispensable detenernos en el título: “*Enfance*”. La autora de *Le portrait d’un inconnu* afirmó a Monique Gosselin, en una conversación que tuvo lugar el 16 de noviembre de 1993, que el título se lo sugirió uno de sus amigos cercanos, y que recusó toda influencia de Tolstoï sobre el suyo. Ahora bien, es un título que pone en duda el género del libro: de nuevo, ¿se trata de una biografía? Con este título, ¿uno debe interpretar que se habla de una infancia singular, pero digna de constituir un modelo o, al contrario, una infancia en común en la que cada uno de nosotros podría encontrar alguna cosa de su propia infancia? “Le but de Sarraute, adelanta Monique Gosselin, y est moins de raconter sa propre enfance que de saisir à travers elle ce continent inconnu ou méconnu qu’est toute enfance, en particulier si l’on se réfère à l’étymologie latine du mot (L’enfant est celui qui n’a pas encore accès aux mots)”⁹. Todavía nos tenemos que hacer una pregunta más y, según nuestro punto de vista, es de mayor importancia: ¿se trata de una ficción? Nadie puede discutir que ciertas escenas de ficción parecen encontrar su origen en la infancia. La ficción en *Enfance* de Tolstoï se demuestra claramente repetidas veces. Gosselin alega que “le récit de Tolstoï relève explicitement de la fiction. Il y dépeint sa propre enfance, mais aussi celle de ses amis Isléniev. C’est un récit linéaire, où le temps est fortement distendu. Le narrateur y introduit des souvenirs de sa mère qui ne peuvent être les siens puisqu’il l’a perdue quand il avait deux ans. Dès le début, la dramatisation romanesque est très apparente, le jeune Tolstoï invente un cauchemar dans lequel il aurait vu sa mère mourir, et qui rétrospectivement apparaît comme annonciateur du dénouement- la mort de la mère”¹⁰. Otro ejemplo que también podríamos avanzar y que traduce este *duelo*, autobiografía vs ficción, es el de *Mots* de Jean-Paul Sartre. Y es la misma Sarraute que está convencida de que *Mots* no tiene nada que ver con una autobiografía. “Je suis persuadé qu’il était différent et qu’il était par exemple excessivement tendre. Il a écrit, avec *Les Mots*, une démonstration presque inhumaine pour tacher de retracer la formation intellectuelle d’un enfant. C’est une belle construction mais qui ne correspond pas à toute la réalité(...), l’ensemble des Mots, bien que très beau, sonne faux”¹¹. Ahora bien, el lector de *Enfance* de Sarraute es un lector privilegiado pues se encuentra ante “un juego” bien pensado y compuesto donde la ficción sarrautiana, la autobiografía clásica y el empleo singular de las voces narrativas se mezclan con armonía hasta un punto que nos lleva a preguntarnos sobre la naturaleza y la identidad misma de los géneros literarios.

NOTAS

8 | LEVI-VALENS, Jean, “Enfance de N. Sarraute”, *Esprit*, novembre, 1983, ver dossier, 234.

9 | GOSELIN, Monique, op.cit, 21.

10 | GOSELIN, Monique, *Enfance* de Nathalie Sarraute, 22.

11 | SARRAUTE, Nathalie, interview donnée à Lire, juin 1983, 87.92. Ver dossier, 195.

Y es “este juego” el que trataremos de demostrar a continuación.

El principio de *Enfance* es desde luego original para ser un relato de infancia. El texto empieza con un diálogo teatral, en el cual podemos percibir la dramaturga. Dialogan dos voces, dos instancias narrativas: Nathalie Sarraute y su doble, o simplemente es *el otro* cuya identidad al inicio crea problemas, “voz crítica, inquisitiva”:

–Alors, tu vas vraiment faire ça? “Evoquer tes souvenirs d’enfance”... Comme ces mots te gênent, tu ne les aimes pas. Mais reconnait que ce sont les seuls mots qui conviennent. Tu veux “évoquer tes souvenirs”... il n’y a pas à tortiller, c’est bien ça.

–Oui, je n’y peux rien, ça me tente, je ne sais pas pourquoi... (2)

Ahora bien, ¿quién es este doble, este otro, esta segunda voz narrativa que interroga a Nathalie, es decir, a Natacha? ¿Se trata únicamente de un nuevo procedimiento que va a permitir al narrador contar su infancia? Este doble ¿también es *una figura de lector virtual*, que se ha vuelto fiel a partir de las ficciones precedentes de Sarraute? Este otro sólo puede implicar, dicho de otro modo, traducir, desde nuestro punto de vista, una complicidad entre una instancia del yo y una figura interiorizada del lector fiel. Sarraute decía que esta instancia le ayudaba a “poner las cosas en su sitio”, a “releer”, a “preguntar”. “J’avais employé pour relire un *double*, ce lecteur idéal que tout écrivain projette”¹². Pero, este doble, señálemoslo, no juega sólo un rol, sino varios, así como lo demuestra Philippe Lejeune en *Paroles d’enfance*, en donde hace referencia repetidas veces al lector alerta que sorprende al narrador vistiéndolo sus palabras de imágenes ficticias, sonoras o bien de sueños:

–Ne te fâche pas, mais ne crois-tu pas que là, avec ces roucoulements, ces pépiements, tu n’as pas pu t’empêcher de placer un petit morceau de préfabriqué... c’est si tentant... tu as fait un joli petit raccord, tout à fait en accord...

–Oui, je me suis peut-être un peu laissée aller. (20-21)

El narrador reconoce con este “*tal vez me haya dejado llevar un poco*” haber traspasado las líneas del sueño y de la ficción en un relato que se considera autobiográfico y “*auténtico*”: “Bien sûr, comment résister à tant de charme... à ces jolies sonorités... roucoulements... pépiements” (21).

El lector atento y prevenido se vuelve más “mordaz” a veces y detiene la voz narrativa para sugerir una verificación que “autentifique” el relato autobiográfico:

NOTAS

12 | SARRAUTE, Nathalie, entrevista en *Lire*, op.cit, 92.

–Est-il certain que cette image se trouve dans Max et Moritz? Ne vaudrait-il pas mieux le vérifier?

–Non, à quoi bon? Ce qui est certain, c'est que cette image est restée liée à ce livre et qu'est resté intact le sentiment qu'elle me donnait d'une appréhension, d'une peur qui n'était pas de la peur pour de bon, mais juste une peur drôle, pour s'amuser. (48)

NOTAS

13 | LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique", 1980, 10.

No olvidemos que este doble también adopta la voz de un psicoterapeuta circospecto: "tu le sentais déjà vraiment à cet âge?", que explora las zonas confusas del subconsciente, o a lo que también llama: "pas pensé, évidemment pas, je te l'accorde... c'est apparu, indistinct, irréel... un promontoire inconnu qui surgit un instant du brouillard... et de nouveau un épais brouillard le recouvre". Y también la voz de un poeta que explora con los rodeos de la metáfora una realidad "indecible" e "intolerable": "Non, tu vas trop loin...", protesta la narradora, y él, dice implacable: "Si. Je reste tout près, tu le sais bien".

En casi todo el conjunto del relato de Sarraute, el empleo del "yo" infantil sólo puede traducirse, entre otras cosas, como la entrada directa en el espacio de la ficción seguido del abandono del código de la verosimilitud y de la naturaleza autobiográfica:

"Je peux courir, gambader, tourner en rond, j'ai tout mon temps... Le mur du boulevard Port-Royal que nous longeons est très long... c'est seulement en arrivant à la rue transversale que je devrai m'arrêter et donner la main pour traverser". (23)

En su obra titulada *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Philippe Lejeune explica, a partir del ejemplo del relato de infancia de Vallès, que si se lleva a cabo la perspectiva del niño delegándole la función de narración, se deben olvidar los elementos de la verosimilitud y aceptar el juego de la ficción: "il ne s'agira plus de se souvenir, mais de fabriquer une voix enfantine, cela en fonction des effets qu'une telle voix peut produire sur un lecteur plutôt que dans une perspective de fidélité à une énonciation enfantine qui, de toute façon, n'a jamais existé sous cette forme"¹³. Esta ruptura con el relato autobiográfico donde la voz narrativa siempre es la del narrador adulto que domina y organiza el texto se añade a la del empleo del "presente de narración", una figura que introduce una perturbación aparente en la distinción entre historia y discurso, y entre anterioridad y simultaneidad. Además, el uso de los rasgos propios de la oralidad y la mezcla de los niveles de lenguaje completan el recurso del dialogismo (en nuestro caso mediante un doble) y el empleo del "yo" autobiográfico que se presenta casi en la totalidad del relato como un "yo" infantil. Y es del dialogismo que emana esta oralidad, esta voz musical, este juego de ecos y de variaciones: "deux voix tentent de ressaisir la palpitation même de ce passé encore ou de nouveau présent et même brûlant –explica

Gosselin—; un jeu de contrepoint subtil qui module le texte, lui donne une sorte de composition musicale. Ici les voix discordent: l'une fait entendre la dissonance que l'autre refusait; là elles concordent et le texte se fait même jeu d'échos, avec des menues variations"¹⁴. Así, el doble dirá, para completar la primera voz narrativa y revivir las sensaciones que experimentaba Natacha al recitar una poesía en clase: "Aucune actrice n'a pu éprouver de plus intense" y Natacha responderá: "Aucune" creando un juego de ecos bien tejido.

En cuanto al orden cronológico de un relato, es lógico que una autobiografía tienda a contar cronológicamente el recorrido educativo de un narrador/autor, sin embargo, una autobiografía apenas puede seguir imperturbablemente este orden. En su obra *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, Marie-Claire Kerbart presenta tres autobiografías que siguen *globalmente* la cronología: se trata del relato de Rousseau (*Les Confessions*) que empieza por: "nacé en Ginebra en 1712, hijo de Isaac Rousseau, ciudadano, y de Suzanne Bernard, ciudadana" y donde las fechas son extrañas y el tiempo es subjetivo, a diferencia del tiempo objetivo e histórico, que no transcurre de manera regular; el Sartre de *Mots* que no interrumpe el vuelo del tiempo, pero que vuela por encima de la vida corriente, más rápido que ella, para vivir libre; y las *Mémoires d'Hadrien* que "quoiqu'il suive chronologiquement (à partir de Varius) le cours de sa vie, et que son histoire soit celle d'un personnage historique ne jalonne pas son récit de dates"¹⁵. Ahora bien, Kerbart da tres razones que explican por qué las autobiografías tergiversan poco o mucho la cronología:

"le personnage et le narrateur sont une seule et même (première) personne désignée par un " je" ambigu. "Je forme une entreprise...". C'est Rousseau qui parle: "je veux montrer à mes semblables un homme (...); et cet homme ce sera moi". L'opération consiste à se dédoubler ("je", sujet, montre en exemple "un homme" son objet d'étude) pour, en même temps, rassembler, voire assimiler les deux hypostases ("cet homme", c'est "moi"), le narrateur (qui montre) et le personnage (montré)", Or, ce personnage, puisqu'il est "moi", dira, "je" tout comme moi, que je suis le narrateur à intervenir, en tant que tel dans le récit: puisque le sujet c'est "moi", "je" ne suis jamais hors sujet"¹⁶.

Esta ambigüedad que proviene de la fusión entre narrador y personaje también se subraya en *Enfance* de Sarraute, que incluso ha creado un doble, otro "yo", un "otro yo" que dialoga. La segunda razón es la intervención del narrador en cuanto el personaje lo toca de cerca. Kerbart dirá que "son sujet (ce "moi" qu'il fut, qu'il est encore, voudrait ou ne veut plus être) ne se peut traiter qu'avec subjectivité. Juge et partie, l'autobiographie ne peut pas garder, en admettant qu'il s'y efforce, l'objectivité impavide de l'historien"¹⁷.

NOTAS

14 | GOSELIN, Monique, op.cit, 36.

15 | KERBART, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, op.cit, 25.

16 | Ibid, 26.

17 | Ibid, 27.

La tercera y última razón es el hecho de ofrecer anticipaciones. “L’autobiographie se propose de se peindre, d’analyser son propre caractère, qu’il considère ou bien comme (son) naturel, inchangé depuis l’enfance jusqu’à l’heure où il présente cet autoportrait, ou bien comme culturel, produit par l’éducation qu’il a reçu. Dans l’un comme dans l’autre cas, il procède à des anticipations”¹⁸.

En *Enfance* de Nathalie Sarraute, también es aparente que el hilo cronológico no organiza el relato pero sin embargo le sirve de base para reconstruir el pasado. “Trop de scènes essentielles sont datées de manière imprécise; –commenta Monique Gosselin– la focalisation sur l’enfant qu’elle était implique un certain flou, les âges et les dates n’interviennent qu’au moment où elle-même peut les manier. Le récit se fait, dans le détail, plus sinueux. La scansion des souvenirs ne relève-t-elle donc pas plutôt d’une respiration intime avec des temps forts et des temps faibles, des épisodes où le temps passe légèrement et d’autres où il faut s’appesantir, avec la nécessité d’éclairages différents?”¹⁹. Interrogada por Boncenne sobre su proyecto de escritura en *Enfance*, Sarraute piensa que no ha cedido a estos alardes de sí misma, lo cual se ve en el hecho de insistir en la discontinuidad que le permite escapar de la escritura de la historia de su vida: “oui, il y a des événements très personnels mais qui ne sont pas attachée entre eux, qui sont espacés. Je n’ai pas essayé d’écrire l’histoire de ma vie parce qu’elle n’avait pas d’intérêt d’un point de vue littéraire et qu’un tel récit ne m’aurait pas permis de conserver un certain rythme dans la forme”²⁰. En el mismo sentido, Gérard Genette precisa, en su obra *Fiction et diction*, que queda lejos del respeto riguroso e implacable de la cronología, sin repetir la expresión “*pratiquement impossible*” de Barbara Hearnstein Smith que cita Genette. “Aucun narrateur –afirma el autor de *Nouveau discours* du récit– y compris hors fiction, y compris hors littérature, orale ou écrite, ne peut s’astreindre naturellement et sans effort à un respect rigoureux de la chronologie”²¹, et ajoute que “la plupart des analepses²² et des prolepses²³ en fiction originale et ailleurs, sont soit explicites, c’est-à-dire signalées comme telles par le texte lui-même au moyen de diverses marques verbales, soit implicites mais évidentes de par notre connaissance “du processus causal en général”²⁴. Y en este sentido, avanza la afirmación de Godman que declara que “la distorsion n’est pas par rapport à un ordre des événements absolu et indépendant de toutes les versions, mais par rapport à ce que cette version elle-même dit être l’ordre des événements”²⁵. Además, la velocidad narrativa que caracteriza todo relato, ficcional o factual según la terminología de Genette, sólo puede transmitir al lector una impresión de “ficcionalidad”. “Les accélérations, ralentissements, ellipses ou arrêts que l’on observe, à doses très variables, dans le récit de fiction sont également le lot du récit factuel, et commandés ici comme là par la loi de l’efficacité et de l’économie et par le sentiment qu’a le narrateur de l’importance relative des moments et des épisodes”²⁶, cuenta Genette. El relato

NOTAS

18 | KERBART, Marie-Claire, *Leçon littéraire sur l’écriture de soi*, op.cit, 28.

19 | GOSSSELIN, Monique, *op. cit.*, 60-61.

20 | SARRAUTE, Nathalie, entrevista en *Lire*, op.cit, citada por Monique Gosselin, op.cit, 196.

21 | GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Ed. du Seuil, 1991, 72.

22 | “Analepse: 1927, Genette, du grec ‘analépsis’ ‘recouvrement, récupération’. Didact.: “dans une narration, retour en arrière sur des événements antérieurs au récit en cours (Flash-back)”.

23 | “Prolepses: 1701(prolepsis XVI). Didact. Figure de rhétorique par laquelle on prévient une objection, en la réfutant d’avance. Dans une narration, récit anticipé d’événement qui se produiront dans le future”.

24 | Idem.

25 | Ibid, 73.

26 | Ibid, 74.

de Sarraute da pruebas de dos tipos de tiempo: los tiempos fuertes que nos introducen en la interioridad del niño y en su presente vivo donde todo se juega con una lucha entre “la atemporalidad de las profundidades y la amenaza del olvido”; los tiempos débiles que hacen referencia al imperfecto y al relato iterativo –el cual, según Genette, es un hecho de frecuencia, es de manera más amplia un medio de aceleración del relato: aceleración por silepsis identificadora de los acontecimientos presentados como relativamente parecidos–, relato que nos lleva a una cotidianidad menos candente, a veces más dulce, a escenas singulares a las que Natacha hace referencia:

“Mais aucun de ces mots vaguement terrifiants, dégradants, aucun effort de persuasion, aucune supplication ne pouvait m’inciter a ouvrir la bouche pour permettre qu’y soit déposé le morceau de nourriture impatientement agité au bout d’une fourchette, là tout près de mes lèvres serrées...”. (15)

El modo (narrativo) es asimismo un elemento diferencial *en principio* y revelador del carácter factual o ficcional de un relato. De entre los indicios, el monólogo interior es el más característico de la ficción narrativa porque impregna en última instancia la totalidad del discurso al que refiere insidiosamente la consciencia del personaje. En este sentido, no olvidemos el estilo indirecto libre que organiza la integración de dos enunciados diferentes y que también se considera como un indicio textual de gran importancia en la ficción narrativa. La narración en *Enfance* está asociada a una fragmentación dialógica cargada de significado (objeción, adjunción, comentario, pregunta...). “Cette fragmentation –explica Philippe Lejeune– est pratiquée entre les chapitres, mais aussi à l’intérieur de certains chapitres (...). L’absence d’annonce en tête de chapitres, les débuts “in media res”, le fait que ces points de repère sont disséminés aux endroits les plus variés du texte, et ce blanc général dans lequel flottent les deux voix, tout est fait pour donner l’impression inverse: on circulerait dans le chaos d’une mémoire, que les deux voix ont grand mal à débrouiller”²⁷.

Por lo que concierne a las voces y los modos de enunciación, se tiene que subrayar a priori que estos elementos, referentes a las distinciones de tiempo, de “persona”, de nivel, apenas podrían ser un criterio distintivo para separar el relato ficcional del relato factual o referencial. “Il ne me semble pas –afirma Gérard Genette– que la situation temporelle de l’ordre narratif soit a priori différente en fiction et ailleurs: le récit factuel connaît aussi bien la narration ultérieure (c’est ici aussi la plus fréquente), antérieure (récit prophétique ou prévisionnel), simultanée (reportage), mais aussi intercalée, par exemple dans le journal intime. La distinction de “personne”, c’est-à-dire l’opposition entre récits hétérodiégétiques et homodiégétiques, partage aussi bien le récit factuel (Histoire / Mémoire) que le récit

NOTAS

27 | LEJEUNE, Philippe, “Paroles d’enfance”, RSH, nº1, 113-126, 1990, citado por Monique Gosselin (op.cit.).

fictionnel. La distinción de niveau est sans doute ici la plus pertinente, car le souci de vraisemblance ou de simplicité détourne généralement le récit factuel d'un recours trop massif aux narrations du second degré: on imagine mal un historien ou un mémorialiste laissant à l'un de ses "personnages" le soin d'assumer une part importante de son récit, et l'on sait depuis Thucydide quels problèmes posent au premier la simple transmission d'un discours un peu étendu"²⁸.

En el caso de la autobiografía, la identidad del narrador y del personaje principal a menudo se marca con el uso de la primera persona (narración autodiegética), incluso puede haber narración en primera persona sin que el narrador sea el mismo que el personaje principal (narración homodiegética). La posición de focalización en la autobiografía (autodiegético) es interna porque "il ne rapporte en principe –como lo subraya Philippe Gasparini en su obra *Est-il je?*– que ce qu'il perçoit, ce qu'il sait et ce qu'il pense. Le champ de son récit est étroitement circonscrit à son champ de conscience. Son récit est filtré par sa subjectivité"²⁹. Entonces, el narrador cuenta, en primera persona, una historia de la cual es el protagonista, caso esquematizado por Philippe Lejeune de la siguiente manera: autor = narrador = personaje. La existencia de una autobiografía "en tercera persona" presenta varias interrogaciones alrededor de la disociación del personaje y del narrador (N # P) en ambos regímenes: la heterodiegética y la homodiegética. El tipo heterodiegético se define a priori por la ausencia del narrador de la historia que cuenta la historia y la ausencia de todo pacto referencial. El narrador no juega ningún rol como personaje. "La troisième personne –afirma Benveniste– n'est pas une personne; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la non-personne"³⁰. Así es, el lector atribuirá ciertamente una existencia ficcional a estas "no-personas" manipulados por una mano invisible. En este sentido, es importante señalar que la voz heterodiegética no puede constituir un criterio disintivo del relato de ficción porque hay una gran cantidad de novelas en primera persona. En el caso de una autobiografía en tercera persona, es más evidente atribuir la autobiografía al relato ficcional que al relato factual, sobre todo si aceptamos que la ficcionalidad del relato se deriva de la factividad de la narración y no de la factividad de la historia (Barbara Hernestein Smith). La ilustración más clásica de este tipo de autobiografía la proporcionan los *Comentarios* de Julio Cesar presentados como relato histórico y autobiográfico a la vez, sin ser un relato heterodiegético *stricto sensu* pues su narrador es el protagonista de la historia. Le récit de César devrait donc être analysé comme une variation de type autodiegétique transposé par "énallage de convention"³¹.

El procedimiento de hablar de uno mismo en tercera persona se ha usado considerablemente (*La autobiografía de Alice B. Toklas, La*

NOTAS

28 | GENETTE, Gérard, op. cit., 79.

29 | GASPARINI, Philippe, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction* Paris, Seuil, 2004, 142.

30 | BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, cité par Gasparini in *Est-il je?*, 144.

31 | GENETTE, Gérard, *Figures III*, Ed. du Seuil, 1972, 252. G. Molinié, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, LGF, coll. "Le livre de Poche", 1992, 131: "on emploie quelquefois le même terme d'énallage pour désigner tout changement dans l'usage des embrayeurs (articles, ensemble des prédéterminants, pronoms, désinences personnelles, etc.), l'intérieur d'une unité assez rassemblée de discours, soit sans changement de la valeur de désignations correspondante, soit de manière à produire ainsi de brusquerie ou de brouillage assez saisissant".

educación de Henry Adams,...) por razones distintas y para alcanzar objetivos diversos. Según Philippe Lejeune, este procedimiento sirve para satisfacer a un inmenso orgullo (es el caso de los *Comentarios* de Cesar), manifestar una forma de humildad (es el caso de las autobiografías religiosas antiguas) o simplemente para ficcionalizar el relato. “Dans le cadre d’un genre comme l’autobiographie (...) – precisa Lejeune en *Je est un autre*–, l’emploi de la troisième personne produit un effet frappant: on lit le texte dans la perspective de la convention qu’il viole. Pour cela, il faut que le lecteur se souvienne de la conversation. Si le texte est entièrement écrit à la troisième personne, il ne reste que le titre (ou une préface) pour imposer une lecture autobiographique. Et si ce texte est long, le lecteur risque de l’oublier. C’est ce qui explique qu’il y ait si peu d’autobiographie modernes écrites entièrement à la troisième personne”³². Es como decir que el lector se espera que la ficción esté en tercera persona y la autobiografía en primera. Punto que vuelve a lanzar Philippe Lejeune, que niega que la enunciación autodiegética sea considerada un criterio distintivo de la autobiografía.

La identidad narrativa en el relato de Sarraute, como hemos demostrado al inicio del presente estudio, es muy claro: el nombre del autor N. Sarraute es idéntico al de la narradora y al de la heroína Natacha o Tachok; identidad esquematizada de la siguiente manera: A = N = P, y clasificada a priori en la categoría del relato autobiográfico y factual. Ahora bien, esta fórmula no impide que un autor cuente una historia ficcional, ya sea en relación heterodiegética (Chariton, Fielding) o homodiegética (el autor-narrador es un personaje de la historia ya sea como testimonio, confidente o protagonista). Este último caso se bautizó comunmente hace algunos años como “autoficción”³³. No olvidemos que este caso ha sido plenamente contemplado como modelo teórico virtual por Philippe Lejeune y anunciado en las casillas ciegas de su tablero: “le héros d’un roman déclaré tel, peut-il avoir le même nom que l’auteur? Rien n’empêcherait la chose d’exister, et c’est peut-être une contradiction interne dont on pourrait tirer des effets intéressants. Mais, dans la pratique, aucun exemple ne se présente à l’esprit d’une telle recherche”³⁴. Esta casilla vacía la va a llenar más tarde Serge Doubrovsky, novelista y crítico, que se encontró frente a este pasaje del *Pacte autobiographique* y decidió aceptar el desafío: “j’ai voulu très profondément remplir cette “case” que votre analyse laissait vide –explica Doubrovsky en una carta a Lejeune–, et c’est un véritable désir qui a soudain lié votre texte critique et ce que j’étais en train d’écrire”³⁵. El texto que estaba “escribiendo” era *Fils*, novela que apareció en 1977 en la que el protagonista-narrador da a conocer su identidad en varias ocasiones, la cual no era otra que la del autor. Y es en la contraportada donde figuraba la petición del autor de introducir la partida de nacimiento de un neologismo: “autoficción”:

NOTAS

32 | LEJEUNE, Philippe, *Je est un autre*, 47.

33 | “Une autofiction est une oeuvre littéraire par laquelle un écrivain s’invente une personnalité et une existence tout en conservant son identité (son véritable nom)”, 367-473, COLONNA, Vincent, *L’Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, tesis bajo la dirección de G.Genette, EHESS, 1989, inédito.

34 | LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, 31.

35 | Carta del 17 de octubre de 1977 citada por Philippe Lejeune en el capítulo “autobiographie, roman et nom propre” de *Moi aussi*, Ed. du Seuil, coll. “Poétique”, 1986, 63.

Autobiographie? Non. [...] Fiction d'événement et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman traditionnel ou nouveau.

Definición que más tarde se desarrolla e un texto de autocrítica titulado *Autobiographie/Vérité/Psychanalyse*³⁶:

Un curieux tourniquet s'instaure alors. [...] Ni autobiographie ni roman, donc, au sens strict, il fonctionne dans l'entre-deux, en un renvoi incessant, en un lieu impossible et insaisissable ailleurs que dans l'opération du texte.

Doubrovsky, después de haver unido la autoficción al psicoanálisis, presenta un nuevo rasgo característico de la autoficción: la literalidad (el esplendor del estilo, la sofisticación estilística, la densidad...).

Según Gérard Genette, el pacto y el propósito de "la autoficción" sólo pueden ser problemáticos y contradictorios. "Yo, autor –escribe Genette entre paréntesis en *Fiction et diction*– voy a contaros una historia en la que yo soy el protagonista pero que nunca me ha sucedido", o señalar "soy yo y no soy yo". En este sentido, afirma que la identidad narrativa se define por la adhesión seria del autor al relato del cual él asume la veracidad. Adhesión que queda ambigua y contradice un punto que él mismo propone al inicio de su razonamiento: autor = narrador define el relato factual donde el autor asume plenamente la responsabilidad de las aseveraciones de su relato, y autor # narrador define la ficción donde el autor no asume seriamente la veracidad. Este punto también lo abordó Manuel Alberca en *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Afirma que: "Para Genette cabe hablar de autoficción cuando un narrador identificado con el autor produce un relato de ficción homodiegética según la fórmula autobiográfica (A=N), es decir, con una identidad nominal común. A su juicio esto no es además de contradictorio suficiente para darle carácter verídico, pues esta condición viene sólo de la "adhesión seria del autor a su relato". A mi juicio, Genette se contradice en este punto con respecto a lo que afirma en el comienzo del libro, donde el carácter factual o ficticio de un relato reside en la relación entre su narrador y el autor (A#N, para la ficción; A=N, para los relatos factuales)"³⁷.

Este dispositivo narrativo particular (la autoficción), examinado por Philippe Lejeune y puesto en práctica por Serge Doubrovsky, cada vez presenta cierto número de interrogaciones debidas a su *fecundidad* y a su carácter problemático: Vincent Colonna, que defendió una tesis bajo la dirección de G. Genette titulada *L'autofiction, essai sur la fictionnalisation de soi* pudo demostrar cómo el homónimo autor-protagonista se encuentra en una gran cantidad de textos

NOTAS

36 | DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographique. De Corneille a Sartre*, PUF, 1988, incluyendo "Autobiographie/vérité/psychanalyse", 61-79.

37 | ALBERCA, Manuel, *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, 153.

narrativos y cómo una ficcionalización de uno mismo se basa en la invención de aventuras que “uno se atribuirá” y en “dar su nombre de escritor a un personaje introducido en situaciones imaginarias”. Según Colonna, es necesario que el escritor fomente una lectura ficcional indescifrable en “el texto de confidencias indirectas”. Philippe Gasparini no se limita estrictamente al caso de la homonimia autor-narrador, él la sobrepasa con una serie de operadores de identificación del protagonista con el autor: su edad, su medio sociocultural, su profesión, sus aspiraciones... y también a través de estrategias de verosimilitud, de ecos, de reflejos, de codificación, de anonimato y de consonancia para poder, en definitiva, identificar, sopesar el grado de ficcionalidad.

Después de esta aproximación teórica y crítica sobre la ficcionalidad y la autobiografía que hemos querido que fuera breve, y los elementos textuales y paratextuales que hemos logrado sacar del relato de Sarraute, ¿dónde podríamos situar *Enfance*? ¿Se trata de una autobiografía novelesca o ficticia, una antimemoria, una autoficción o simplemente una versión moderada e innovadora del género autobiográfico? Nadie podrá discutir que *Enfance* a suscitado análisis de investigadores en los coloquios y que ha hecho gastar mucha tinta a la prensa y a revistas especializadas y no especializadas. A parte de los discursos elogiosos que ha recibido la obra, ciertos críticos literarios piensan que el relato de Sarraute sólo puede tratarse de una autobiografía novelesca de su infancia a partir de los cinco o seis años, lo que implica una lectura rápida. Aquí, es importante remarcar la diferencia entre novela autobiográfica y autobiografía ficticia. La primera designa todo texto narrativo que se inscribe en el doble registro novelesco y autobiográfico. Se basa en los tres criterios de identificación de la novela: narrativo, ficcional y literario, combinados a continuación con un protocolo de enunciación autobiográfico. El segundo simula, como lo subraya Gasparini, “une énonciation autobiographique sans prétendre qu’il y ait identité entre l’auteur et le héros–narrateur”³⁸. La ilustración más eminente de este tipo de relato es *El Lazarrillo de Tormes*. Y añade que “la fictionnalité de ces romans en première personne se déduisait d’abord de la disjonction onomastique de l’auteur réel et du narrateur allégué. Elle se signalait ensuite, conventionnellement, par une préface dans laquelle l’auteur réel prétendait reproduire un témoignage écrit ou oral qu’on lui avait transmit. La fonction paradoxale de ce discours était d’assurer à cette mimesis d’autobiographie une réception romanesque”³⁹. Manuel Alberca también describe este tipo de relato. Para él, una autobiografía ficticia es “novela cuyo narrador, que también es por supuesto ficticio, cuenta de forma retrospectiva a la manera autobiográfica más usual, sin hacer guiños ni señales que permitan atisbar en principio ninguna intención autobiográfica ni indicios reales de autobiografismo a pesar de su afinidad formal con

NOTAS

38 | GASPARINI, Philippe, *op.cit.* 20.

39 | *Idem.*

la autobiografía”. Él mismo dice que *Enfance* no se puede considerar una autobiografía ficticia. Denis Boullée, en *Homophonies* (n.º193, noviembre 1983), no duda en calificar el texto de novela de la memoria, dejando entrelucir lo que todavía vive en esa infancia, imágenes fuertes u oscuras que nunca l han abandonado. André Bourin, en *La Nouvelle République du Centre-Ouest*, no comparte para nada la misma opinión; prefiere hablar de antimemoria. Otra bonita fórmula es la de Gilles Barbedette que ve en *Enfance* una versión muy moderada del género autobiográfico. Los especialistas e investigadores hablan de una nueva autobiografía sin rutura con la (nueva) novela. “*Enfance* –explica Bruno Vercier– est le roman des origines, de la vie et de l’œuvre mêlée [...]. Les romans se sont écrits avec l’enfance, l’autobiographie s’écrit avec les romans [...]. Le récit de cette enfance met en place les structures qui hantent tous ces livres [...]. S’inscrivant sans heurt dans une tradition autobiographique qu’elle ne conteste que pour mieux l’assimiler et la prolonger. Nathalie Sarraute prouve, s’il en était encore que le Nouveau Roman, bien loin d’être cette rupture totale avec la littérature antérieure, ou, pire encore, la fin de la littérature, a contribué à sa manière au renouvellement de celle-ci”⁴⁰. Por su lado, Philippe Lejeune, especialista de la autobiografía, atrae la atención hacia algunos elementos propios de la ficción –y nos atrevemos a decir, por nuestra parte, a la autoficción– más que a una simple autobiografía, como por ejemplo: el nuevo tempo basado en la fragmentación, el montaje de las secuencias, el desdoblamiento, la conversación entre líneas, el dialogismo, la doble voz de la instancia narrativa, los juegos de identidad, los tiempos de la enunciación, etc. “*Enfance* –concluye Lejeune– est un livre à entendre. Une chambre d’échos. Un travail sur la voix: l’oral dans l’écrit avec les vertigineuses profondeurs de champ (ou de chant?) et les fondus les plus subtils qu’autorise l’emploi du discours rapporté dans un texte autobiographique. Un récit d’enfance sans passé simple et sans point virgule”⁴¹.

Enfance es el relato que presenta el juego entre la ficción sarrautiana y la autobiografía clásica, es un relato que invita al lector a soñar “deteniéndose, o persiguiendo, lo que el texto ofrece solamente de manera sobreentendida”.

NOTAS

40 | VERCIER, Bruno, “(Nouveau) Roman et autobiographie : *Enfance* de N. Sarraute”, en *Autobiography in french literature, French Literature Series*, vol. XII, 162-171, University of South Carolina, 1987, citado por Monique Gosselin, op. cit., 238.

41 | LEJEUNE, Philippe, “Paroles d’enfance”, op.cit., citado por Gosselin, 239.

Bibliographie

- ALBERCA, Manuel (2007): *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- ALLEMAND, André (1980): *L'ouvre romanesque de Nathalie Sarraute*, La Baconnière.
- BEAUJOUR, Michel (1980): *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Ed. du seuil, coll. "poétique".
- BENVENISTE, Emile (1966): *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard.
- BUTOR, Michel (1964): *Répertoire II*, Ed de Minuit.
- CARRON, Jean-Pierre (2002) : *Écriture et identité. Pour une poétique de l'autobiographie*, Ed. OUSIA.
- CHAUCHAT, Catherine (1993): *L'autobiographie. "Les Mots" de Sartre*, Gallimard, coll. "Lire".
- COLONNA, Vincent (1989): *L'Autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la dir. de G.Genette, EHESS, inédite.
- (2004): *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Ed. Tristram.
- DARRIEUSQUE, Marie (1976): "L'autofiction, un genre pas sérieux", poétique, n° 107, septembre, p. 369-380.
- DOUBROVSKY, Serge (1977): *Fils*, roman, Paris, Galilée,
- (1988): "Autobiographique. De Corneille a Sartre", PUF incluant "autobiographie/vérité/psychanalyse", p.61-79.
- GASPARINI, Philippe (2004): *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil.
- GENETTE, Gérard (1966): *Figures I*, Ed. du Seuil.
- (1969): *Figures II*, Ed. du Seuil, coll. "poétique".
- (1972): *Figures III*, Ed. du Seuil.
- (1979): *Introduction a l'architexte*, Ed. du Seuil.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Ed. du Seuil.
- (1983): *Nouveau Discours du récit*, Ed. du Seuil.
- (1991): *Fiction et diction*, Ed. du Seuil.
- (1999): *Figures IV*, Ed. du Seuil.
- GOSSELIN, Monique (1996): *Enfance de Nathalie Sarraute*, Ed. Gallimard.
- KERBART, Marie-Claire (1996): *Leçon littéraire sur l'écriture de soi*, Presses Universitaires de France.
- LECARME, Jacques, "La légitimation du genre", dans *Le récit d'enfance en question*, p.21-39.
- LECARME, Jacques, et LECARME-Tabone, Eliane (1997): *L'autobiographie*, A. Colin.
- LEJEUNE, Philippe (1971): *L'autobiographie en France*, A. Colin.
- (1975): *Le Pacte autobiographique*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique".
- (1980): *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique".
- (1986): *Moi aussi*, Ed. du Seuil, coll. "Poétique".
- , "L'ère du soupçon", dans *Le Récit d'enfance en question*, Cahiers de sémiotique textuelle, p. 41-67.
- (1990): "Paroles d'enfance", *RSH*, n°1, p. 113-126.

- RICOEUR, Paul (1983): *Temps et récit*, t. I, Ed. du Seuil, coll. "L'ordre philosophique".
- (1984): *Temps et récit*, t. II, *La configuration dans le récit de la fiction*, Ed. du Seuil, coll. "L'ordre philosophique".
- (1986): *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique*, II, Ed. du Seuil.
- (1990): *Soi-même comme un autre*, Ed. du Seuil.
- SARRAUTE, Nathalie (1983): *Enfance*, Ed. Gallimard, coll. "Folio".
- (1950): "L'ère du soupçon", *Les temps modernes*.
- VERCIER, Bruno (1987): "(Nouveau) Roman et autobiographie : *Enfance* de N. Sarraute" dans *Autobiography in french literature, French Literature Series*, vol. XII, p. 162-171, University of South Carolina.
- YVON, Belaval et CRANAKI, Myriam (1956): *Nathalie Sarraute*, Ed. Gallimard, coll. "La bibliothèque idéale".